



UNIVERSIDAD SALESIANA A. C.
INCORPORADA A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA DE COMUNICACIÓN

EL CINE EN NUESTROS DÍAS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA

MARIA TERESA TAVERA MERCADO

ASESOR DE TESIS: OCTAVIO MORENO OCHOA.

MÉXICO DF. 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Podrán morir las personas pero jamás sus ideas ”

Eric Ríos

Te dedico este pequeño esfuerzo en donde me demuestro lo que siempre me dijiste, que todo lo que uno se propone si lo buscas con fervor lo puede uno lograr. Tenías razón. Por eso gracias por creer en mi.

A pesar de que ya no estas, esta tesis es por ti y para ti con todo mi cariño y Admiración.

A MIS ABUELOS

Les agradezco ser unas personas con mucha fortaleza proyectandome siempre fuerza y valores, demostrándome día a día que hay que trabajar duro para ser una persona de provecho.

A MI MADRE

Le doy las gracias por darme la vida y enseñarme a luchar por mis anhelos y hacerme la mujer que ahora soy

AMIS HERMANAS Y CUÑADOS

Por respetarme y apoyarme, pero a la vez con sus consejos y tolerancia porque se que soy tan distinta pero gracias por aceptarme y ser mis hermanas las quiero mucho y a los cuñados.... Tan bien por todo este camino que han querido recorrer con migo.

A MI SOBRINA

Le agradezco a dios el haber nacido por que es una fuente de inspiración para seguirme superando

A LOS AMIGOS

Claro que los amigos son muy importantes si los que día con día han hecho de mi vida un cúmulo de vivencias y experiencias que han marcado mi existir.

“Por la pinché amistad”

LAS COMALLITAS

Para todas mis comadres, comadres y comallitas les doy las gracias por todo su apoyo y principalmente por ser mis amigas.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN.....1

CAPÍTULO I. HISTORIOGRAFÍA DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.....4

1.1 Cine Mexicano como Industria: Definición y sus Elementos.....5

- 1.1.1 La llegada del Tren... Los Pioneros del Cine en México.....5
- 1.1.2 Recorriendo la República... El Documental de la Revolución.....10
- 1.1.3 Historia de Vida... Hacia el Cine de Argumento.....14
- 1.1.4 Cuando Hipólito Cantó... Cine Sonoro Mexicano.....15

1.2 Cuando los Hijos se van... La Verdadera Época de Oro.....22

- 1.2.1 Nosotros los Pobres... La Supuesta Época de Oro.....24
- 1.2.2 El Cielo y la Tierra... La Realidad del Cine Mexicano.....27
- 1.2.3 El Inicio de una Apertura... Cine de Protesta.....31
- 1.2.4 Los Caifanes... Cine de Ruptura.....39
- 1.2.5 Las del Talón... Cine Erótico Mexicano.....50
- 1.2.6 Rojo Amanecer... El Supuesto Cine de Calidad.....55

CAPÍTULO II. CINE FINISECULAR 1998-2003.....61

2.1 Una Mirada hacia el Nuevo Siglo... Cine Mexicano de los 90.....61

2.2 Como llevar a la Pantalla una Película Mexicana y No Morir en el Intento...
Distribución, Producción y Exhibición.....65

2.3 Cine de Fin de Siglo... Nuestra Realidad Filmada.....75

CAPÍTULO III. SEXO, PUDOR, LÁGRIMAS... Y NICOTINA.....81

3.1 Sexo, Pudor y Lágrimas.....82

3.2 La Ley de Herodes.....83

3.3 Todo el Poder.....85

3.4 Amores Perros.....	87
3.5 De la Calle.....	88
3.6 Y Tu mamá También.....	90
3.7 El Crimen del Padre Amaro.....	92
3.8 La Habitación Azul.....	94
3.9 El Tigre de Santa Julia.....	95
3.10 Asesino en Serio.....	96
3.11 Nicotina.....	98
CONCLUSIONES.....	100
BIBLIOGRAFÍA.....	104
HEMEROGRAFÍA.....	105
INTERNET.....	106

INTRODUCCIÓN

“Filmar es eso que pasa en el espíritu
la técnica es accesoria. Sin las ideas
el cine no existe.”
Abbas Kiarostami

No tuve que dudar por mucho tiempo cuando llegó el momento de elegir mi tema de investigación. Al remontarme hasta mis recuerdos más lejanos, encontré siempre al cine como el motivo de mi vida.

Después pensé cómo había adquirido esta pasión y si efectivamente mi idilio había comenzado en la oscuridad de una sala de proyección o tal vez con las películas que veía por televisión y los videos con mis amigos en casa.

Quizá por haber vivido durante la década de los 80 cuando el video era la forma más popular de ver una película y las condiciones en que se encontraban las salas cinematográficas comerciales, eran en su mayoría terribles, desarrollé un concepto de cine que traspasaba muros o formatos.

Ver una historia en una sala de cine o en video, para mí siempre implicó en ambos casos una oportunidad para disfrutar del séptimo arte.

El video me permitió apoderarme de las historias en las que me veía reflejada, reproducir una y otra vez algo que antes era efímero, hacer material el deseo de devorar con la mirada una y otra vez una escena.

De ahí mi interés por abordar el tema del auge del cine mexicano de fin de siglo, por lo que el objetivo primordial de esta tesis es demostrar que bajo las condiciones adecuadas, el cine nacional podría aportar mayores ventajas creativas y económicas para nuestra industria, que el cine convencional.

El mundo en que vivimos ha mostrado un sinnúmero de avances científicos y tecnológicos que nos facilitan muchas de las actividades que realizamos, entre esos avances, el desarrollo que han logrado los medios de comunicación ha sido sorprendente, por lo que nos vemos plagados de información de toda índole.

El cine forma parte de los medios de comunicación masiva como la televisión, radio, prensa e Internet, y como tal, aporta información a un público específico mediante un lenguaje que le es propio tras haberse desarrollado a lo largo de los años hasta nuestros días.

El cine se ajusta al esquema básico del proceso comunicativo, basado en la existencia de sendos emisor y receptor conectados a través de un canal o medio a

través del cual circulan ciertos mensajes, formalizados mediante el despliegue de unos recursos lingüísticos.

Los mensajes, llamados filmes, son el resultado de una operación emisora (producción/realización) que mediante diversos procedimientos (inicialmente la proyección luminosa de un soporte de celuloide, previamente impresionado por procedimientos fotoquímicos, sobre una pantalla reflectante; luego también mediante la transmisión televisiva por ondas o por señales cablegráficas y finalmente, a través de un procedimiento de grabación y reproducción magnética llamado video) es recibida por un receptor tradicionalmente considerado como público.

El cine además de ser considerado, no sólo por su manufactura al utilizar elementos plásticos y conceptos intelectuales, el arte de las imágenes inanimadas, también se le ha catalogado como una industria, ya que genera productos comerciales de entretenimiento con circulación masiva; es en algunos casos, un arte en el que las búsquedas formales simbólicas, articulan imágenes, textos y sonidos; es un producto cultural y representativo de las maneras en que conciben su situación y dramatizan sus conflictos grupos, generaciones, naciones y clases, hombres y mujeres, por lo que el cine nace industria, incipiente si se quiere, por su procedencia, sus dependencias y su mismo espíritu.

El cine, por ejemplo, para algunos es seductor, puede producir connotaciones afectivas y también significaciones colectivas e individuales, lo cual quiere decir que responde a las necesidades de amplias masas de población que, fruto de la industrialización se ha concentrado en las grandes urbes y representa una real demanda de diversión barata y fantasiosa, mayor cuanto más depauperada es su condición económica y su dependencia ideológica. Por lo que el simple hecho de acudir a una sala cinematográfica, donde la proyección de la película se realiza a oscuras y sin interrupciones, provoca que el espectador disfrute intensamente el desarrollo de la trama, llegando a percibir únicamente su propia presencia y la de la cinta. En definitiva, el cine representa el comienzo de la industrialización del espectáculo, esta situación, es la que marca una gran diferencia con la televisión, ayuda a que el cine vidente pueda decodificar y modificar una serie de elementos de acuerdo a su código y a su contexto, el cine le brinda la oportunidad de vivir experiencias que su realidad no le permite.

Por otro lado, hay personas, sobre todo en ciudades grandes como la nuestra, que únicamente conciben al cine como una diversión, como un escape de la rutina diaria que los entretiene un rato y los hace olvidarse por un momento de sus problemas. Este tipo de público no analiza ningún aspecto de la película, sólo se limita a ver pasar las imágenes. El cine entonces como medio de comunicación, puede proponer diversos objetivos: informar, distraer, manipular, opinar, aburrir, etc., todos ellos referidos a las diversas facetas que pueda adoptar. Por lo tanto, el cine se ofrece como espacio para un discurso, ahí la sociedad nos puede hablar y ella misma, se escucha por la vía interpuesta de unos autores y un público.

En lo que se refiere al cine nacional, éste cuenta con todos estos factores, que a través de investigaciones profundas, son factibles de dar resultados muy interesantes. Nuestro cine cuenta con una larga y accidentada historia que ha sido registrada en diversas obras, pero de manera general, por lo que surge la necesidad de realizar compilaciones de temas específicos o de retomar etapas básicas muchas veces ya trabajadas, pero que no llegan a lo mismo; de ahí que la tarea primordial de esta investigación esté enfocada a recorrer y reconocer los principales momentos de “auge” del cine mexicano, desde sus inicios hasta nuestros días, para detenernos en las etapas históricas, así como de los procesos de producción, distribución y exhibición, con el objeto de llegar a los años noventa y el inicio del siglo XXI, y así, hablar de las películas que, según nuestros criterios, cumplan y marcan las expectativas de nuestro cine.

En el primer capítulo, intentaremos un acercamiento a la industria cinematográfica nacional y a los elementos que la conforman. La finalidad de éste capítulo, historiografía de la cinematografía nacional, es definir a la industria en cuanto a concepto, y revisar los elementos que la integran, además de que se divide en diferentes momentos que tienen que ver, de una forma u otra, con cada una de las décadas de desarrollo y evolución. Fases que de alguna manera se toman como parte aguas de lo que se une en la actualidad.

En el capítulo dos, hablamos del cine de fin de siglo, el que abarca, para este caso de estudio, los últimos años (1998) hasta los primeros del dos mil (2003), en la cual se plantean los elementos que intervienen en la realización de una cinta, iniciando con un panorama general de la producción cinematográfica de la década de los noventa, pasando por los procesos de distribución, promoción y exhibición, hasta llegar a los primeros filmes del México del siglo XXI.

En el tercer y último capítulo de esta tesis, se retoman aquellas películas, que según su temática, producción y exhibición, están consideradas como ejemplos de auge del cine mexicano. No se hace ningún análisis, ni crítica en este momento, ya que el objetivo es eso, conocer las evoluciones a lo largo de la historia, hasta llegar a nuestros días, en donde algunos cuantos han marcado un desarrollo cinematográfico nacional en su momento.

Finalmente se encuentran las conclusiones que logramos desarrollar a lo largo de nuestra investigación. Las cuales nos permitirán ver de manera clara realmente hasta que punto nos encontramos a la vera de una nueva industria.

El actual cine mexicano está atravesando por un momento de transición donde coadyuva una crisis económica que repercute en todos los aspectos: social, político, cultural y el fortalecimiento de un grupo de personas dedicadas al cine que abogan y luchan por una industria que desfallece y resucita continuamente.

En el proceso social y cultural en el que vivimos, este trabajo tiene un valor muy importante para quienes le apostamos todo al cine en nuestro país, debido a que la información que expone, quizá sirva como punto de partida en el diseño de

estrategia para la solución y mejoramiento de la cinematografía nacional, que como arte, industria y medio de comunicación masiva, tiene que surgir de sus cenizas o afianzarse a las pocas esperanzas que la vida le brinda para poder subsistir en un país como el nuestro, ya que el cine es vital para la configuración de la cultura en México y en cualquier otro país.

Quede esta investigación no como un pesar, sino como un momento de interés personal sobre el mundo del cine, nuestro cine, con el fin de reconocer que ha habido etapas importantes en nuestra filmografía nacional, a pesar de las ataduras, moralidades y políticas.

La reflexión sobre el funcionamiento comunicativo del Cine, sobre sus repercusiones sociales y sus posibilidades lingüístico-estéticas no puede dejar de lado los componentes industriales, las necesidades comerciales, la búsqueda de la rentabilidad, la especialización en el tiempo no productivo del consumidor (público), etc. Nuestro cine deberá ponerse al día continuamente, porque ni la industria ni su contexto permanecen inamovibles. Nuevas competencias audiovisuales (televisión, video, dvd, etc.) o en la difusión (emisiones por ondas, por cable, soportes magnéticos, etc.) influyen tanto en las formas de elaboración de los productos como en las maneras de hacerlos llegar al público consumidor y en las características e implicaciones de la recepción por su parte.

CAPÍTULO 1. HISTORIOGRAFÍA DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.

El cine como arte y vehículo de expresión, guarda una relación simbiótica con la tecnología desde su origen hasta su evolución, en más de una ocasión ha jugado un papel clave en el nacimiento, desarrollo e incluso rescate del séptimo arte.

Es importante mirar al cine mexicano, a través de lo que es, ya que ha estado presente desde siempre, antes de que fuera industria y más tarde fue también un avance técnico el que se convierte en la punta de lanza para el despegue de la industria del cine mexicano, desde luego aunado a otros factores.

El cine ha ido evolucionando a la par de la tecnología en busca de la preservación y de las nuevas perspectivas para renovarse y hacer más sólida a la industria, el surgimiento de novedosas y prometedoras tecnologías, ha sido posible debido a que los cineastas han venido experimentando a lo largo de los años, primero con el sonido y más tarde con otros avances que otorgaron vigencia y permanencia al cine mexicano.

Nuestra industria ha tenido constantes debacles a lo largo de su existencia y en muchos de sus resurgimientos, estuvo presente algún avance técnico que cubrió las necesidades económicas o creativas que se presentaron con el paso del tiempo.

Las constantes crisis del cine mexicano han llevado a que más de uno piense, ¿si realmente existe una industria?; no obstante es un hecho que mientras se mantenga el ciclo vital que es la producción, distribución y exhibición, habrá industria.

Para comprender los beneficios que proporcionarán recientes avances es necesario hacer una revisión de la influencia que tuvieron los cambios en el pasado a lo largo del desarrollo del cine mexicano, ya que estos han sido preliminares en más de una ocasión, provocando que éstos fueran positivos; por lo cual daremos un recorrido a través de nuestro cine tomando a todo lo que envolvió al cine como referente a los acontecimientos más importantes del cine mexicano.

Lo anterior desde el punto de vista creativo, ya que consideramos que la historia del cine, es lo que nos lleva a una parte del proceso más en la producción cinematográfica, que jamás podría anteponerse a factores como la narración o la composición artística de las imágenes, pues todos los elementos de la producción confluyen en la creatividad.

Sin embargo, es de suma importancia realizar un esbozo de situaciones pasadas en las cuales se vio involucrado algún avance técnico, ya que nos permitirá dilucidar que hoy como ayer, estamos ante el desarrollo de nuevas posibilidades que pueden implicar el surgimiento de una nueva y fortalecida industria.

De igual manera es necesario plantear la situación que ostenta actualmente nuestro cine, para darnos cuenta hasta qué punto es necesario variar hacia la búsqueda de un replanteamiento en los sistemas de producción y las alternativas visuales más recientes como de nuevas producciones que posibilitan el rescate de nuestro cine.

1.1 Cine Mexicano como Industria: Definición y sus Elementos.

A la industria cinematográfica la definen sus propios elementos, ya que se entiende por industria cinematográfica nacional, al conjunto de personas físicas o morales que desarrollan como actividad habitual o transitoria la creación, producción distribución, comercialización y exhibición de películas cinematográficas. Incluso también se contempla como parte de la industria a las actividades de fomento, rescate y preservación de la cinematografía.

Como podemos ver el concepto es bastante amplio, lo suficiente como para no dudar ni por un momento que al menos en teoría si existe una industria en nuestro país, aunque en la práctica tal vez no sea toda lo grande o sólida que se desearía, pero en definitiva si hay un esquema de producción bien delineado en México.

También esta definición de industria y las condiciones de ascensis en la que se encuentra la misma, permiten revisar la producción nacional sin tener la necesidad de establecer marcadas diferencias entre lo que se considera cine independiente o industrial. La industria es tan pequeña que actualmente es difícil poner etiquetas a los proyectos cinematográficos.

1.1.1 La llegada del Tren... Los Pioneros del Cine en México.

El hecho más relevante del año de 1895 es, precisamente el nacimiento del cine. Resulta inevitable que los hermanos Lumière hagan avanzar toda la mecánica que facilita la aparición del Cinematógrafo, un aparato que permite la impresión de imágenes en movimiento y, al mismo tiempo, puede ser utilizado para proyectar en una pantalla las primeras películas que se impresionan. El

acontecimiento más importante de finales de siglo determinante para entender el desarrollo posterior de una de las industrias más importantes del siglo XX, tiene lugar el 28 de diciembre de 1895, en donde se expusieron las breves cintas en las que los dichos hermanos, registraron escenas cotidianas, recorrieron y sorprendieron al mundo en este sentido, quizá la inocentada más original que jamás se hubiese pensado. México no podía escapar a toda esta euforia.

Los señores C.J. Bon Bernand y Gabriel Vayre fueron los emisarios, operadores y representantes a la vez, enviados a México por parte de Louis y August Lumière. Ellos llegaron a su destino a fines de julio de 1896, organizando la primera exhibición de cine en nuestro país el 6 de agosto del mismo año, en el Castillo de Chapultepec.¹

Dicha función fue en honor del entonces Presidente de la República, General Porfirio Díaz y su familia y a un grupo de amigos (tal vez miembros de su gabinete). En ella fueron proyectadas: La llegada del tren (L'arrivée d' un train á la ville) conocida como La llegada de un tren a la estación de Lyon, Salida de los talleres Lumière de Lyon, Demolición de una pared, El regador y el muchacho, Jugadores de Ecarté, Comida del niño, Montañas Rusas, y, por último Los Bañadores. Para Porfirio Díaz, además del atractivo general y natural que representaba el cinematógrafo, había otro más, éste era la procedencia del invento, ya que Díaz admiraba a Francia y trataba tanto de imitar como de divulgar las costumbres de este país en México.

Poco después, el viernes 14 del mismo mes, Bernard y Vayre organizaron una segunda función, exclusiva para periodistas, peritos y científicos, para que comentaran en los diarios el nuevo espectáculo y la gente se enterara de las "maravillas de la ciencia" y acudiera a admirarlas, la cual tuvo lugar en el entresuelo de la Droguería Plateros, en el número 9 de la calle del mismo nombre, hoy Madero, ocupada en ese entonces por la Bolsa de México. Dos días más tarde, se dio una tercer función, esta vez, para el público en general. Al igual que en la primera exhibición, los espectadores quedaron gratamente impresionados con el invento.²

Días más tarde, el jueves 27 de agosto, los emisarios de los Lumière organizaron la primera "representación de gala" complaciendo el pedido de numerosas familias acomodadas. En esta función el programa consistía en doce

¹ DE LOS REYES, Aurelio. Medio Siglo de Cine Mexicano. Pág. 8

² Ídem. Pág. 10

películas en lugar de ocho, como normalmente se acostumbraba. Para el domingo 23 del mismo mes, ofrecieron al General Díaz, en su residencia, las primeras películas con tema mexicano, un grupo en movimiento del mismo General Díaz y algunas personas de su familia, una escena en los baños Pane, otra en el Colegio Militar, en el Canal de la Viga y, por último, El General Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec. También se hizo la proyección de las películas que los franceses habían traído desde su patria.³

Debido al gran éxito que tuvieron Bernard y Vayre desde el primer momento, éstos decidieron proyectar funciones diarias, aunque su idea original era efectuar funciones semanarias.

Para una parte de la sociedad, la que estaba en los modelos culturales franceses, el invento del cinematógrafo representó progreso, ya que era el único aparato que había podido conseguir y conservar desde hacía tiempo, la admiración de los pueblos más ilustrados del viejo mundo. Mientras que para la otra parte, aquella menos ilustrada pero más numerosa de las clases medias bajas, este invento representó un elemento de entretenimiento y distracción.

Los enviados de Tomás Alva Edison ejercieron la competencia del cinematógrafo: el Vitascopio, que reproducía escenas de la vida de tamaño natural, versión estadounidense del mismo invento, el cual fue dado a conocer en la ciudad de México en el mes de Septiembre de 1896 en el circo-teatro Orrín, sitio actualmente ocupado por el teatro Blanquita; lo representaba una compañía norteamericana de la Señora C.V. Cardmer, en sociedad con la empresa Arcaráz Hermanos, de México. La Agencia Edison abrió en Octubre un pequeño local con el fin de difundir el vitascopio junto con el kinetoscopio, el kinetófono y el kathodoscopio. Al igual que con el cinematógrafo, hubo funciones diarias durante más de un año con estos aparatos, pero finalmente se impondría el invento de los Lumière.

Los enviados de los Lumière continuaron dando exhibiciones y filmando escenas típicas en Guadalajara y la Ciudad de México, todavía en octubre, noviembre y diciembre. A finales de este último mes, anunciaron sus últimas exhibiciones y partieron hacia Cuba con el objetivo de introducir también ahí el cinematógrafo, a principios de 1897.

Bernard y Vayre sentaron los cimientos de lo que posteriormente sería la cinematografía nacional, dejando 27 películas con escenas nacionales, que pronto serían imitadas por los cineastas locales. Estos filmes crearon la tendencia a reflejar lo propio y lo representativo, con un sentido verista, lo que provocó que el público insistiera en ver el cine un reflejo de la realidad.

Al partir, los franceses vendieron uno de sus proyectos al señor Ignacio Aguirre, quien reinició las exhibiciones en un local de la calle del Espíritu Santo en

³ “Noticias Generales”. **El Correo Español**. Domingo 23 de Agosto de 1896, Pág. 2

la Ciudad de México desde el 18 de enero de 1897, por lo tanto, se le considera como el primer empresario mexicano del cine. Pero la competencia no se hizo esperar y otros empresarios mostraron el cinematógrafo en diversas partes del país con proyectores de otras marcas: en marzo del mismo año, Guillermo Becerril abrió otra empresa en Guadalajara, Jalisco; en julio William Taylor Casanova lo hizo en San Juan Bautista, Tabasco; Salvador Toscano ocupó el local de Plateros No. 9, etcétera.

Por otro lado, la compañía de los señores Enrique Moulinié y Church, franceses avecinados en México desde tiempo atrás, reiniciaron la exhibición de temas mexicanos, en la ciudad de Puebla. Para julio y agosto de 1897, algunas empresas distribuían aparatos para proyectar y filmar, trayendo como consecuencia que en México surgieran compañías que lo mismo filmaban, exhibían y distribuían películas. Un ejemplo de esto fue el ya citado Ignacio Aguirre, quien exhibió películas con temas mexicanos filmadas por él mismo. Otro que el año siguiente, 1898, continuó con la misma tendencia, fue Salvador Toscano y es precisamente de esta época que datan las primeras películas conocidas de él: Norte en Veracruz, El Zócalo, La Alameda y otras.

Por estas mismas fechas, Adrián La Vie registró el invento del Aristógrafo (escritura de las aristas). Que hacía ver las películas en tercera dimensión, cuyo mecanismo consistía en un anteojo que ocultaba la visión de uno y otro ojo, pero este invento pasó prácticamente inadvertido.

El éxito del espectáculo cinematógrafo fue en aumento, tanto, que para 1899 el Ayuntamiento recibió 25 solicitudes para abrir nuevas salas y el costo de las localidades se volvió realmente popular.

Habiéndose convertido ya en un espectáculo popular y debido a la avidez por ver las películas, también llamadas vistas, ocasionó que el cine fuera un espectáculo que envejeciera rápidamente y las películas que se traían del extranjero no eran suficientes para satisfacer la demanda existente.

Por todo ello, los mexicanos se dedicaron a filmar sus propias películas y a la par de la exhibición, creció también la producción, principalmente la de documentales.

Además de lo anterior, 1899 fue también un año notable para el cine mexicano, porque se filmaron las primeras películas de argumento: Don Juan Tenorio, Sevillanas, Canarios de café y Terrible percance a un enamorado en el cementerio de Dolores, de Salvador Toscano, aunque las tres primeras aparentemente fueron documentales sobre representaciones escénicas.

Así, en 1900 el cine en México ya se encontraba bien establecido como espectáculo masivo de gran aceptación y con una producción que se caracterizaba por un auténtico reflejo de la vida mexicana en todos sus aspectos.

Como se ha podido observar, en el periodo que va de 1896 a 1900, el cine se impuso en la sociedad por su propia fuerza expresiva, volviéndose imprescindible como espectáculo y como medio informativo.

El periodo que va de 1901 a 1910 se caracteriza por una evolución de lo que se puede llamar el cine realizado como un gusto adquirido y meramente documental, al cine ya con argumento representativo de una visión y creatividad propia y como símbolo de madurez.

Así mismo, esta evolución se hizo evidente con el surgimiento de los primeros locales construidos expresamente para la producción de películas, los primeros estudios y también la primera generación de empresarios mexicanos.

Para los primeros años de este siglo, se dio un fenómeno: la Trashumancia, producido por las continuas dificultades que encontraron los empresarios para tener público suficiente en la exhibición de sus películas, debido tal vez a la lentitud con la que se renovaban los programas. Al darse cuenta los empresarios que de esta forma el negocio no era redituable, decidieron llevar al cine donde era desconocido, con lo que este medio fue difundido ampliamente.

Destacaron entre los trashumantes por la importancia de sus compañías o por su posterior significación como productores: Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Salvador Toscano, Gonzalo T. Cervantes, Jorge Stahl, Enrique Moulinié y Federico Bouvi.

La asociación de algunos de estos empresarios, como Rosas, con otras empresas, permitía ofrecer funciones simultáneas en diferentes lugares.

Las primeras películas de evocación histórica, filmadas en 1904, fueron: Cuauhtémoc y Benito Juárez. En Aguascalientes y Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos, en San Luis Potosí, ambas de Carlos Mongrand.

Para 1905 vuelven a realizarse funciones cinematográficas en la capital del país, para ya no volver a interrumpirse por razones ordinarias.

Un año más tarde, llega a su fin el auge de la trashumancia; en el año de 1906 es el parte aguas en la historia del cine mexicano, porque se abrieron distribuidoras de películas que, satisficieron el ansia de novedades cinematográficas. Tal hecho ocasionó el surgimiento de los "cines", tan familiares en nuestros días, en la capital del país y en ciudades del interior, por lo que en la Ciudad de México, hay una exhibición cada vez mayor de películas, para ese entonces existían ya 16 salas de exhibición: Riva Palacio, Apolo, Sala Pathé, Gran Salón Mexicano, Academia Metropolitana, Salón High Life, Art-Nouveau, Salón de Pabellón Morisco y Salón Cinematográfico.

Asimismo, se inició un proceso de industrialización, formándose sociedades mercantiles cada vez más complejas, no sólo para distribuir, sino para exhibir y producir. Pero surgió un acontecimiento que contribuiría a la consolidación de la

distribución y exhibición en México: La Casa Pathé, dentro de su política mundial de distribución, suprimió la venta de rollos, a partir de entonces sólo los alquilaría, del mismo modo, contrató salas para crear circuitos de exhibición. Para el ocaso del Porfirismo, la mayoría de las empresas distribuidoras, productoras y exhibidoras eran de mexicanos, sin embargo, todavía no se contaba con la fórmula para fabricar película virgen.

No obstante todo este desarrollo industrial, la producción no aumentó de manera considerable, pero algunas obras que se realizaron lograron la creación de una expresión cinematográfica propia. Entre los géneros que se filmaban podemos encontrar películas sobre familias o personas pudientes, temas actuales, ficción costumbrista y actos conmemorativos, por mencionar algunos.

El primer largometraje mexicano es Viaje a Yucatán, de Salvador Toscano, estrenada en 1906. Esta cinta, concebida desde el principio como un largometraje, se realizó a propósito de la visita de Porfirio Díaz a la ciudad del título, abarcando el viaje completo (llegada y regreso), así como los festejos a los que asistió. Toscano unió siete vistas en movimiento para brindar al espectador una reproducción fiel y exacta de los hechos, respetando la secuencia geográfica y cronológica. Toscano tiene un ensayo anterior (1905) de esta modalidad narrativa, con la cinta Inundación en Guanajuato, en la cual unió ocho vistas cortas dando una idea completa de la catástrofe.

Este verismo fue el antecedente de la técnica del documental surgido en México, a la que se recurriría ampliamente durante la Revolución Mexicana.

Otros ejemplos de estos documentales son: Catorce vistas tomadas en la vía del ferrocarril de Tehuantepec (1907), de Jorge Alcalde y Enrique Echaniz Brust; Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec (1907), de los Hermanos Alva; Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec (1907) de Salvador Toscano; El viaje del Presidente a Manzanillo (1909), realizada por Gustavo Silva para la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, por lo tanto es considerada como la primera reproducción fílmica estatal; entrevista Díaz-Taft (1909), de los Hermanos Alva; el viaje de Justo Sierra al sureste del país (1909), De Gustavo Silva, y el Derby Mexicano (1910) de los Hermanos Alva.

De esta manera, el periodo de 1901 a 1910 sentó las bases de este medio, que en la siguiente etapa sería utilizado como un fuerte instrumento de información y propaganda dentro de un país que se veía afectado por una difícil situación política y social.

*La manifestación lingüística,
entendida como facultad
abstracta, es el habla, entendida*

como organización de signos verbales, es el lenguaje; entendida como determinación del lenguaje en pueblos, regiones y épocas, es el idioma o lengua.

ALFONSO REYES, El Deslinde

1.1.2 Recorriendo la República... El Documental de la Revolución.

A pesar de los levantamientos que se dieron en casi todo el país desde el 20 de noviembre de 1910, el 1 de diciembre del mismo año, Porfirio Díaz tomó posesión de la presidencia por octava vez. Pero Emiliano Zapata se levantó en armas en marzo de 1911 en el estado de Morelos, acrecentando todavía más el movimiento. La situación se tornó crítica y Díaz se vio forzado a renunciar a la Presidencia el 22 de mayo. El 26 del mismo mes, Francisco León de la Barra asume la presidencia de manera interina. El 7 de junio, Madero entra triunfante a la ciudad de México y poco después resultan electos como presidente y vicepresidente el propio Madero y José María Pino Suárez, respectivamente.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, el negocio del cine se incrementó en lugar de disminuir debido a los acontecimientos. Esto se hace evidente al ver las siguientes cifras: poco después de la entrada de Madero a México había 46 salas de espectáculos, de las cuales 40 exhibían películas o alternaban cine y variedades; el número de butacas sumaba poco más de 25 mil, y fue entonces cuando se estableció la costumbre de ofrecer matineés los sábados, domingos y días festivos.⁴

Al registrarse a través del cinematógrafo toda clase de acontecimientos de la revolución, surge un nuevo e importante género: el documental revolucionario, el cual con el tiempo, cobraría mayor interés y valor.

Además, estas películas fueron las primeras en la historia del cine mexicano en exhibirse solas, ya no como complemento, sino como espectáculo principal debido a que la función informativa que cumplían era superior a la que cualquier otro medio podía ofrecer. El público de aquellos años apenas comenzaba a familiarizarse con una narración basada en imágenes, y por eso en las funciones cinematográficas había los "gritones" encargados de explicar de viva voz las películas exhibidas.

⁴ VIÑAS, Moisés. Historia del Cine Mexicano. Pág. 28

De la etapa maderista sobresale los dos magníficos trabajos: La Revolución Orozquista o hechos gloriosos del ejército nacional de los Hermanos Alva y La Revolución en Veracruz, de Enrique Rosas de 1912, películas que llevan a su madurez la técnica expresiva del documental de la Revolución.

Los sucesos revolucionarios continuaron: el 19 de febrero de 1913 Madero renuncia a su cargo ya estando preso, y después de la efímera aparición de Pedro Lascurain (unos cuantos minutos) como Presidente interino, Victoriano Huerta lo sustituye, usurpando el poder con ayuda de los Estados Unidos, iniciándose así la Decena Trágica. La situación general se agravó cada vez más, sobre todo, cuando en abril de 1914 tropas estadounidenses invaden nuestro país.

Pero en contrapartida, surgieron varios caudillos que, al unirse, formaron el ejército Constitucionalista, que más tarde lograría reestablecer el orden, comenzando una nueva etapa para México.

Lamentablemente la Revolución también repercutió de otra manera en el cine, pues trajo consigo la censura, primero por parte de los empresarios y después por parte de las autoridades.

La censura terminó con todo el sentimiento verista de los documentales, deformando la realidad a favor de intereses particulares o partidistas.

El periodo huertista se caracterizó por la realización de este tipo de películas. Aún se continuaba filmando documentales revolucionarios, pero la diferencia es que ya no se exhibían.

Los realizadores del documental de la Revolución y a los de los varios montajes hechos posteriormente con sus imágenes, les importó más la propaganda que manifestar una actitud crítica frente a los hechos, convirtiéndose así, en otras de las limitaciones de las películas nacionales. El cine cobró mucha importancia dentro del caudillismo, pues se convirtió en un arma sumamente poderosa para ganar simpatizantes, es decir, nació la propaganda política. Sin embargo, este nuevo giro de la cinematografía, sumando a la censura, marcó el fin del primer cine mexicano, caracterizado por la imparcialidad y la búsqueda de lo verista.

Entre los personajes que comprendieron con mayor rapidez la situación anterior están: Porfirio Díaz y Pancho Villa, éste último tuvo una visión tan clara, que firmó contratos de exclusividad, condicionó la exhibición de sus películas únicamente a las victorias que lograra, utilizando al cine como medio propagandístico, tanto en el país como en Estados Unidos. Porfirio Díaz fue la primera "estrella" del cine mexicano, ya con un contrato firmado, contando por lo menos con diez camarógrafos norteamericanos de la Mutual Film Corporation, para perpetuar los triunfos de sus batallas.

De esta forma, prácticamente todos los personajes sobresalientes de la policía en México, recurrirían al cine para utilizarlo para su provecho.

Para el 20 de julio de 1914, Huerta sale del país y Francisco Carvajal asume la presidencia desde entonces, hasta el 13 de agosto, fecha en que se firman los Tratados de Teoloyucan, por lo que a partir de ese momento, la sucesión presidencial se volvió un caos, al punto que había dos presidentes al mismo tiempo, uno era Eulalio Gutiérrez, apoyado por Villa; y Carranza, apoyado por la convención y Álvaro Obregón.

Durante 1915, continuaban la lucha por el poder, hasta que Villa fue derrotado y la convención de jefes revolucionarios se disolvió finalmente en mayo del mismo año, Carranza quedó como jefe absoluto de un país en total inestabilidad: con gobiernos que se imponían en las diferentes ciudades del interior, llegando incluso a manejar cada uno su propio tipo de moneda.

En cuanto a las salas cinematográficas, en agosto de 1914 se abrieron 6 teatros y 48 salas de cine, que sumaban un total de 44, 228 asientos. Y para febrero de 1915, durante la ocupación de Obregón, se abrieron 48 salas de espectáculos, de las cuales 42 ofrecieron funciones cinematográficas.⁵

Todos estos sucesos, quedaron registrados en lo que serían las producciones del documental de la revolución: Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915, de Enrique Echaniz Brust y Salvador Toscano: La toma de Torreón y Asalto a Hermosillo, de autores no identificados (1915); Documentación Histórica Nacional, de Enrique Rosas (1916) y la tan famosa cinta El Automóvil Gris, de Enrique Rosas (1919).

La influencia para estas imitaciones llegó básicamente de dos países: Italia y Estados Unidos. Del primero, nuestro cine adoptó el género melodramático, así como culto por las “estrellas” (que posteriormente en Hollywood sería llamado “star system”), basado en la personalidad de los actores y todo ese mundo glamoroso e ideal que envolvía. Del segundo, la influencia llegó de manera económica: los productores norteamericanos comenzaron a incrementar la realización de películas para consumo masivo de América Latina con la finalidad de nulificar la competencia europea. Así, las inversiones en México fueron creciendo cada vez más, con la compra de salas cinematográficas y el establecimiento de sus negocios aquí.

Si lo anterior no fuera suficiente, Carranza consciente del poder propagandístico del cine y estando en su contra la industria cinematográfica estadounidense, publicó el 1 de octubre de 1919 en el Diario Oficial, el decreto de

⁵ VIÑAS, Moisés. Op. Cit.; Pág. 40

censura, cuyo objetivo, entre otros, era evitar que los productores del país vecino enviaran películas denigrantes y que se exhibieran aquí en México, pues a partir de esta publicación el gobierno regularía las producciones y exhibiciones.

Del mismo modo se utilizó como recurso para afrontar la imagen negativa de México en el extranjero, realizar cintas que resaltaran los aspectos positivos del país, con la cual se despertó el espíritu nacionalista, que generó tres corrientes cinematográficas: una imagen y semejanza del cine italiano, otra basada en la historia y las costumbres nacionales y por último, la promovida por Venustiano Carranza, como medio propagandístico oficial.

Pero todas estas formas de nacionalismo fracasaron de una u otra manera por las contradicciones que representaba, las falsas realidades que aborda, las malas imitaciones y adaptaciones, así como la confusión de términos que existía. Dicho nacionalismo terminó reflejado únicamente en el nombre de las compañías: Azteca Film (de Miami Derba y Enrique Rosas), México Lux, México Film, Aztlán Film, Quetzal Film, Águila Film y Popocatepetl Film.

En lo que se refiere a la crítica cinematográfica, ésta tiene su antecedente desde 1915 con Alfonso Reyes, que realizaba sus notas madrileñas con el seudónimo Fósforo, el cual compartió con Martín Luis Guzmán. Pero ésta realmente nace entre 1917 y 1918, cuando existía una fuente antagónica entre la gente dedicada al teatro y la dedicada al cine, por cuestión de impuestos, ya que los que pagaban éstos últimos eran más bajos que los de los primeros. Ante este panorama, mientras los trabajadores de teatro realizaban una protesta, el periódico El Universal, encargó al periodista Rafael Pérez Taylor, escribir una columna de cultura cinematográfica, pero este periodista era uno de los firmantes de la protesta teatral contra el cine, por lo que todos sus artículos, firmados con el seudónimo Hipólito Seijas, criticaban duramente a éste último medio.

Sin tomar en cuenta los inventos mexicanos como el Sincronógrafo de Indalecio Noriega; el que realizó Felipe Sierra y Domínguez para producir una imagen en relieve y sin pantalla de una vista cinematográfica; y el de Luis G. Alcorta para hacer películas con muñecos; abriendo paso al capital extranjero, con la mencionada influencia melodramática del cine italiano; el nacionalismo vuelto costumbrismo y la utilización del cine como medio propagandístico oficial; entre 1917 y 1920 se realizaron un total de 77 producciones de las que se pueden distinguir los siguientes géneros: el melodrama sentimental, el melodrama familiar, el melodrama prostibulario, el melodrama rural, el melodrama patriótico, el melodrama religioso, el melodrama social, el serial del cine o aventuras, la comedia, el nuevo documental, los reportajes y los noticieros.

Con el fin del periodo presidencial llegó el tiempo de reelección y con éste los conflictos nuevamente: Venustiano Carranza trató de imponer a un candidato que convenía a sus intereses, por esta razón, Adolfo de la Huerta lanzó el 23 de abril de 1920 su plan de Agua Prieta, desconociendo al propio Carranza. La rebelión no se hizo esperar y Carranza se vio obligado a abandonar la capital el 7 de mayo, siendo asesinado el 21 del mismo mes en Tlaxcaltongo, por la tropa de Rodolfo Herrero.

Como consecuencia, Adolfo de la Huerta ocupó provisionalmente la presidencia del 24 de mayo al 30 de noviembre, sucediéndose en el cargo el Presidente electo Álvaro Obregón. Esta rebelión provocó en 1923, los asesinatos de Pancho Villa, Felipe Carrillo Puerto y Salvador Alvarado, últimos caudillos revolucionarios.

Obregón supuestamente derogó la censura impuesta por Carranza para ganar adeptos con la gente de cine, pero la realidad es que sólo la cambió de oficina: de la Secretaría de Gobernación se trasladó al Ayuntamiento.

Por otra parte, no se restringió de ninguna manera la entrada del capital extranjero en materia de cine; llegando ésta hasta los inmuebles. Con esta enorme competencia y la censura vigente, sucedió lo lógico, la producción decreció sensiblemente.

En otros siglos se pensaba que las lenguas románticas, llamadas vulgares, eran una corrupción del latín en el sentido moral de la palabra. No sentimentalicemos la evolución lingüística. Desafío al latín clásico a expresar, con sus propios recursos y entregado al enredijo de sus declinaciones -etapa anterior a la especialidad sintáctica que representan las partículas regimentales-, lo que yo me soy capaz de expresar en mi castellano vulgar del siglo XX.

ALFONSO REYES, Aduana lingüística.

1.1.3 Historia de Vida... Hacia el Cine de Argumento.

La década de 1920 a 1929 fue testigo de la transformación del mundo. La Primera Guerra Mundial había alterado radicalmente los valores de gran parte de

la sociedad, y la gente trataba de olvidar el horror vivido hasta 1919. En los “alegres veintes” nacieron la radio, el jazz y las faldas cortas, así como el fascismo, el nazismo y la depresión económica norteamericana.

En 1927 el cine habló por primera vez. El hecho más relevante, sin lugar a dudas, es la presentación de El Cantor de jazz (The Jazz Singer) obra dirigida por Alan Crosland e interpretada por Al Jolson, se convirtió en la punta de lanza de una novedad cinematográfica: el sonido, ya que es la primera película con momentos hablados y cantados, aunque todavía con abundantes pasajes mudos a lo largo de la historia (el sonido estaba registrado en disco; poco tiempo más tarde se adoptaba el sistema de sonido óptico) A partir de ese momento, el cine apostó todo a las palabras y a la música, inaugurando una nueva era en su historia.

Después de 1920, el cine mexicano mantuvo una carrera dispareja en contra de la creciente popularidad del cine hollywoodense. Los nombres de Rodolfo Valentino, Tom Mix y Gloria Swanson competían, con gran ventaja, contra los de Carlos Villatorio, Ligia Dy Golconda y Elena Sánchez Velenzuela, por el gusto del público mexicano.

En general, muy poco se puede rescatar del cine mudo mexicano de los veintes: Quizá lo más importante de esa década para nuestro cine fue la preparación que obtuvieron distintos actores, directores y técnicos mexicanos en el cine de Hollywood. La falta de sonido en el cine, eliminaba la barrera del idioma.

Entre los directores, Fernando Fuentes, Emilio Fernández, Roberto y Joselito Rodríguez, recibieron su educación cinematográfica en Hollywood. De esta manera, el cine mexicano se preparaba para lo que sería “La Época de Oro”.

La industria del cine mexicano nació en una época de gran efervescencia social, política y cultural en nuestro país. La Revolución comenzaba a ser una etapa de la Historia, aunque sus protagonistas todavía regían el destino político de la nación.

En 1928, el General Plutarco Elías Calles, había fundado el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente directo del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Entre 1928 y 1934, Calles se mantuvo en el poder desde el Partido, aunque México tuvo tres presidentes en ese mismo periodo: Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Emilio Portes Gil.

1.1.4 Cuando Hipólito Cantó... Cine Sonoro Mexicano.

Como se había mencionado anteriormente, el intento dictatorial, encabezado por Calles y Obregón, fracasó al ser asesinado éste último, por lo que Emilio Portes Gil asume la presidencia de manera provisional, de diciembre de 1928 a febrero de 1930, convocándose a elecciones extraordinarias en 1929.

Es precisamente en esta época, el 4 de marzo de 1929, cuando se da un suceso que sería trascendente para los años subsecuentes y que marcaría una velada forma de dictadura: la creación, por parte de Plutarco Elías Calles, del Partido Nacional Revolucionario (PNR), el cual se convertiría, a partir de ese momento, en el único partido que ocuparía el poder, en el "Herederero de la Revolución", en el "Partido Oficial".

En ese mismo año, surgió el primer candidato presidencial del PNR, Pascual Ortiz Rubio, nulificando la oposición de José Vasconcelos. Ortiz Rubio asume la presidencia a partir del 5 de febrero de 1930, pero la fuerte intervención Callista lo presiona en demasía y renuncia el 4 de septiembre de 1932, sustituyéndolo otro callista, Abelardo L. Rodríguez. Este político sí se sometió al paternalismo de Calles y concluyó el periodo constitucional marcado el 30 de noviembre de 1934.

Inmediatamente después, el 1 de diciembre de ese mismo año, asume la presidencia Lázaro Cárdenas, quien permanecería en el poder hasta el 30 de noviembre de 1940.

Toda esta época se caracterizó por la imposición de las ideas de Plutarco E. Calles, quien era conocido entre sus aduladores como "Jefe Máximo de la Revolución", por lo que el periodo que va desde la presidencia de Portes Gil hasta la de Abelardo L. Rodríguez, se conoce con el nombre de "Maximato".

Este sometimiento ante el caudillo es finalizado por Lázaro Cárdenas, quien, no obstante haber sido candidato callista, se sublevó ante él para llevar a cabo un gobierno diferente a los anteriores.

Otro factor sumamente importante fue el "Crack", es decir, la quiebra de la bolsa de valores de Nueva York en 1929, que trajo como consecuencia una fuerte crisis económica en el ámbito mundial.

En México, la recesión trajo consigo en los años siguientes, un descontento general, la industria disminuyó fuertemente su producción, generándose mucho desempleo y subempleo. En el campo, las sequías afectaron el país, por lo que fue necesario importar granos y productos básicos. Además, las tierras estaban aún en pocas manos y los campesinos en situaciones deplorables.

Pero mientras todo sucedía, en lo que se refiere al cine mexicano, tendrían lugar dos hechos importantes que marcarían de manera definitiva la historia cinematográfica de nuestro país: la sonorización del cine y el surgimiento de una etapa muy rica en creatividad y logros.

A pesar de los innumerables intentos por sonorizar directamente las cintas, desde Pathé y Edison, quienes sincronizaban las películas con rodillos fonográficos, todos habían fracasado. No fue sino hasta los años veinte, con la aparición de amplificadores electrónicos, que esta idea volvió a tomar fuerza, siendo en los Estados Unidos donde se realizó el primer intento en 1926. La empresa Warner Brothers estaba a punto de irse a la quiebra, pero dio a conocer un producto novedoso, era una película musical dirigida por Alan Crosland, titulada Don Juan.

El sistema que utilizaron para sonorizar esta cinta es el llamado sonido óptico o directo, el cual estriba en dejar un margen en las imágenes de la película que lleve una zona de señales ópticas, que una lámpara excitadora, adaptada al proyector, transforma en ondas sonoras. Esta manera de sonorizar las películas rebasó todo lo inventado hasta ese momento y marcaría una nueva etapa cinematográfica.

Con esta exitosa experiencia que los salvó de la quiebra, la Warner decide realizar otra película en 1927, pero cuidando más los detalles, El Cantante de Jazz (The Jazz Singer), de Alan Crosland. Esta cinta es conocida como la primera del cine sonoro.

En México también se realizaron varios intentos de sonorización, de los más aceptados fueron en los que se trataban de sincronizar la cinta con discos, una de las películas de más éxito que utilizó este sistema fue Más Fuerte que el Deber (1930) de Rápale J. Sevilla. Pero los intentos resultaban inútiles, la fiebre del cine sonoro había llegado, lo único que sostenía a las cintas sincronizadas con discos, era que las películas sonoras que llegaban de Estados Unidos, al principio, sólo eran habladas en inglés y el público prefería escuchar el cine en su propio idioma, aunque tuvieras fallas en la sincronización.

Al darse cuenta de esto, las empresas hollywoodenses comenzaron a realizar versiones de sus películas más exitosas en diferentes idiomas, entre ellos, el español (cine hispano). Sin embargo, esto tampoco resultó, el público no lo recibió con mucho agrado, pues esas versiones, como es de suponerse, no conservaban el reparto original, en él aparecían los actores latinoamericanos que trabajaban en Hollywood y lo único que se obtenía, era una mezcla de acentos que hacía incomprendible la película.

Ante esta situación, la industria cinematográfica estadounidense decide apoyar y ceder el terreno a otros países, lo cual convino enormemente al cine mexicano.

Fue hasta 1931 que el distribuidor Juan de la Cruz Alarcón, se propuso realizar una película con sonido directo, para lo cual pidió el apoyo de Carlos Noriega Hope, Gustavo Sáenz de Sicilia, Miguel Ángel Frías y Eduardo de la Barra con la finalidad de comprar los estudios Chapultepec de Jesús H. Abitia. Los cuales, después de la compra, se transformaron en los de la Compañía Nacional Productora de Películas, estableciéndose una nueva empresa.

Asimismo, Alarcón trajo desde Hollywood a la actriz Lupita Tovar (surgida a la fama con *La voluntad del muerto*, 1930, de George Melford), al fotógrafo Alex Phillips, al actor, que para esta cinta trabajaría como director, Antonio Moreno, a Donald Reed, para filmar una segunda versión de la novela *Santa* de Federico Gamboa.

“...*Santa*, iniciada en noviembre de 1931 equivalió a la colocación de una primera piedra: la piedra inaugural de la industria del cine mexicano.”⁶ Por azares del destino, la película fue sonorizada con el sistema patentado por José de Jesús y Roberto Rodríguez Ruelas, el primero ingeniero en electrónica y el segundo fotógrafo. La música y canciones eran de Agustín Lara. Esta cinta se estrenó el 30 de marzo de 1932, en el cine Palacio, y fue desde luego un éxito. Por fin parecía que se consolidaban los anhelos de crear una industria cinematográfica mexicana. México sería una especie de sucursal de Hollywood.

Los hermanos Rodríguez habían producido en 1930 en los Ángeles California, con un equipo sonoro de su invención, el documental *Sangre mexicana*, hablada por Celia Montalbán. Un año después, trajeron consigo a México su equipo móvil (con peso de 12 libras y media), el cual ya había probado eficacia, ellos fueron los verdaderos introductores de la forma definitiva del sonido cinematográfico en México.

Al continuar filmándose películas como *Santa*, con sonido directo, se dio por hecho la aceptación y adaptación del cine mexicano a esta nueva etapa cinematográfica.

Los temas de las películas no variaron mucho con la aparición del sonido, los melodramas seguían encabezando la lista. El único cambio, lamentablemente, fue la desaparición del documental, el cual ya sólo se filmaría de manera excepcional.

Para 1932, se confirma el establecimiento del sonido en México y además debutan dos directores mexicanos que lograrían una carrera trascendente en nuestra cinematografía, Fernando de Fuentes, con la película *El anónimo* y Miguel Zacarías con *Sobre las Olas*. Estos realizadores competirían en calidad y talento con los directores que ya contaban con cierto prestigio, como Miguel Contreras Torres, *Revolución o la sombra de Pancho Villa* (1932); el español Antonio Moreno, *Águilas frente al sol* (1932); el ruso Arcady Boytler, *Mano a*

⁶ GARCÍA Riera, Emilio. **Historia Documental del Cine Mexicano**. Tomo I. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, Pág. 47.

mano (1932) y el húngaro John H. Auyer, Una vida por otra (1932). Pero de estos y otros debutantes se hablará más adelante.

Por otra parte, en 1931, sucedió otro hecho sobresaliente, la visita del soviético Serguéi Mijálovich Eisenstein, quien vino con el proyecto de realizar la película ¡Qué viva México!, la cual trataría sobre la historia de nuestro país (película que fue convertida en estereotipo por una corriente del cine mexicano) y estaría compuesta de un prólogo, cuatro episodios y un epílogo.

Junto con su colaborador y fotógrafo habituales, Gregory Alexandrov y Eduard Tissé, respectivamente, se asesoró con artistas e intelectuales mexicanos para retratar lo mejor posible el pasado indígena y colonial, la revolución, el presente, las fiestas y el folclor nacional.

Pero el soviético no pudo terminar su trabajo debido a que su patrocinador el novelista norteamericano Upton Sinclair, se asustó con los gastos y comentarios falsos que se hicieron alrededor de esta cinta, quedando inconclusa. Tiempo después, el propio Sinclair vendió de manera fragmentaria los negativos de esta película.

A pesar de que su muerte en 1948, Eisenstein no pudo concluir, ni dar forma a su trabajo en México como él hubiese querido, esta obra tendría una gran influencia en cintas posteriores realizadas por mexicanos. Del estilo del soviético fue retomada la manera de retratar, como si fuesen murales o frescos, los bellos paisajes nacionales, el cielo contrastante plagado de nubes y los rostros indígenas.

Algunas películas que muestran esa influencia son: El tigre de Yautepec (1933), de Fernando de Fuentes, Enemigos (1933), de Chato Urueta; ¡Ora Ponciano! (1936) de Gabriel Soria; Janitzio (1934) de Carlos Navarro; Rebelión (1934), de Manuel S: Gómez y por último, una muy reconocida nacional e internacionalmente, Redes (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel.

Por otro lado, Cárdenas fue el primer presidente, después de mucho tiempo, que no habitó en el Castillo de Chapultepec, con él se inició como residencia oficial de la presidencia Los Pinos. Asimismo, clausuró las casas de juego, cesó la persecución religiosa y además, puso en marcha, para enfrentar los problemas del campo y los movimientos huelguísticos que se presentaban, el plan sexenal promulgado en 1933 en la Convención de Querétaro.

Con este plan, Cárdenas logró implementar una Reforma Agraria y que el Estado tuviera una mayor participación en todos los ámbitos. Incorpora a obreros y campesino a esta política; se apoya en el populismo, la nacionalización (petróleo, electricidad y ferrocarriles), la soberanía nacional y en una activa educación nacional

Del mismo modo, en 1936 se crea la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) y en 1938, la Confederación Nacional Campesina (CNC), con la finalidad de mantener unidos a todos los sectores del país. En ese mismo año, realiza campañas de salud con el objetivo de favorecer a los diferentes sectores y crea la Secretaría de Asistencia Pública, además, el Partido Nacional Revolucionario Mexicano (PRM).

Con la nacionalización del petróleo y de la electricidad, el estado toma las riendas de las principales fuentes de energía, que se transformaron en instrumentos fundamentales para el fortalecimiento y la promoción de sector industrial.

En la materia de cine, su gobierno promueve, produce y exhibe cine documental en el país y el extranjero, en 1935, se publica la reforma constitucional del Artículo 73, fracción X, que falta del Congreso para legislar en materia de cine. En octubre de 1939, se publica un decreto presidencial donde se imponía a las salas cinematográficas del país, la obligación de exhibir cuando menos una película mexicana al mes, esta medida contemplaba entre otras cosas, las necesidades de proteger el empleo de los trabajadores del cine, es decir, los agremiados de la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos (UTECEM), creada en 1934, debido a la excitación sindicalista que surgió al ir aumentando la actividad cinematográfica.

El comienzo del cine sonoro y el fracaso del cine conocido como hispano, abrieron las puertas a países como México y Argentina a contar con el apoyo Hollywoodense para realizar producciones nacionales que pudieran agrandar más a los latinoamericanos y captar a este público. Como es de suponerse, ninguno de estos países dejó pasar la oportunidad.

Otra consecuencia de la sonorización del cine, fue la creación del primer cine club mexicano, organizado por Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Mérida y Agustín Aragón Leyva, esta idea fue inspirada en la Film Society de Londres y la Ligue des Cine Clubs de París. Lamentablemente este cine club no tuvo la suficiente fuerza y desapareció en 1935.

La producción de películas fue aumentando paulatinamente: 6 en 1932, 21 en 1933, 23 en 1934, 22 en 1935, 25 en 1936, 38 en 1937, 57 en 1938, 38 en 1939 y 29 en 1940. La baja a partir de 1939 se debió a la saturación que hubo con la gran cantidad de cintas realizadas, sobre todo, en género ranchero.

En la primera mitad de este periodo se comenzaron a sentar las bases de la insipiente industria que era el cine entonces, ya que los productores que invertían su dinero en este medio, querían obtener fuertes ganancias con una sola película, para después invertir en algo más seguro y fue precisamente esta situación la que dio una mayor variación a los temas, alejando al cine de la estandarización.

Durante esta etapa surgieron nuevos directores, posteriormente, alguno de ellos se convertirían en reconocidas figuras de nuestra cinematografía. Asimismo, continuó la actividad de los realizadores considerados ya como veteranos, pues su trabajo había iniciado desde la etapa siguiente.

Enseguida se mencionarán directores y sus principales cintas:

Uno de los realizadores más prolíficos del cine mudo fue Miguel Contreras Torres, a quien la etapa sonora no benefició mucho. Sus trabajos sobresalientes fueron: *Revolución o la sombra de Pancho Villa* (1932), *La noche del pecado* (1933), *¡Viva México!* (1934), *Juárez y Maximiliano* (1934), *No te engañes corazón* (1936), en esta cinta debutó en un papel secundario Mario Moreno Cantinflas, *La Paloma* (1937), *La Golondrina* (1938), *Hombre o demonio* (1940) y finalmente la comedia *Hasta que llovió en Sayula* (1940).

En la primera época del cine sonoro debutaron tres directores que tenían en común la escuela de Hollywood, ellos fueron: Rápale J. Sevilla, Miguel Zacarías y Cano Urueta.

Sevilla, además de la ya mencionada *Más fuerte que el deber* (1930), realizó *Almas encontradas* (1933), *Corazón Bandolero* (1934), *María Elena* (1935), *Irma la mala* (1936), *Guadalupe la Chinaza* (1937), *El secreto de la monja* (1939), *El insurgente* (1940), y *La torre de suplicios* (1940).

Zacarías, por su parte, dirigió entre otras, *Sobre las olas* (1932), *Payasadas de la vida* (1934), *Rosario* (1935), *El baúl macabro* (1936), *Los enredos de papá* (1938) y tres secuelas de esta cinta en 1940, *Papá se desenreda*, *Papá se enreda otra vez* y *Las tres viudas de papá*.

Urueta debutó como realizador en el cine mexicano con la cinta *Profanación* (1933), a la que siguieron: *Enemigos* (1933), *El escándalo* (1934), *Una mujer en veta* (1934), *Clemencia* (1934) *Mi candidato* (1937), *El signo de la muerte* (1939), *La noche de los mayas* (1939) y *¡Qué viene mi marido!* (1939).

Gabriel Soria inició su carrera con la cinta *Chucho el Roto*, que marcó el debut como actor de Fernando Soler. Después, este director realizó *Martín Garatuza* (1935), *Los muertos hablan* (1935), *Mater Nostra* (1936), *¡Ora Ponciano!* (1936), *La bestia negra* (1938), *El caudal de los hijos* (1939), *Filmada en Hollywood* y por último, *Mala yerba* (1940).

Otro de los debutantes fue Juan Bustillo Oro, quien realizó las siguientes cintas: *Dos monjes* (1934), *Monja, casada, virgen y mártir* (1935), *El misterio del rostro pálido* (1935), *Malditas sean las mujeres* (1936), *El rosal bendito* (1936), *Nostradamus* (1936), *La honradez es un estorbo* (1937), *Amapola del camino*

(1937), Huapango (1937), la divertida comedia La tía de las muchachas (1938), Cada Loco con su tema (1938), Caballo a caballo (1939), la exitosa En tiempos de don Porfirio (1939), una muy famosa, Ahí está el detalle (1940), y otra comedia, Al son de la marimba (1940).

Una debutante más que durante esta década obtuvo, sin exagerar, los mayores aciertos en la cinematografía mexicana y que abrió las puertas internacionales a nuestro cine fue Fernando de Fuentes, quien debutó formalmente con la cinta El anónimo (1932) y continuó con El prisionero trece (1933), El compadre Mendoza (1933), ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935), estas tres últimas, ya clásicas del cine mexicano y considerarlas de las mejores por cuanto el tema de la Revolución Mexicana se refiere; La calandria (1933), El tigre de Yautepec (1933) El fantasma del convento (1934), Cruz Diablo (1934), La familia Dressel (1935), Las mujeres mandan (1936), Bajo el cielo de México (1937), Sandunga (1937), La casa del ogro (1938), Papacito lindo (1939), Allá en el trópico (1940), El jefe máximo (1940) y Creo en Dios (1940).

Merecer mencionarse aparte y de manera especial la película realizada por De Fuentes en 1936, Allá en el Rancho Grande, sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de aquellos años. Es el resultado de trasplantar elencos, canciones y sketches de obras de teatro al cine, pues varios autores del cine mexicano, letristas, músicos y libretistas se incorporaron. Esta película obtuvo un éxito rotundo, ya que marcó la incursión del cine nacional al mercado latinoamericano, logrando una visión más cercana a la realidad de lo que podría ser la industria cinematográfica. Allá en el Rancho Grande, es la suma y síntesis de corrientes literarias llegadas a México desde el siglo pasado o antes, es sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades, parodia costumbrista, es teatro de género mexicano, llevado a la pantalla con las características del nacionalismo mexicano de la Revolución, aunque sin el sentido político de la revista mexicana de 1920, no obstante ser obra de un mismo autor. El protagonista, Tito Guizar, se convierte en el primer actor reconocido fuera de nuestro país y Gabriel Figueroa, encargado de la fotografía de esta cinta, recibe el primer premio internacional al cine mexicano, en 1938 en el Festival de Venecia. También fue la primera película mexicana que mereció estrenarse en Estados Unidos con subtítulos en inglés.

Con la cinta de Fernando de Fuentes, se dieron varios intentos por crear una industria:

Los esfuerzos por establecer una industria no fructificaron... no estaban dadas las condiciones que, con el arribo del sonido y la consecuente incorporación de la canción vernácula, propiciarían en los treinta la formación definitiva de la industria cinematográfica nacional.⁷

⁷ SÁNCHEZ, Francisco. Luz en la Oscuridad / crónica del Cine Mexicano (1896-2002). México, Casa Juan Pablos, 2002, Pág. 34.

Entre los directores mexicanos debutantes que tuvieron menor número de realizaciones, pero cuyas carreras tendrían continuidad, podemos mencionar a Rafael E. Portas, Bohemios (1934) y Suprema Ley (1939); Juan José Segur, El Superloco (1936); Rolando Aguilar, Madres del mundo (1936), ¡Esos hombres! O Malditos sean los hombres (1936) y Los millones de Chaflán (1938), y el último de ellos Alberto Gout, su Adorable majadero (1938) y Café Concordia (1939).

De los extranjeros debutantes en el cine sonoro mexicano, sin duda el más sobresaliente fue el ruso Arcady Boytler, que realizó en 1932 el corto El espectador impertinente y continuó después con los siguientes largometrajes: Mano a mano (1932), la importante y exitosa cinta La mujer del puerto (1933), Celos (1935), ¡Así es mi tierra! (1937), estas dos últimas películas reunieron a dos actores cómicos como protagonistas, Manuel Medel y Cantinflas, algo innovador, ya que en años anteriores este tipo de actores sólo eran considerados para papeles secundarios; y finalmente, la cinta El capitán aventurero (1938). Este director ruso sólo realizó una película más, Amor prohibido en 1944.

Un compatriota de Boytler, Boris Maicon, antes mencionado con La isla maldita (1934), realizó en 1936 la cinta Novillero, con el torero Lorenzo Garza y Agustín Lara como actores, cuya importancia real radica en ser la primera película mexicana en color, utilizando para ello el procedimiento Cine-Color.

*El argentino dice que los mexicanos
tienen un “cantito al hablar”.
Lo mismo dirá el mexicano
de los argentinos. Ambos
con la misma razón, en función
inversa. No hay habla
melódicamente neutra. Todos cantan
y sólo percibimos la canción
ajena. La propia se nos borra
como un perfume habitual.*

Oímos la tonada en la voz del vecino, y no la sinfonía en la propia.

ALFONSO REYES, Aduana lingüística.

1.2 Cuando los Hijos se van... La Verdadera Época de Oro.

A partir de los años treinta, podemos hablar del cine mexicano como industria. Como primer punto, cabe destacar que los factores que determinan su bonanza fue la existencia de una infraestructura humana y técnica más o menos consolidada y la aparición del sonido; como segundo factor, el debilitamiento del cine extranjero ocasionado por la Segunda Guerra Mundial, así como por la consolidación formal del Estado Mexicano a partir del gobierno de Lázaro Cárdenas. El cine mexicano empezó a explorar los terrenos de arte cinematográfico de manera brillante, tal vez demasiado brillante, favorecida por el gobierno de Lázaro Cárdenas, la etapa preindustrial es la más rica de su historia. Al lado de películas de ínfima calidad, directores como Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Gabriel Soria, Chano Urueta y Emilio Gómez Muriel consideraron el cine como un campo abierto a la experiencia artística y a la aportación personal.

Las películas notables descubiertas hasta hoy desde la década de los treinta no forman una escuela. Valiosas en sí mismas, revelan tentativas aisladas, dispersas. No llegan a sentar las bases de un acento nacional. La pluralidad de tendencias oculta los senderos más firmes a seguir.

A lo largo de treinta años (1930-1959) la industria cinematográfica se fortaleció para luego caer en una crisis financiera y de autonomía frente a las grandes cinematografías del mundo, que lo convirtieron en un cine atado a los mecanismos del imperialismo extranjero. Mientras que hacia el interior de nuestro país la burocracia y el sindicalismo en el cine, lejos de fortalecer el género coadyuvó a la precipitación de sus crisis. A partir de los años cincuenta, el cine está más que determinado por los grandes acontecimientos políticos y económicos de la época y por una equivocada idea de capitalizar la producción fílmica. Por ello es importante considerar la situación general en que se vio envuelto el cine, especialmente el documental.

El periodo cardenista (1934-1940) dentro de su política popular impulsó la cinematografía. Se protegió la producción nacional frente a la extranjera; las películas estadounidenses por ejemplo, pagaban doble impuesto, debían ser subtituladas apegándose a los modismos del castellano. Los temas fueron de corte nacionalista y hubo gran influencia en nuestras películas ¡Qué viva México! Y la cual quedó inconclusa, fue inspiración para muchos cineastas que retrataron los personajes y el paisaje del México rural de la época.

Sin embargo, al iniciarse la década de los treinta y la producción en México no era tan abundante comparada con la norteamericana y en cuanto a exhibición se refiere también estuvo en desventaja. Por ejemplo, de 1935-1940 México realizó 141 filmes mientras que en Estados Unidos se hicieron 1,040. Así a finales de este régimen (1939) se decretó la exhibición obligatoria de por lo menos una película mexicana al mes, dado que las producciones extranjeras- en especial las norteamericanas- habían acaparado los espacios de exhibición; la medida no surtió efecto, pues los exhibidores hicieron frente al laudo exhibiendo lo peor del cine nacional, ocasionando así la disminución de la asistencia a las salas. Al respecto Emilio García Riera apunta que: “Melancólicamente, el cine nacional ha provocado sin remedio su primera crisis industrial antes de afianzarse como industria...”

Otra de las circunstancias que ponían en desventaja a nuestra cinematografía con la del extranjero, era que las empresas productoras de otros países contaban con sus propias distribuidoras en México; las que se asentaron en nuestro país fueron la Paramount, Radio Pictures, Fox Movietone, Metro Golden Meyer, Warner BROS, Pathé, Columbia Pictures y United Artists. Además de la existencia de numerosas compañías extranjeras, el desarrollo del cine mexicano requirió de la creación de instituciones, organismos y sindicatos que intervinieran en los diferentes procesos de la producción, e incluso, que se crearan organismos culturales que promovieran el valor y trascendencia del cine mexicano, como fue el caso de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, creada en 1946.

Aunque no nos avocaremos en este primer punto a hablar del sindicalismo en el cine, fue una etapa en que se consolida la estructura de esta industria dada la gran cantidad de personas que intervenían en la realización de una película (músicos, técnicos, directores, actores, productores, maquillistas, guionistas, etc.). Al mismo tiempo, la posibilidad de producir proyectos nunca antes realizados, la necesidad de comercializar masivamente los filmes y de proyectarlos al mayor número de públicos, motivó la aparición de estudios, distribuidoras, exhibidoras y cines en todo el país, pero principalmente en el Distrito Federal.

Las salas de reciente creación proyectaron las nuevas producciones nacionales, aunque el cine europeo y norteamericano en los años treinta aumentó el porcentaje de su exhibición, igualándolo, y en ocasiones superando el número de producciones mexicanas. Estos factores propician que, al mismo tiempo que surgían las grandes producciones como Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes (1936), (película que sintetizó armónicamente las influencias literarias ya descritas, y la que por su aceptación por el público, sentó las bases de un género que se sigue cultivando hasta nuestros días) con la que México logra proyección internacional, pues gana varios premios, obteniendo grandes sumas de dinero y fuera el momento de las grandes divas (Star System), y que la comedia ranchera

se convirtiera en el género por excelencia, también se cayera en una crisis financiera, que pudo librarse gracias al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

*Tampoco pretendo sacar de
aquí fáciles metáforas políticas,
de que desconfío por lo fáciles.
En rigor, no quiero concluir
nada. Sólo quise pasear
por esta frontera de las
lenguas, donde como en toda
frontera, aprendemos a perdonar
y a pedir perdón; es decir, a
entender.*

ALFONSO REYES. Aduana lingüística.

1.2.1 Nosotros los Pobres... La Supuesta Época de Oro.

Los hechos más relevantes, están todos condicionados por la evolución de la guerra mundial, en la que Alemania no parecía tener límites para su expansionismo. La década de los 40 empieza, cinematográficamente hablando, con buen pie, con un año bueno en cuanto a producción. No es de los que tengan una película destacando por encima de todas.

Al iniciar los cuarenta tenemos una fisonomía distinta; pues en efecto, la Segunda Guerra Mundial fue el hecho histórico que convirtió al cine en la tercera industria generadora de divisas. La imborrable “Época de Oro” (1941-1945) lo fue porque dominó por completo el mercado hispano; realizó las grandes producciones con gran éxito taquillero, y porque surgen los grandes directores que marcarían el rumbo de las producciones siguientes. El auge de la época del cine sonoro propiamente se ubica durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Un hecho importante fue la influencia que tuvo el cine extranjero en las películas mexicanas, pues además de retomar el folclor y el nacionalismo, se realizaron películas que incluso retomaban la misma historia y el título; se hicieron numerosas adaptaciones literarias y se filmaron las vidas de personajes que resaltaron en el mundo y en nuestro país.

En esta época el Estado se convirtió en la sombra protectora y reguladora del cine, estableciendo las reglas adherentes a todo el proceso de la industria y

financiando el costo de las mismas. La presencia de la inversión privada nacional, también fue significativa por el número de organismos que se crearon. A partir de 1942 surgen empresas productoras como la Filmes, Films Mundiales, Industrial Cinematográfica, Posa Films, películas Rodríguez Hermanos, Grovas (creada por el Banco Cinematográfico y que por su capacidad de financiamiento se convirtió en la más poderosa de Latinoamérica), y Clasa Films. Para 1943 la Clasa Films, dirigida por Salvador Elizondo, absorbió Grovas Films Mundiales, fusionándolas para crear Clasa Films Mundiales.

La bonanza del cine en este sexenio generó también la creación de nuevas casas distribuidoras, en 1946 aparecen: Panamerican Films, Jorge M. Dada, Calderón Films, S.A., Producciones México, S.A., Compañía Continental de películas, S.A., y Distribuidora Film Trust de México, S.A. Luego en 1944, aparece la distribuidora Cotsa, creada con capital del norteamericano William Jenkins, ésta se convierte en la empresa más poderosa en su ramo, hecho que le permitió determinar los mecanismos de distribución del cine mexicano.

Como podemos apreciar, la inversión norteamericana es un elemento muy importante para nuestro país. Aunque el cine estadounidense estuvo en crisis debido al conflicto bélico en el que tomó parte, impulsó la producción de otros países. Así fue a partir de 1943, que dio distintos apoyos a México, proporcionando refacciones de maquinaria para los estudios, apoyo económico a los productores de cine, asesoría y capacitación a los trabajadores de estudio y abastecimiento de película virgen para las filmaciones. Contrario a esto, Europa y en especial Francia, Alemania e Inglaterra, dejaron de producir y exportar películas. Para ilustrar cómo es que el cine nacional perdió el control de su aparente desarrollo. En 1944 la empresa estadounidense RKO participó con el 50% del capital para construir los Estudios Churubusco, mientras que el restante lo aportó Emilio Azcárraga; esta empresa coprodujo La Perla (1945), primera película realizada en dichos estudios.

El progresivo deterioro de nuestra industria se lo debemos al capital norteamericano, quien controlaba casi en su totalidad la exhibición, pues contaba con los mejores estudios y con las principales distribuidoras del país. De 1941-1945 la exhibición de películas norteamericanas en México se mantuvo estable respecto a la década pasada, y en un porcentaje mucho mayor en cuanto a su número, comparada con el cine europeo y nacional:

AÑO	EUA	MÉXICO	EUROPA
1941	332	27	35
1945	245	67	20

De 1945 a 1950, a pesar de lo que se proveía con la industria al terminar la Segunda Guerra Mundial, hubo un incremento de películas, en 1950 se crea la Asociación Mexicana de Exhibidores, A.C., fortaleciéndose este rubro. México utilizó la política del abaratamiento de la producción de películas, dado que entre 1948-1950 el peso se devaluó al subir el dólar. Las producciones redujeron el tiempo de filmación, y por lo tanto la calidad de las mismas. Y fue así que “el churro” fue un término que se acuñó en la época, dado el deterioro del contenido y el descuido en la filmación de las películas. El ajuste en la producción permitió que estuviera en mejores ventajas de exhibición y de competencia frente al extranjero. Hacia América Latina había un público cautivo que permitió mantener por un corto periodo las producciones, mientras que al interior del país el cine extranjero no hispano fue ganando público. La crisis que devino con el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) es entendible, si consideramos que las grandes cantidades que generó la industria del cine no fueron reinvertidas en ella, sino que quedaron en manos del capital privado, a quien no interesó apoyar los proyectos que surgieron en años posteriores por parte del Estado:

“Para que éste invierta (el sector privado) sus recursos económicos en la producción fílmica, es necesario que la eficacia marginal de su capital sea mayor al tipo de interés con que obtienen el dinero; por tanto, mientras no se cumplan estas dos condiciones: recuperación total y posteriormente un por ciento de utilidades que excedan al tipo de interés, su participación en la industria cinematográfica será nula”.

Paradójicamente, este sexenio fue de gran crecimiento en las salas. Tan sólo en el Distrito Federal se llegó a 85 y un autocinema, mientras que en 1946 se contaron con 51. Pero el cine nacional es mostrado por lo general en salas de segunda clase. Se imitan muchos temas extranjeros: temas juveniles, comedias musicales, sobre drogadicción, etc. Asimismo aparecen otras distribuidoras: Distribuidora Fénix, S.A., Distribuidora Cinematografistas Unidos, Distribuidora DENSA, distribuidora Films Unión, S.A., Distribuidora Películas Nacionales y Extranjeras, Distribuidora Hispano Continental Films, S. de R.L., Francia Film de México y J. Arthur Rank.

A partir de los cincuenta, nuestra industria cinematográfica, sigue una trayectoria accidentada y azarosa donde la participación del Estado y las producciones independientes han sido fundamentales para la transformación de una cinematografía que por momentos está a punto de extinguirse o a punto de resurgir de las cenizas que quedaron de aquellos años de auge. A finales de los

⁸ GARCÍA Riera, Emilio. Historia del Cine Mexicano. Pág. 124.

años cincuenta, la crisis del cine mexicano no era sólo advertible para quienes conocían sus problemas económicos la delataba el tono mismo del cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación.⁹

Al centrarnos en el régimen de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), es considerado uno de los peores momentos del cine mexicano, ya que su política fue la de un crecimiento endeudamiento y paulatino deterioro económico. La única medida para contrarrestar los efectos negativos del modelo económico de su antecesor fue inaugurar una época de “austeridad”, factor muy importante que condicionó la crisis del cine: en 1954 el peso nuevamente sufre una devaluación, reduciendo aún más el presupuesto estatal para producir películas, por lo que se procuró hacer un cine austero y limitado. Por otra parte, la aparición formal de la Televisión en 1952 disminuyó de alguna forma la asistencia a las salas, y al mismo tiempo que descendió notablemente la distribución de películas hacia América Latina. Aparecen también las primeras películas a color. Para 1955 ya se habían filmado 19 películas en esta nueva modalidad. En los primeros cinco años la producción se mantuvo estable pues se realizaron en promedio 100 películas anuales. Mientras tanto en la escena central, aparece el monopolio de la exhibición: William Jenkins, Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Iglesias. Dentro de sus estrategias de acaparamiento de la exhibición Espinosa Iglesias y Alarcón, compraron salas de cine en el pacífico y el norte del país- fue lo que se conoció como Cadena de Oro, que la integraban 200 salas en todo el país- mientras que Manuel Suárez y Emilio Azcárraga, dos magnates que se sumaban al grupo, se ocuparon de instalar modernos estudios cinematográficos.

⁹ GARCÍA Riera, Emilio. **Breve Historia del Cine Mexicano: primer siglo.** Ediciones Mapa, CONACULTA-Imcine, 1998, Pág. 210.

1.2.2 El Cielo y la Tierra ... La Realidad del Cine Mexicano.

Al iniciar los años cincuenta hay una crisis importante y existe una gran desventaja hacia los productores en relación con los exhibidores. Por ello se reformó en 1951 la recién creada Ley Cinematográfica en 1949 (Reglamento de la Industria Cinematográfica), que buscó fortalecer a los productores. Así el gran poder de la exhibición estaba concentrada en dos empresas: Compañía Operadora de Teatros y Cadena de Oro, que sin participar en la producción de películas las sometía a sus criterios, mientras que las películas que produjo el Estado no tuvieron recuperación en sus costos. Se realizan también películas con temas de problemas raciales, el barrio, el desempleo. Es una época en que el cine mundial abre sus espacios para exhibir películas de todos los rincones del mundo, se crean festivales y eventos sobre cine. Pero en México los temas y la calidad de los mismos dejan mucho que desear y la exhibición es muy poca. Mientras en otros países surgen movimientos importantes como en Neorrealismo italiano, el Free Cinema en Inglaterra, el New American Cinema Group de Nueva York, la Nueva Ola Francesa, el Cinema Novo en Brasil y México se mantiene estéril prácticamente.

Para contrarrestar la decadencia de la industria se echó a andar el Plan Garduño (con vigencia hasta Luis Echeverría); se crean seis compañías distribuidoras en el interior del país. Más la fortaleza del monopolio Jenkins convirtió esta medida en un eminente fracaso. Las distribuidoras que se pusieron en venta -como parte de dicho plan- cayeron en manos de la inversión privada que intervenía en la exhibición, fortaleciéndose así esta última, pues pudo condicionar y controlar las inversiones que hacía el banco oficial. Al finalizar el régimen de Ruiz Cortines el cine ya no representa una industria importante generadora de divisas. Las pésimas producciones orillaron a que la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas suspendiera la máxima premiación más buscada por los cineastas en México: el Ariel.

Como consecuencia directa de la industrialización del cine la participación del Estado en el seno de la producción, distribución y exhibición de los filmes tiene gran importancia. Su papel desde los años treinta condicionó el desarrollo y las crisis progresivas que ha sufrido el cine mexicano. De forma general se menciona cómo es que fueron apareciendo organismos, instituciones y empresas creadas por el Estado, para consolidar el funcionamiento de la cinematografía. Como primer punto se habla del sindicalismo en el cine, un sector de gran peso para esta industria que ha tenido que configurar sus formas de operación debido, en primer término a cuestiones políticas, y en segundo, a la economía que rige el sistema de cada sexenio.

En 1931 se crea la Unión de Trabajadores de _Estudios Cinematográficos de México (UTECO) que al llegar a 1938 había crecido considerablemente en su número, pues lo conformaban 410 miembros, hecho que no correspondió al aumento en la producción: en 1935 se realizaron 22 películas y para 1939 fueron 27. El crecimiento de la UTECO culminó con la creación de una sección de directores y donde se estipulaba la forma de ingresar a dicho organismo y la forma de pagar salarios. Años más tarde (1941), la UTECO se consolida como STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica); el primero quedó a cargo de los asuntos de distribución y la exhibición, así como la realización de noticieros y cortometrajes, mientras que el segundo a la producción de largometrajes, tanto en exteriores como en interiores. Entre 1941-1947 la producción sufrió serios conflictos internos que devinieron en huelgas y suspensión de rodajes, reajuste de salarios, formas de organización y de financiamiento, circunstancias que también traerían secuelas a la distribución y exhibición de las películas.

Las consecuencias que trajo este reacomodo del sindicalismo en este periodo fueron: el favoritismo cada vez más acentuado hacia el sector de la producción, en especial al de directores. Su política tan selectiva o de puertas cerradas para incluir nuevos cuadros desalentó la participación de jóvenes y talentosos cineastas que no comulgaban con los estatutos gremiales. Por su parte el gobierno racionalizó el presupuesto y en suma no lo repartió equitativamente, lo que acarreó descontento e incertidumbre generalizados para la industria del cine. Esto permitió también que al llegar a 1946 la exhibición de películas extranjeras aumentara.

Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial en que México vive su mejor época fílmica, el crecimiento de la industria también propició el robustecimiento del capital extranjero, sobre todo en el rubro de la exhibición. La falta de interés de los empresarios pudientes y la capacidad del resto de los productores para invertir, posibilitó únicamente al gobierno para fincar las producciones, considerando que se había encargado además de regular a través de la ley casi todos los aspectos del cine. Esto motivo al gobierno a crear el Banco Cinematográfico en 1942; tuvo como objetivos principales sanear el funcionamiento y el financiamiento de las producciones. En 1947 se le llamó Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Su capacidad crediticia que inicialmente cubría el 10% llegó a cubrir para finales de los cincuenta, el 62% y hasta el 80% del costo de las películas. Su actitud paternalista ocasionó que un grupo pequeño de productores acaparó los créditos, por ser los más fuertes, quedando fuera las empresas más débiles; entre las empresas que gozaron de ese favoritismo en al época están Grovas, Filmes Films Mundiales y Posa Films. Para contrarrestar estas desavenencias en el cine durante los años cuarenta y cincuenta el Estado crea:

- a) Películas Mexicanas (PELMEX/ distribuidora de filmes en Latinoamérica y España). Fue creada en 1945 con la atención de reducir los elevados costos de distribución que pagaban los productores, al operar de manera independiente.

- b) Películas Nacionales (PELNAL/ distribuidora en todo el territorio) creada en 1947.
- c) Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX/ distribuidora en el resto del mundo) surge en 1954, fue creada para eliminar a los intermediarios que compraban el derecho de explotar a perpetuidad filmes y de venderlos por todo el mundo.

Estas tres empresas contaban entre sus accionistas a miembros del monopolio Jenkins como Gregorio Walerstein.

El plan de Garduño (1953), elaborado por el director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, fue una de las políticas económicas para el cine que respaldó el gobierno de Adolfo Ruiz Cortinez. Este plan pretendió recuperar el control de la exhibición nacional. Convirtió en socios mayoritarios a los productores de la época de las distribuidoras: Películas Nacionales (PELNAL), Películas Mexicanas (PELMEX) y Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX). El error de este plan fue haber concedido el crédito a través de las distribuidoras, pues algunos de los socios de las productoras también participaban del monopolio Jenkins; prácticamente tenían dominando el proceso de la distribución y la exhibición, pues al mismo tiempo que se otorgaban crédito exhibían los filmes. Simultáneamente las productoras incrementaban el costo real de las filmaciones para obtener una ganancia en los préstamos de financiamiento.

Un factor importante fue que al devenir la crisis de la posguerra, el capital extranjero retiró su dinero, y si le sumamos que el cine mexicano perdió el mercado latino, el Estado no tuvo otra opción que controlar el destino de la industria. Ocurrió también un fenómeno dentro del periodo 1950-1970 que apunta Fernando Contreras y Espinoza en su libro "La Producción", sector primario de la industria cinematográfica: Del total de películas filmadas durante el periodo 1949-1970, hay una parte que se identifica como producción aleatoria, la que vienen a ocupar en cifras porcentuales el 50% del volumen total producido, lo incidental se convierte en un rasgo común en la industria cinematográfica nacional.

Esta producción incidental no es otra cosa que las producciones independientes que tuvieron su aparición propiamente en los años cincuenta. Las pocas opciones para los cineastas que deseaban realizar películas diferentes y fuera de los estatutos gubernamentales, orillaron a buscar nuevas formas de hacer buen cine documental, pudo tener mejores posibilidades de ser producido y de convertirse en una modalidad que llamara la atención no sólo del público mexicano, sino que además se mirara con buenos ojos en el extranjero.

En 1955 el gobierno adquirió las acciones de las distribuidoras que pertenecían a las productoras en México, a través del BNC; ahí empezó el

endeudamiento de esta Institución crediticia, pues al traspasar estas acciones a PEMEX, ésta no pudo pagar el 10% de intereses anuales. Por otro lado, los créditos que las distribuidoras cedían sólo recuperaban el 14% de las películas que distribuían. A pesar de que la intervención de Estado permitió que la industria no decayera, no impidió su gradual deterioro. Sus políticas económicas pusieron remedios inmediatos a manera de parches que no se tradujeron en transformaciones de fondo, excepto cuando se hizo cargo de difundir el cine en el ámbito internacional creando distribuidoras filiales en otros países. Y aunque casi siempre se recalca que el Estado - a través del BNC - fue en aquellos años el único que prestó dinero para realizar cine, existió capital también de otros organismos privados entre 1945 y 1954 como lo fueron:

- Crédito Cinematográfico.
- Inversiones Puebla Gpo. Jenkins).
- Columbia Pictures, S.A.
- Internacional de Película (exportadora o Clasa Home Inc.)

Las primeras reprimendas al cine las tenemos desde 1913 durante el huertismo, luego vendría el Reglamento de Censura Cinematográfica en 1919 que se encargó de vigilar los temas tratados en el cine. Para 1941 en que se crea el Reglamento de Supervisión Cinematográfica y con el que se desplazó a todas las disposiciones existencias relativas a la cinematografía en todo el país, contempla por primera vez, los tres rubros que la integra: producción, distribución y exhibición. Estas disposiciones las llevaría a cabo el Estado a través del Departamento de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación.

1949 es una fecha importante para la censura en el cine, pues se replantean las funciones de los sectores que participaban en la industria, pero por desgracia, muy poco pudo concretarse, dado que la realidad económica del cine y la forma de operar no eran congruente en su totalidad; con esta ley se crea la dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación. Después de este año a pesar de algunos intentos de reformar la ley cinematográfica, no habría ninguna modificación hasta llegado el año 1992.

Esta reglamentación fue la forma más directa de control en el cine, aunque el motivo inicial por el que fue creada era desaparecer los vicios y errores que habían ocasionado las crisis en su seno, no acató ni vigiló de la misma forma todos los sectores que completaban su proceso industrial; básicamente ha normado el proceso de financiamiento y los temas difundidos a través del cine, sin inmiscuirse y vigilar lo que corresponde a un sector tan importante como la exhibición y la calidad de las películas, incluso descuidó la consolidación de la estructura de la industria: durante los conflictos sindicales ocurridos en los años cuarenta, el Estado a pesar de temerle al paro definitivo de la industria, no hizo caso de las grandes quejas que los miembros de ambos sindicatos reflejaron en sus peticiones y en las desavenencias posteriores, protegiendo en cambio el burocratismo y los líderes sindicales.

No es posible hablar de una producción similar de documentales durante treinta años, pues en cada década la situación fue distinta; aunque influyeron las condiciones políticas y económicas que determinaron al cine de ficción, el documental por su parte tuvo otro destino. Respecto a los documentales que se realizaron en la década de los treinta, se puede mencionar que no existe una producción significativa de ellos. No llegan a sumar siquiera una docena en diez años.

Antes del periodo cardenista se tiene el registro inexacto de los siguientes documentales: *Semana de los deportes*, considerada la primera película sonora documental, estrenada en 1931; y *Así es México* (1931) cortometraje de Germán Camus. Aurelio de los Reyes señala la realización del documental *Pro Patria* (1932), producción realizada en Estados Unidos y México por Manuel Contreras Torres, uno de los cineastas precursores del cine sonoro en México, en 1933 se realiza *Humanidad* de Adolfo Best Maugard, un filme que refleja la gran influencia que tuvo la presencia de Eisenstein en nuestro país para mostrar el nacionalismo e indigenismo mexicanos.

Durante el gobierno transitorio de Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), la Secretaría de Educación Pública, a cargo de Narciso Bassols, convirtió la Oficina de Propaganda Cultural del Departamento de Bellas Artes, en sección de fotografía y Cinematografía con el fin de realizar 12 películas documentales o educativas anuales de mil pies (un rollo).

De los directores debutantes en el periodo, harían una carrera continua, los cuales son: Rafael Baledón, Rafael Portillo, Benito Alazraki, Francisco del Villar, José Baviera, Tulio Demicheli, Mauricio de la Serna, Alfonso Corona Blake, Carlos Velo, Gilberto Gazcón y como productor también continuaría trabajando Manuel Barbachano Ponce.

Por lo contrario una carrera muy accidentada sería la de Giovanni Corporal y la de Walter Reuter se interrumpiría completamente.

Otros directores que debutaron y pronto abandonaron el oficio fueron Luis Spota, Rodolfo Álvarez, Iñigo de Martino, Julio Porter y contra su voluntad José Luis González de León.

Extranjeros que filmaron en México y luego partieron o también dejarían el oficio fueron Edward Dein, Allen B. Winer, Edward Nassor, Louis King, George Bruce, Albert Ganaway y Hugo Mozo (Butler).

Además un cineasta independiente del formato de 8 mm fue Mateo Ilizaliturri.

1.2.3 El Inicio de una Apertura... Cine de Protesta.

Para el cine en México la década de los sesenta fue un preámbulo de desarrollo muy importante, pues fue un primer rompimiento del cordón umbilical de los cineastas en general con el Estado, gracias a varias transformaciones de carácter sociocultural que ocurrieron en la época. Como primer punto, México se integra al movimiento contracultural y político del cine latinoamericano que se gesta en los cincuenta y se consolida en los sesenta; el cine latinoamericano de aquella época conforma su identidad al buscar innovaciones de formas y contenido, en el que los sucesos históricos, políticos y sociales de esta región americana, fueron la temática de la mayoría de los documentales filmados, sin olvidar además la influencia de las nuevas corrientes del cine que habían surgido ya en Europa y Estados Unidos. Así en Brasil surge el Cinema Novo; la Escuela de Santa Fe y el grupo Cine Liberación en Argentina con Fernando Solanas y Octavio Getino como sus grandes representantes. En Bolivia aparece el grupo Ukama encabezado por Jorge Sanjinés, en la isla cubana surge una corriente a la que llamaron el cine imperfecto y cabe mencionar a Nelson Pereira Dos Santos como uno de los primeros documentalistas en aquella región, o a Orlando Jiménez Leal después; en otros países como Venezuela se realizaron documentales a través del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes; hubo trabajos interesantes también en Chile, Colombia o el Salvador, sólo por mencionar a los más representativos. En México, aunque no se puede hablar de una corriente sólida, sí hubo grupos de jóvenes cineastas que participaron y promovieron el rescate del cine, especialmente cuando llega el año de 1968.

Así, el cine documental latinoamericano -como parte de un gran movimiento cinematográfico- se convirtió en un cine distinto, los mismos protagonistas de dicho movimiento lo auto nombraron el tercer cine; una de sus características trascendentales fue que estuvo al servicio del pueblo; el documentalismo latinoamericano sirvió como instrumento propagandístico y educativo de los movimientos y problemas sociales de la época (entre 1960 y 1973). Fue la voz de los movimientos revolucionarios que tenían en su seno a los sindicatos, campesino, los obreros y los grupos de izquierda, sin olvidar los movimientos estudiantiles, grupos clandestinos revolucionarios y algunas instituciones públicas.

México como parte de este fenómeno colectivo pretendió crear un cine militante que no logró consolidarse, a pesar de haberse desarrollado en el marco de acontecimientos trascendentales como: el surgimiento de varios cine clubes, la aparición de la Filmoteca de la UNAM (una Institución que comenzó a estudiar y promover al cine mexicano y de todos los países, creando además un archivo muy importantes de filmes, rescatando algunos que se tenían olvidados y promoviendo debates en torno al cine a partir de 1960); la creación de la primera escuela de cine en 1963, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) perteneciente a la UNAM; posteriormente el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975 a cargo del Estado; y finalmente el fortalecimiento

y la proliferación de las producciones independientes, además de la formación de departamentos de cine en algunas instituciones educativas y culturales como la SEP, el INI o el INAH que apoyaron el cine documental.

Es la primera vez también en que la movilización cultural y social hace posible que se conformen grupos de distinta índole para realizar proyectos filmicos y culturales en pro del mejoramiento del cine. Un grupo de escritores, aficionados al cine y críticos muy influidos por la política del autor, formaron el citado grupo Nuevo Cine (1961-1962), que se proponía difundir la cultura cinematográfica desde posturas de ataque a los falsos valores y obviamente de defensa de los directores como responsables de la calidad de las películas.

Fue el primer grupo de críticos decidido a sostener la idea básica sobre el cine como fenómeno cultural por excelencia, al que se podía aplicar el rigor de las ciencias sociales y no solamente el comentario frívolo. También tuvo la idea de crear una federación de cine del género documental, y convertir al ya desaparecido cine Regis en un espacio de exhibición exclusivo de documentales: “lucharon por la producción y libre exhibición de un cine independiente, por el desarrollo de la cultura cinematográfica en México, la crítica a la torpeza que regla el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, y finalmente, se mantuvieron firmes en auspiciar el contacto con la mejor cinematografía mundial. Crearon además una revista con el mismo nombre. Lo integró José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, Juan Guerrero, Manuel González Casanova, entre otros.

En 1961 varios integrantes de Nuevo Cine bajo la dirección de Jomi García Ascot realizaron *En el balcón vacío*, una cinta que resumía sus ideas y que se sumó y dio fuerza al cine independiente.

La cinta logra demostrar a la industria que la calidad se puede dar sin tanto oropel. “Una sola película de largometraje responde a lo que se tiene por característico del cine independiente verdadero: *En el balcón vacío*, hecha en 16 mm con presupuesto mínimo...”¹⁰

Cine 70 (1967), creado por Paul Ledu junto con Rafael Castañedo y el fotógrafo Alexis Grovas y su esposa Berta Navarro.

Cine Independiente (1969), un grupo de cineastas decide encausar una rebelión del cine frente al Estado motivados por la crisis, las malas producciones y

¹⁰ FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS: Hojas de Cine / testimonio y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II, México, SEP, 1988, Pág. 199.

la decadencia de las políticas económicas en materia cinematográfica. Ellos eran Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castañedo, el escritor Pedro F. Miret y el Crítico Tomás Pérez Turrent.

Grupo Cine Testimonio (1969), fundado por Eduardo Maldonado en colaboración con Francisco Bojórquez y Raúl Zaragoza, aunque a partir de los setenta fue que se conocieron sus primeros trabajos. Tuvo como principal objetivo estar al servicio de la clase trabajadora (obreros y campesinos), ser la voz de las necesidades del país y concientizarlos de la realidad que los circundaba.

Colectivo Taller 2 de Octubre, creado en el seno del CUEC realizó trabajos de denuncia social, a raíz del movimiento del 68, que tenía como objetivo primordial hacer un cine autónomo, autocrático y al servicio del pueblo. Nunca tuvo los mismos integrantes, fueron un taller colectivo que tenía tanto a los alumnos como a profesores.

En esta época el único cine club que logró sobrevivir ante tantas inconsistencias en la cinematografía mexicana fue el Cine club de México del IFAL (Instituto Francés de América Latina), creado en 1947. La década de los sesentas fue el boom del cineclubismo en México, entre estos espacios que se convirtieron en foros alternativos para ver el cine que se estaba produciendo, se encuentran el Cine Club de la Universidad -comenzó a funcionar desde 1952-, Cine Estudio de Arquitectura, Cine Club de Filosofía y Letras, Cine Club Movimiento, Cine Debate Popular, el de la Casa del Lago, el José Guadalupe Posada de Artes Plásticas, el Flores Magón de Economía, lo de las preparatorias universitarias, el Eisenstein de Ciencias Políticas, todos ellos promovidos por la Filmoteca y el Departamento de Actividades cinematográficas de la UNAM; además de los que se crearon en la Casa del Arquitecto, la Secretaría de Obras Públicas, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el de la Sociedad de Exalumnos del Colegio Madrid, el Cine Club de la Escuela Nacional de Antropología, el Centro Deportivo Israelita, el del Instituto Politécnico Nacional, o el Cine Club móvil de la Comisión Federal de Electricidad, entre otros, así como los que se crearon en el interior del país.

Aunque los cines clubes tenían un público cautivo, era también reducido debido al tamaño de los espacios donde se proyectaban las cintas. Sin embargo, el cine documental pudo tener mejores opciones de ser visto y de ser criticado, estos foros dieron la pauta para la "renovación de la crítica cinematográfica". A pesar de los grandes esfuerzos de esta nueva cultura del cine, con los años éste comenzó a decaer, sus programaciones cada vez ofrecieron menos opciones y películas de interés. Al cumplir los años setentas muchos de los cines clubes desaparecieron y muy pocos lograron mantenerse hasta finales de la siguiente.

Sin embargo, este fue uno de los grandes paliativos del cine independiente. En la actualidad existen cine clubes que proyectan cine de todo el mundo, pero son muy pocos quienes dedican sus espacios para mostrar el cine mexicano más reciente, e incluso en pocas ocasiones presentan retrospectivas del cine nacional el hecho que motivó que en 1996 pudiéramos ver cine mexicano y se hablara de él

con un interés especial es que la cinematografía mexicana cumplió 100 años. Sólo en algunos canales nacionales podemos ver cine mexicano, y especialmente en el 11, 22 y 40 donde podemos ver filmes de buena factura -se han preocupado por mostrar las producciones del cine mexicano de antaño y en ocasiones del más actual, hecho que parece ser adecuado, aunque no representa un porcentaje significativo al compararlo con el número de películas extranjeras que aparecen en pantalla-. Estos canales que se mencionan, aunque proyectan programas de televisión documentales, el cine de este género por lo tanto, no tiene suficiente difusión en los medios audiovisuales tradicionales.

Cuando en 1963 comienzan los primeros pasos a la formación de jóvenes cineastas hay un gran deseo de rescatar al cine del empobrecimiento de temáticas y recursos técnicos con los que se filma, y de minimizar el sometimiento de los cineastas a las disposiciones político económicas que había impuesto el gobierno a la cinematografía nacional. Las escuelas de cine fueron un elemento -por no decir el eje principal- que cambió el rumbo de las expectativas de los cineastas. Los primeros trabajos que se realizaron en el CUEC, fue salir a la calle y tomarla como escenario resultó ser una forma viable y poco costosa de producir cine, fue la materia prima más inmediata que encontraron estas incipientes generaciones, que rápidamente consolidaron sus producciones de ficción además de otros trabajos experimentales que tuvieron merecidos reconocimientos. El CUEC impulsó enormemente a la producción documental, muchos documentalistas que han dejado huella salieron de su sueño y fomentaron además la revitalización del género, años más tarde, en los setenta, cuando surge el CCC y se plantea de manera inmediata crear cineastas de primer nivel.

Las escuelas de cine en México surgieron tardíamente al compararlas con las del resto del mundo, además aunque los programas de estudio de ambas escuelas contemplaron desde sus inicios el género documental, la realidad actual de lo que se hace en ellas -y que se mencionará en el siguiente capítulo con mayor detenimiento- tiende a consolidar al cineasta pero más no el documental, por lo tanto hay una tradición aún muy joven respecto a este género. Sin embargo esto no impidió que pronto brotaran trabajos de muy buena calidad que innovaron.

Un año después de creado el CUEC se realiza la primera cinta documental Pulquería La Rosita de Esther Morales, que tuvo el mérito de llevar a la pantalla una serie de imágenes que no estaban presentes en los discursos de los políticos y menos aún en el cine mexicano de esa época: las condiciones de marginación de los habitantes de las ciudades perdidas de la capital. En adelante se realizarían documentales con esta tónica, los temas más frecuentes que realizaron los nuevos documentalistas fueron sobre injusticia social, de marginación y casi al finalizar la década, de denuncia y reivindicativos de la cultura; fue un cine combativo que exigía democracia, libertad y el exterminio de la opresión. El CUEC fue un gran promotor de los cambios sociales en el país y al mismo tiempo las nuevas generaciones de cineastas revaloraron el papel del documental en el cine nacional, dejó de ser un cine de noticieros propagandísticos y de discurso institucional para convertirse en un cine político de izquierda. Estas nuevas generaciones se convirtieron en opositoras de los convencionalismos del Estado,

que había convertido el cine en un producto comercial mediocre, es decir, poco creativo y complaciente. Pero también hay que reconocer que no todo lo que se realizó escolarmente trascendió como obra cinematográfica:

“... estaba politizada la UNAM y muy politizado el CUEC hacia la izquierda evidentemente, y no siempre fue beneficio en términos de docencia y de aprendizaje, bastaba con que tú estuvieras alineada políticamente hablando para que eso tuviera valor, aunque teóricamente tuviese grandes defectos, y daño mucho la enseñanza yo creo muy pocas (películas) son eficaces en términos de un compromiso artesanal... era un cine comprometido, que también correspondía a la vocación de la UNAM...”

Aunque también el CCC contribuyó de forma muy notable al enriquecimiento y evolución del documental en México, ya que su labor académica al igual que la del CUEC tuvo la fortuna de contar con mejores condiciones de desarrollo, pues había surgido en el marco de la apertura político económica del echeverrismo, y fue la segunda escuela de cine en México; por cuestiones de orden cronológico abundaré sobre su labor y el carácter de sus producciones documentales en el siguiente capítulo.

Muchos de los cineastas que salieron de las escuelas encabezaron las producciones independientes que durante los sesentas y setentas cambiaron el destino del cine. Algunos otros productores, cansados de soportar el sometimiento gubernamental y de los grandes monopolios se agruparon para conformar mecanismos que permitieron mayor libertad de producir y exhibir. Pero también ocurrió algo que nunca se había manifestado en las décadas pasadas, un inquebrantable compromiso de rescatar al cine sin importar el lucro, un interés creativo y una ferviente entrega hacia el cine, que se reflejaron en los trabajos que salieron a la luz, y en lo que respectan al cine documental los trabajos tuvieron grandes reconocimientos, que demostraron que el cine mexicano tenía todas las posibilidades para ser de los mejores en el mundo.

Los primeros brotes del cine independiente todavía rudimentario en muchos casos, sufriendo los efectos de una producción deficiente y accidentada, sin esperanzas de una exhibición normal, pero manejándose con una libertad extraordinaria, el cine dio muestras de una riqueza temática y formal inimaginables en el cine industrial; también se puede entender al cine independiente como cine realizado fuera de los mecanismos tradicionales, es decir bajo el control del Estado (especialmente del STPC, quien legalmente tenía asignadas las producciones de largometraje), propone nuevas formas de financiamiento, producción, distribución y exhibición. También se le llegó a denominar “experimental” por haber sido realizado y promovido por intelectuales del mundo artístico que no sólo incluía a cineastas, con planteamientos estéticos novedosos y por ser trabajos hechos sin ningún mecanismo de supervisión o censura. Ha

operado básicamente desde sus inicios -los años cuarenta- en cooperativas, esto es, todos los miembros aportan una parte y se dividen las ganancias equitativamente. Aquellos primeros filmes independientes, que para ser más precisos datan de 1942 fueron Extravaganza Torera y Extravaganza Mexicana de Juan José Segura. Luego en 1947 No te dejaré nunca, producida por el STIC y dirigida por Francisco Elías. Sin embargo no tuvieron la solidez ni la continuidad necesarias para seguir filmando; además estuvieron totalmente aislados de la comercialización.

Sin embargo para los años cincuenta, el cine independiente tuvo mejores expectativas. Estas búsquedas fueron consecuencia de la política proteccionista y favoritista del Estado, que dejaron de lado las inquietudes y ambiciones de cineastas y grupos interesados en la producción de filmes que no cumplieran los requisitos impuestos a través de la Ley cinematográfica. Muchas de estas producciones fueron apoyadas por el STIC, quien sólo podía realizar cortometrajes y noticieros, encontrando así una vía de producir más proyectos.

Algunas de estas producciones que tuvieron éxito incluso en el ámbito internacional fueron realizadas dentro del marco del Primero y Segundo Concurso de Cine Experimental (1965 y 1967 respectivamente) que convocó el STPC, con el fin de impulsar a las nuevas generaciones del cine. Sin embargo la crisis se reflejó en el número de filmes participantes de cada concurso, en el primero fueron 12 largometrajes, mientras que en el segundo 7. Los cineastas que encabezaron las producciones independientes de la época fueron Alberto Isaac, Rafael Corkidi, Juan Ibáñez, Paúl Leduc, Felipe Cazals, Alfredo Joskowicz, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Salomón Laiter, Alberto Bojórquez, Federico Weingarrstchofer, entre otros.

Es importante resaltar que Manuel Barbachano Ponce, quien en la década pasada ya había apoyado las producciones independientes, durante este periodo lo hizo produciendo nuevos proyectos tanto de ficción como documentales, como fue el caso de la creación de los noticieros Cámara deportiva y Desfile de Estrellas (espectáculos) y una nueva versión de EMA. A finales de los sesentas funda Tele Cadena Mexicana con el propósito de continuar ofreciendo, ahora a los telespectadores, una imagen comprometida con al verdad a través del arte. El propósito de encontrar nuevas formas de insertarse en la producción y la exhibición nacional se desarrolló en lo sesentas, periodo donde surge propiamente el cine de autor, pero su verdadera consolidación fue en la siguiente década.

Las producciones independientes no sólo destacan por haber cambiado parte de la tradición fílmica en cuanto a formas de operar, sino también en cuanto a formas de presentar los temas y las imágenes. Le lenguaje cinematográfico tuvo transformaciones interesantes.

Aunque hubo una ruptura en los temas, con gran sentido crítico –y en lo que respecta al cine documental fue muy diverso, mostrando la realidad urbana y rural en todos sus aspectos-, algunos documentales y películas de ficción producidas en esta época fueron enlatadas durante mucho tiempo por los temas que abordaban. Como parte de esta nueva actitud frente al cine surgieron productoras independientes como Tele Producciones (una de las pioneras), Producciones Yanco, Producciones Ariel, Producciones América Unida, Producciones Tepeyac, Producciones Gustavo Alatriste, Cinematográfica Marte, Cima Films o Cinematográfica Morelos que apoyaban tanto el cine de ficción como documental, aunque también hubo directores que por su cuenta realizaron películas.

Hay que recordar que este cine de búsqueda se hizo básicamente en coproducción con el STIC, sin apoyo del STPC o totalmente independientes. No fueron muchos los documentales que se realizaron en los años sesenta bajo este sistema debido a la crisis financiera que imperaba en el país, sin embargo la labor que hicieron muchos documentalistas hicieron posible que en la siguiente década cristalizaron proyectos muy interesantes, como el 1er Concurso de Cine Independiente en Súper 8, organizado entre 1969-1970 por uno de los demás acuciosos ilustradores y críticos del indigenismo mexicano: Oscar Méndez.

La crisis político económica que había en los sesentas que se acentuó al culminar ésta. La producción no alcanzó el promedio mínimo que hubo en la década pasada: 77 películas en promedio al año. La década de los sesentas fue una etapa de transición sumamente importante, donde se dan los primeros brotes de un movimiento documental que nadie forzó y al cual no llamaron con un nombre especial, lo mismo era Grupo Cine Testimonio que Nuevo Cine o Colectivo Taller 2 de Octubre, pero que sí existieron objetivos en común entre todos los actores del documental mexicano. La cantidad de documentales hechos en estos diez años reflejó los grandes obstáculos para enfrentar la crisis y la situación del cine nacional.

Simultáneamente a la realización de los documentales escolares e independientes, el Estado y diversos organismos públicos, junto con productoras privadas, siguieron produciendo como habían estado acostumbradas por tradición.- al mismo tiempo el Estado trató de recuperar a la industria de su gran estancamiento y tener el control de la exhibición a través de varias políticas económicas en materia cinematográfica, para ello adquirió en 1960 Cotsa, el monopolio de la exhibición que tanto daño causaba al desarrollo del cine, compró además las salas de exhibición de Cadena de Oro que pertenecían a Espinoza Iglesias y Alarcón. También creyó necesario la creación de un organismo que se encargara de difundir la cinematografía nacional a lo largo de todo el país y hacia el extranjero, Procimex (Promotora Cinematográfica Mexicana, creada en 1968 por el BNC) se convierte así en la gran difusora del cine mexicano, lo cual fue algo muy acertado. En el mismo año se hace cargo de los Estudios Churubusco y los fusiona con los estudios Azteca para crear Estudios Churubusco-Azteca y apoyar las películas mexicanas.

Otra de las políticas del gobierno fue el ahorro de costos en la producción del 14.5%, financiando la realización de cortometrajes o de series que el STIC por su cuenta filmaba; para 1969 la producción de filmes en este formato superaba a la de largometrajes. Pero el discurso oficial de muchos de ellos reiteraba el inevitable apego a la censura. Por eso aunque el movimiento del 68 fue una ruptura en la cultura mexicana, para el cine comercial siguieron filmándose melodramas y comedias musicales, mientras que el género documental para el Estado seguía siendo como una opción sin grandes perspectivas para los productores.

Los registros que se tienen de lo que se realizó en los sesentas constatan que no hubo un interés real del gobierno -que con su carácter paternalista es quien por lo regular financia las películas- por fomentar la realización de documentales; algunos fueron hechos muy al estilo de noticiarios cinematográficos y de spots culturales o promocionales como *Las posadas* (1968) dirigido por Héctor González de la Barrera (Producida por Procinemex), y otros con motivo de la realización de los juegos olímpicos en México; así en 1968 el gobierno financió a través del comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada los documentales *Olimpiada en México* dirigida por Alberto Isaac; *Recepción del fuego olímpico en Teotihuacan* de Jorge Riquelme; *México 68* de Rafael Corkidi; *Olimpiada 68* de Giovanni Corporal y *De Olimpiada a México* de Demetrio Bilbatua; al parecer Alberto Isaac junto con otros cineastas tenían proyectado filmar 50 cortos alusivos a dicho evento de los cuales no se sabe cuántos realmente existen o se filmaron; como parte de estos cortos que sólo contemplaban imágenes y música con muy contadas intervenciones de voz, a manera de spots turísticos o escuetos bocetos de documental, se puede citar *Saludo a México*, *Guadalajara 68*, *El Zócalo*, *Arquitectura y deporte*; *Guanajuato 68* de Salomón Laiter y *Acapulco 68* de Nacho López. Asimismo el discurso oficinista cobró importancia en el preámbulo del siguiente sexenio presidencial: *Biografía Licenciado Luís Echeverría Álvarez* (1969).

Se tiene conocimiento además de varios pseudo documentales que en realidad son como spots sobre turismo en México que resaltaban las bellezas naturales en el interior del país y que no se tiene un registro o datos precisos de los mismos, como referencia inexacta se tiene *Río Grijalva* (1968).

Por su parte el cine institucional, aunque en la mayoría de los casos no tiene otra finalidad más que dejar registro de los proyectos de investigación que realizan, o como una descripción visual de lo que conforman sus actividades, representan un importante testimonio de lo que es la cultura mexicana en sus diferentes tiempos históricos. Algunas otras instituciones con fines didácticos, pedagógicos o de interés cultural apoyan la realización de documentales, pero no son difundidos al público con la frecuencia del resto del cine o simplemente quedan enlatados hasta que alguien los rescata del anonimato o del olvido.

En los sesentas por ejemplo existió una Institución dependiente del gobierno que apoyó la realización tanto de cortos como largometraje llamada Centro Nacional de Productividad (CENAPRO); ésta financió la realización de cine

indigenista, y en especial sobre problemas o asuntos relativos al campo mexicano, así como la Universidad Chapingo, donde el gran documentalista Eduardo Maldonado dirigió algunos de ellos. Algunos documentales étnicos que se hicieron en el INAH fue Danza de los tlaconeros de Tuxtla, Guerrero (1960), Él es Dios (1965-66), Semana Santa en Toliman (1967), El día de la boda (1968) de Adolfo Muñoz; Carnaval en la Huasteca (1960) de Roberto Williams García y Alfonso Muñoz.

Por desgracia los documentales producidos en esta década fueron difundidos como en su mayoría y sólo quedaron como testimonio tanto de los temas que abordaron como de la labor que hicieron los documentalistas de dicha época. Algunas productoras privadas como Cinematográfica Marte a cargo de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán, producirían series que apoyó también el STIC; lo mismo haría Clima Films. Estas nuevas productoras impulsaron también el trabajo de nuevos cineastas.

La dispersión de interés y el abandono gubernamental hacia la cinematografía, en el sentido de no atender a la realidad que demandaba el México moderno, y al coaccionar política y económicamente las actividades en general, agravó la crisis y orilló a la comunidad cinematográfica y a los grupos culturales y sociales en general a tener una actitud contestataria. Los documentales que hicieron las instituciones públicas, aunque rescatara temas muy interesantes del indigenismo y la cultura popular, el desarrollo social y económico, promoviendo y demandando mejoras al sistema, tampoco tuvieron grandes proyectos que reivindicaran al documental tanto como género de expresión como por sus planteamientos de contenido. Los que realizaron las productoras privadas velaron por comercializar proyectos vendibles y muy pocas apoyaron el cine de autor o experimental, mientras que el movimiento de cine independiente que prometía grandes proyectos al iniciar los años setenta, experimentó a mediados de la misma una vuelta de revés que dispersó una ola de efervescencia cinematográfica que queda en la historia del cine mexicano como un acontecimiento de trascendental importancia.

De los directores debutantes en el periodo, un gran número si incluimos a los cineastas independientes, lograrían hacer una carrera continua relativamente pocos. Federico Curiel (*El látigo negro*, 1959) y Arturo Martínez (*Servicio Secreto*, 1959), lo harían en el cine más elemental y de rápido consumo. Servando González, Sergio Vejar y Francisco del Villar lo harían ofreciendo menos de lo que prometían. Alberto Mariscal combinaría el comercialismo y logros como los anotados antes. René Cardona jr. (*Adorable enemiga*, 1963) se dedicaría al franco comercialismo sin ninguna otra ambición. Del concurso de 1965 perduraría en los niveles más bajos de la producción ICARO Cisneros y Carlos Enrique Taboada lograría ejercer una carrera desigual pero sin duda interesante. Raúl de Ada jr.

También se inscribiría en el comercialismo, aunque no de tan bajo nivel como José María Fernández Unsaín, Alfredo Zacarías y Manuel Zeceña Diéguez.

Los únicos autores serios que surgieron en el periodo fueron Ripstein, Alcoriza e Isaac, y fue una lástima que Jomi García Ascot y Juan José Gurrola prácticamente se retirarán. Juan Guerrero, primer realizador del CUEC pasó a la industria y realizó tres largometrajes antes de fallecer.

Los dos Ibáñez, Salomón Laiter y Manuel Michel continuarían trabajando de manera irregular.

Los demás fueron realizadores de una sola película o si acaso de dos de poco interés como Carlos Lozano Dana.

A finales de los setenta del grupo Cine Independiente, realizaron otro tipo de cine, "... cine marginal realizado con frecuencia en súper 8 mm, un nuevo y conveniente formato, e imbuido por lo general de los propósitos de militancia social y política por los sucesos de 1968."¹¹

1.2.4 Los Caifanes... Cine de Ruptura.

Pocos momentos en la cinematografía mexicana han dado frutos significativos, aunque ninguno de ellos deje de ser importante. Durante 10 años - que abarca casi dos sexenios (echeverrismo y lopezportillismo)-, el cine mexicano tuvo una efímera y virtual segunda época de oro. Caracterizada por una endeble transformación estructural del Estado que llevó recursos a la cinematografía y permitió la realización de producciones, al parecer menos convencionales, que no logran prolongarse al culminar dicha década. Confirmando el eterno retorno del cine mexicano a su estacionamiento e inoperante dependencia hacia el capital extranjero y a sus inquebrantables medidas de censura, los años venideros no podrían enterrar un momento único en el cine mexicano: su recapitalización más no el fortalecimiento y la autonomía que tanto le ha hecho falta.

Con el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica (1917) a cargo de Rodolfo Echeverría, México entra a una etapa peculiar en su historia,

¹¹ FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS, Op. Cit.; Pág. 204.

pues a través de éste, el Estado se convierte en el rector casi absoluto del cine. La “apertura democrática” que introdujo Luis Echeverría pareció intentar la renovación del cine, y de hecho se creó “una nueva imagen” del género. En este sexenio al igual que en la década de los veinte, el nacionalismo funcionó como discurso y la estructuración de la industria como medida económica para legitimar su gobierno y una nueva etapa en el séptimo arte.

Las condiciones con las que comenzamos esta década eran: altos costos de producción, películas comerciales de rápida recuperación pero de pésima calidad, distribuidoras sin mercado extranjero, taquillas con precios congelados, descontento sindical, productoras privadas sin liquidez, un BNC totalmente en definir al igual que el resto de las empresas que pertenecían al Estado como Películas Mexicanas, Procimex, Cemex, Cotsa y Churubusco.

Dentro de los objetivos de dicho plan estaban:

- a) Impulsar el cine experimental y de calidad.
- b) Aplicar un programa de producción de cortometrajes (a través del cual se contemplaba).
- c) Construir la Cineteca Nacional.
- d) Promover la Producción de películas extranjeras en los estudios y laboratorios que tuviera a su cargo (Estudios Churubusco y América).
- e) Evaluar sueldos y prestaciones.
- f) Mejorar salas y el número de películas nacionales exhibidas.
- g) Reimplantar el Ariel y la realización de festivales y encuentros culturales en torno al cine.
- h) Implantar una nueva forma de trabajo entre sindicatos y productores.

Para lo cual efectuó una serie de transformaciones económicas, políticas y sociales que permitieron de alguna forma concretar parte de su proyecto de “reestructuración”.

Como primer punto, el gobierno se afianzó de casi todos los puntos clave de la industria cinematográfica para tener control de la situación y subsanar los estragos de la crisis, como lo fue adquirir los Estudios Churubusco y Estudios América (1975) para convertirlos en productoras de Estado y al mismo tiempo en prestadoras de servicios con los que intentó recapitalizar su endeudamiento. Desde entonces los Estudios Churubusco –Azteca prestan servicios de edición y copiado de películas- así, países como Estados Unidos hacen uso de dichos estudios con lo que se ahorran una gran cantidad de dinero en dólares. El Estado se convirtió en dueño absoluto de Cotsa y sus filiales (Cadena de Oro e inversiones Reforma) para mejorar las condiciones de las salas tanto de su propiedad como las que rentaba.

Otra de las disposiciones que implementó el gobierno ya casi al terminar el sexenio, fue la creación de Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) en 1974 y Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I y II

(CONACITE I Y II) en 1975, así como la creación de un nuevo reglamento de crédito del BNC en el mismo año, con el que se suspenden los financiamientos a las compañías privadas.

De 1965-1975 el BNC otorgó tres tipos de créditos:

- a) Directo
- b) Indirecto (BNC-Productora-Distribuidora)
- c) En "Paquetes".

Así CONACINE se encargó de las filmaciones en coproducción con el Estado y otras productoras nacionales e internacionales. Debía apoyar trabajos de calidad. Por su parte CONACITE I, la cual comenzó a funcionar casi al terminar el sexenio de Echeverría, (donde se quedaron concentrados los trabajadores del STPC) tenía la finalidad de regular la producción, elevar la calidad y comercialización de las películas y coadyuvar a la promoción del cine nacional al interior y fuera de nuestro país.

CONACITE II (integrada por los trabajadores del SIC) filmó películas exclusivamente en "paquetes" dentro de sus instalaciones. A través de ella se filmaron sólo cuatro películas.

El sistema de "paquetes" consistió en la producción de películas Estado-trabajadores en la que éste último invertía el 20% de su sueldo a cambio del 50% de la ganancia final, una vez recuperados los costos. De acuerdo a lo que planteaba esta nueva política, se evitaría con ello el desempleo en la industria cinematográfica dado que la inversión privada quedó fuera de la escena. Por lo tanto la mayor parte de las producciones -casi el 50%- fue a través de este sistema, del que salieron algunas películas de muy buena factura. A pesar de esa nueva relación entre productoras estatales y los sindicatos, truncó su éxito puesto que los primeros que debían recuperar la inversión era el Estado, luego los distribuidores y finalmente el trabajador.

A través de estos créditos, el Estado pudo financiar a las grandes producciones; reestructurar la admisión y situación laboral de los Estudios Churubusco-Azteca (equipo y mejoramiento de instalaciones); poner en marcha el funcionamiento de las filiales CONACINE y CONACITE I y II (el dinero que utilizó el BNC fue obtenido de capital en préstamo y de Banobras, Nafinsa, Sociedad de Crédito Industrial, el Banco de México y el Banco de Comercio). Crédito que finalmente resultó insuficiente para la infraestructura que se había proyectado adquirir. Los presupuestos comenzaron a canalizarse a través de CONACINE, CONACITE I y II con la finalidad de poder reutilizar el dinero que se genera a través de ellas; además creó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC 1971), reimplantó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1972); creó la Cineteca Nacional (1974) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975 bajo un fideicomiso; así como la revisión de la deuda del BNC las compañías crediticias.

Asimismo liquidó adeudos con bancos norteamericanos; reestructuró el estatuto de financiamiento del BNC, destinando créditos como ya se dijo a producciones estatales y para coproducciones de las productoras oficiales con otras nacionales e internacionales (como fue el caso de Cuba y España); Y promovió e impulsó la participación del cine mexicano en numerosos festivales internacionales. También descongeló el precio de taquilla, lo que presentó un beneficio para muchos empresarios que participaban no sólo en la producción y que habían sido relegados, en especial aquellos que participaban de la exhibición.

En el ámbito de la distribución en realidad no hubo cambios radicales, por ejemplo, PELNAL se mantuvo de 1971 a 1976 sin alteraciones (85% de las acciones eran propiedad de los “viejos” productores y el 15% del Estado). Algunas productoras al no tomar parte en la exhibición y distribución de sus películas quedaron sujetas a producir bajo anticipos, en apéndices o departamento de producción de los monopolios de la exhibición.

En los setenta la exhibición fue controlada por Cotsa, Montes; Organizadora Ramírez. Este rubro es el de mayor rentabilidad en la industria del cine. Tan sólo por concepto de impuestos el Estado recibía de este sector el 18% de las ganancias; por lo cual el propio gobierno no descartó dentro de su nueva política la disminución de películas norteamericanas en la mayor parte de las salas del país, puesto que era el que más auditorio atraía.

A pesar de la gran apertura, el movimiento cinematográfico no logró desprenderse de la dependencia del Estado, un número importante de cineastas se alineó a él. Al mismo tiempo apoyó la exhibición y distribución de otras producciones. Respecto a la exhibición de películas extranjeras pudieron verse películas que el sexenio pasado prohibió (filmes de corte político, social y de sexo).

Dentro de lo que podría considerarse como las bondades de este milagro cinematográfico mexicano están las mejoras en las condiciones de trabajo; según datos de la época nunca en la historia de la cinematografía el trabajador –en especial la Sección 49 del STPC- gozó de grandes prestaciones, pues los salarios se incrementaron en un 100%, además de que había confianza en el trabajador para producir. Los sindicatos de la cinematografía apoyaron las políticas gubernamentales. Se dio oportunidad además a nuevos cineastas a que realizaran sus proyectos. Y aunque no fueron en su mayoría las producciones hechas por el Estado, conforme llegamos a 1976 el Estado gana terreno a las producciones privadas.

Sin embargo, la desventura de muchos filmes durante 1970-1976 fue que aunque participaron en festivales, lo hicieron dos o tres años después de haberse realizado; y algunos que obtuvieron reconocimientos en el extranjero, no se exhibieron en México como fue el caso de los filmes *Actas de Marusia* (nominada para el Oscar); *La mansión de la locura* (con grandes reconocimientos en Francia

Y Suiza) y Centinelas del silencio (ganador al Oscar como mejor cortometraje documental, producido de manera independiente y dirigido por Robert Altman).

Esta política cinematográfica se entendió en un principio como un proceso de verdadera transformación del cine nacional, más no se pudo rebasar la censura impuesta por la Secretaría de Gobernación; si bien es cierto que se mejoraron las condiciones de producción y de calidad, no ocurrió así con la autonomía de dicha industria, pues quedó maniatada a la acción del Estado (nuevamente la centralización del poder). Esta política progresista, interpretada erróneamente como lo que se creyó tener un “nuevo cine”.

La idea de que el Estado proveyera y controlara casi en su totalidad las ramas de la industria para ponerlas al servicio de los trabajadores a través de los conocidos “paquetes”, y asegurar convertirlos así en los dueños de los medios de producción, era una política que a la vista de la generalidad parecía cumplirse, más al terminar el sexenio de Echeverría sólo pudimos corroborar que la capitalización del cine no había hecho justicia a todos, los sectores y mucho menos a la libertad de expresión.

Las empresas productoras nacionales en general han vendido en intermediarias de créditos al haber perdido su función promotora. Aunque el Estado procuró igualar las condiciones de los tres sectores: producción, distribución y exhibición, cimentó la falta de autonomía de las productoras hacia filmes, condicionándolas a grabar en determinados estudios y con distribuidoras y exhibidoras.

“...Sigue un misterio cómo puede sobrevivir una industria de cine que gasta cuatro veces más en publicidad que en producción, que destina la mitad de recaudación bruta en taquilla a la exhibición y una cuarta parte de la misma a la distribución parásita, ya que para amortizar teóricamente una inversión fílmica debe producir más de 20 veces la cantidad invertida.”

La única opción que subsistió durante toda la década y que todavía se mantiene para poder producir fuera de los estatutos estrictamente estatales eran las empresas productoras autónomas de asociación en participación. Y muy a pesar de que las producciones independientes durante este sexenio fortalecieron su labor, en seis años el número de producciones no varió mucho, paradójicamente el Estado y las producciones independientes tendieron a ser menores. En 1971 el Estado había realizado cinco películas frente a cinco independientes; para 1976 realizó 35 y el sector independiente solamente seis.

La apertura y apoyo financiero consolidó la creación de nuevas casas productoras como la Alpha Centauro, Cinematográfica Marco Polo de Leopoldo y Marco Silva; la Escorpión, entre las más representativas. Además de organismo que intentaron tener mayores posibilidades de realizar producciones más autónomas como fue el caso de Directores Asociados, S.A. (DASA, 1974) formada por un grupo de cineastas interesados en tener mayor participación de sus proyectos: Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac,

Gonzalo Martínez, Sergio Olovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres; este organismo también realizó varias películas en participación con el Estado.

El impulso que dio el gobierno al cine no pudo prolongarse debido a que los cambios más importantes se dieron durante 1974-1976, tiempo insuficiente como para hablar de un crecimiento cualitativo y económico, si bien hubo un número importante de medios y cortometrajes filmados. Por otra parte, algunas inquietudes de continuar en el cambio se oyeron en el Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas (1975), en el que un grupo considerable de personas que participaban en las distintas áreas cinematográficas proponían soluciones y proyectos para consolidar un nuevo cine mexicano.

Durante la efímera bonanza del cine, hubo un mayor número de salas de arte, un 22% de incremento de asistencia a las salas y al culminar el año de 1976, 44.87% del total de películas exhibidas eran mexicanas. Por desgracia para el cine documental la forma de exhibición tuvo como mecanismo más viable la distribución y exhibición independientes, entre los que destacan los cines clubes de la época

Debido al subempleo que había en los Estudios Churubusco y como parte del nuevo proyecto del Plan de Reestructuración, en 1971 fue creado el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), bajo la dirección de Carlos Velo; se pretendieron realizar filmes culturales y experimentales y crear “nuevas generaciones de cineastas documentales”.

De acuerdo al Cine Informe del periodo (1970-1976) el CPC produjo 202 cortos, 94 cine minutos (la mayor parte de ellos de temas turísticos, industriales, de asuntos oficiales y culturales) y 138 de largometraje. Durante el gobierno de Echeverría el CPC contaba con 236 películas documentales de las cuales para la siguiente década sólo tenía en existencia 127. Este organismo desde su creación estuvo bajo las políticas del Estado a través de la Dirección Cinematografía, al mismo tiempo siempre hubo una indefinición de sus funciones y alcances, e incluso hasta su papel legal dentro de la cinematografía. De los numerosos documentales que se realizaron, de mostrar las bondades del echeverrismo, lo importante de su creación fue que contribuyó en cierta medida a la conformación de un documentalismo mexicano enfocado a los temas sociales. Cineastas importantes abrevaron en su seno y dieron realce al cortometraje documental.

Por otra parte, como producto de aquel milagro mexicano, en 1974 la SEP crea Cine Difusión SEP con el objetivo de que esta Institución pudiera dar a conocer lo que realizaba y fomentar al mismo tiempo el enriquecimiento cultural. Hasta la fecha de su existencia (1976) realizó 43 documentales. Luego parte del material quedó en manos de otra dependencia de la misma institución, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE), hoy UTE. Los documentales que auspicio Cine Difusión SEP estuvieron respaldados con el trabajo de directores que en la época gozaban ya de reconocimiento, como son el caso de Arturo Ripstein, Rafael Corkidi, Felipe Cazals, Paúl Leduc, entre otros. La mayor parte de estos documentales fueron hechos con un carácter didáctico, social y de

difusión cultural, algunos otros como Etnocidio: notas sobre el Mezquital (1976) de Paúl Leduc, o Jornaleros agrícolas (1976) de Eduardo Maldonado, fueron más allá de mostrar un evento y tuvieron mayor interés por analizar y denunciar problemas socioeconómicos y culturales de la época. Aunque muchos de ellos se realizaron no sólo con una función educativa no fueron difundidos con la proyección de una película industrial. Al respecto Jorge Ayala Blanco menciona:

Los documentales “No respondían a ninguna estrategia o necesidad real del Estado. Caprichos circunstancialmente bien intencionados de funcionarios que los encargaban para adornarse con ese dispendio izquierdamente, los documentales se hallaban predestinados, desde su nacimiento, a que nadie los viera, y a que cotaran con inmensas dificultades para el terminado de su producción, en el sexenio siguiente.”

En Cine Difusión SEP destacaron también los trabajos de Alfredo Joscowicz, quien por cierto es de los primeros en realizar producciones en video (ocho horas, 1975, dos programas para televisión -primera y segunda parte- sobre la educación de los obreros); los de Boscos Arochi, Alberto Bojórquez, Vicente Silva, Jorge Fons, Ignacio Durán, entre muchos otros, quienes pudieron filmar con libertad. Estos mismos cineastas colaboraron en el centro de Producción de Cortometraje, donde además se puede mencionar a Carlos Velo, José Manuel Osorio, Ángel Flores Marini, Julián Pastor, Arturo Rosenblueth, como los que hicieron mayor cantidad de trabajo fílmico entre 1971-1976, a Eduardo Carrasco Zanini, Rubén Games o Demetrio Bilbatua. Estas producciones documentales de alguna forma construyeron una generación de directores que se dedicaron al documental, aunque muy pocos fueron trabajos críticos y de búsqueda.

Entre aquellos documentales que llamaron la atención fueron: Baja California: último paraíso (1974), de Carlos Velo; Son dedicado al mundo (1975) de Rafael Corkidi; o Jornaleros Agrícolas de Eduardo Maldonado; etnocidio: notas sobre el mezquital de Paúl Leduc; Contaminación. Quinto Jinete de Alfredo Gurrola, todas hechas en 1976. Fue la primera vez en que el Estado mostró interés por el cine documental, determinado en cierta forma por la presencia de cineastas comprometidos con su labor en al dirección de ambas instituciones: Carlos Velo y Vicente Silva. Por ello es la década donde mayor número de ellos se produjo. A pesar de que las realizaciones documentales más importantes se hicieron en el CPC y la SEP, Cenapro, CONACYT, Instituto Mexicano del Petróleo y algunas otras universidades realizaron proyectos también interesantes; Eduardo Maldonado, Oscar Menéndez fueron algunos de estos cineastas que aprovecharon la disposición de dichos centros para hacer documentales.

Un hecho destacable de este periodo (el del echeverrismo) fue que se consolidan agrupaciones independientes que realizaron documentales con criterio e interés muy diferentes. Entre estos organismos debemos mencionar a:

- a) Grupo Canario Rojo (1974) creado por Héctor Cervera y Eduardo Carrasco Zanini.
- b) Cine Labor (1972), empresa privada a cargo de Scout Robinson y Epigmenio Ibarra.
- c) Grupo Cine Testimonio (que desde 1969 comenzó sus producciones pero que en 1971 se da a conocer como tal).
- d) Colectivo Universidad de Puebla (1972), conformado por estudiantes universitarios.
- e) Cooperativa de Cine Marginal (1971), eran el grupo más radical del cine independiente y que apoyaban el formato Súper 8. Lo conformaban Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo I, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Ballamini, el Mago Merlín, Jesús Dávila y dos amas de casa. Sus filmes estaban dirigidos a obreros, campesinos y estudiantes sobre todo de provincia. Tuvieron gran apoyo de sindicatos del interior del país. Lo poco y más destacado que logró hacer este grupo fueron sus autotitulados "Comunicados de insurgencia obrera", Viento del Istmo, Torreón, Con la Venda en los ojos, Frenada, entre otros.
- f) Taller de Cine Independiente. Este grupo realizaba cine en Súper 8.

Es importante recordar que los formatos 16 mm y Súper 8 significaron a lo largo del echeverrismo, formas alternativas para filmar, que para 1976 podían verse prácticamente como una opción viable de cine profesional. A raíz de que a principios de los setenta el formato Súper 8 comenzó a utilizarse, proliferaron grupos y talleres de cine no sólo en la ciudad de México, sino en el interior del país, como fueron los de Zacatecas, Xalapa, Guadalajara, entre otros.

Como parte de aquellas producciones independientes también está la labor que Manuel Barbachano Ponce realizó al adquirir Clasa Films Mundiales y con la que se dio impulso a cineastas ya reconocidos como Jaime Humberto Hermosillo, Paúl Leduc. Al mismo tiempo circularon publicaciones que difundieron y criticaron el momento histórico que vivía la cinematografía. Las más destacadas fueron las revistas Cine Club (1970-1971), Otro Cine (1975-1976), Octubre (1975-1980) y Cine Verdad (1975-1978). Por ejemplo la revista Cine Club fue gran difusora del cine latinoamericano y de su función democratizadora del sistema; las consignas de este cine revolucionario iban bajo el tenor de "devolver el habla al pueblo" o "rescatar la cultura nacional".

Con este movimiento cultural y político respecto al cine, que se gestó de forma independiente y comprometida, la consolidación teórica del cine documental mexicano se gesta inicia en la década de los 70, una vez que los

movimientos sociales en el mundo y especialmente los ocurridos en Latinoamérica quedan como protagonistas de este género; muy a pesar de que al iniciarse el gobierno de Echeverría, muchos directores que producían películas independientes tuvieron el apoyo del Estado para realizar nuevos proyectos, formando parte así, de la cinematografía industrial comercial y debilitando en años posteriores las producciones independientes, el cine independiente marcó la historia del cine documental mexicano. Sin embargo, la existencia de estos grupos independientes duró muy poco tiempo.

La UNAM por su parte, siguió siendo la gran impulsora del documental de la época y quien no dejó de realizar este género junto con alguna otra institución educativa del interior del país. Todo esto contribuyó a una cierta recuperación de espectadores en salas, a que el género documental tuviera posibilidades de hacerse y exhibirse y que las nuevas generaciones de cineastas salidas de las escuelas alcanzaron proyección.

En lo que respecta al CCC, debido a su reciente creación, no podemos hablar de ejercicios documentales, escolares que se hayan hecho, además de que aún no se conformaba la primera generación de dicha escuela.

El cine del periodo también dio lugar a la aparición de nuevos actores entre los que destacaron Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, María Rojo, Ernesto Gómez Cruz, Diana Bracho, Héctor Bonillo, Ofelia Medina, Sergio Jiménez y José Alonso entre otros.

Entre los directores debutantes tal vez el de mayor personalidad fue Leobardo López, Gustavo Alatraste, Alfonso Arau, quien fue desde el comienzo uno de los cómicos más originales aparecidos en México, y esa originalidad le impidió hacer una carrera continua. Jaime Humberto Hermosillo, Gonzalo Martínez, Ariel Zúñiga, Jorge Fons.

Otros cineastas con buen oficio y momentos de inspiración fueron Eduardo Maldonado, Gabriel Retes y Raúl Araiza. Más depuración ha faltado en la obra de Raúl Kamffer, Federico Weingartshofer y Marce la Fernández, y quienes parecen haber limitado sus mayores o menores capacidades en un cine simplemente correcto fueron Mauricio Walerstein, Mario Hernández, Alfredo Gurrola y Rafael Villaseñor.

Por el lado del comercialismo puro, los debutantes de la época fueron Julio Aldama, Fernando Durán, Rafael Pérez Grovas y Raúl Ramírez.

Un balance final del periodo, se debe considerar que salvo en su primera época, nunca estuvo el cine mexicano encajado en su sociedad y en su tiempo, ni trató de reflejar a esa sociedad ni de influir en ella con sentido crítico, con todas las contradicciones que esto entraña;

nunca antes hubo un mayor interés estatal en el cine, nunca antes se prestó mayor atención a los creadores; todo esto aparte de numerosos e indudables logros de orden estético.

Así mismo debe tomarse en cuenta que a pesar de estas ventajas en el cine de 1968 a 1976 respecto al de periodos anteriores no logró reconquistar más que muy limitadamente al público nacional y no tuvo presencia efectiva en los mercados internacionales. “No hubo festival, mercado o muestra en los que las películas mexicanas no estuvieran presentes y en todas partes se aplaudía la voluntad renovadora que mostraba nuestro cine.”¹²

El cine mexicano nunca estuvo más cerca de una verdadera superación en todos los órdenes como en esta etapa.

En la historia de México ningún proyecto político, económico o cultural es prolongado más allá de seis años; después de cada gobierno algo nuevo nos espera: se comienza o se retrocede. Y eso fue lo que ocurrió cuando José López Portillo asume la presidencia en 1976. Al tomar el poder, él mismo definió la situación del país: inflación complicada con recesión y desempleo. Los escasos aciertos que se dieron durante el echeverrismo desaparecieron rápidamente. Las estructuras económica y social otra vez tambalearon. La nueva postura gubernamental respecto a la cinematografía como parte de su plan Global de Desarrollo, desechó todo lo que había imperado en el sexenio pasado: la producción entonces volvió a favorecer al capital privado, por lo que muchos proyectos y directores que habían logrado afianzar una posición en la Cinematografía fueron relegados. Como parte de las transformaciones que vinieron con el nuevo gobierno, en 1977 se crea la Asociación Mexicana de Cineastas y es liquidada CONACITE I. Este año también es importante, pues se crea la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que presidió Margarita López Portillo¹³. También se fusionan CONACITE II y CONACINE (se le llamó CONACINE). Al año siguiente el BNC prácticamente desaparece, quedando en manos de la recién creada institución todo lo que correspondía a éste.

Durante el gobierno de López Portillo, los altibajos económicos y administrativos de la industria provocaron la constante remoción de dirigentes, en especial del Instituto de Cinematografía. Los criterios selectivos de quienes encabezaron esta industria excluyó a varios cineastas mexicanos e incluso se les llegó a encarcelar; el Estado puso énfasis en coproducir con otros países y hasta con directores extranjeros. Al mismo tiempo directores que en el periodo presidencial pasado realizaron películas de muy buena factura, terminaron realizando pésimas películas. Así es como bajo las decisiones de Margarita López Portillo se realizaron varias producciones en países como Italia, España, Brasil, Cuba, Estados Unidos y Francia, que además de haber significado

¹² SÁNCHEZ, Op. Cit.; Pág. 157.

¹³ **Intermedios** No. 54, Diciembre de 1992, Pág. 65.

grandes inversiones no tuvieron el éxito esperado tanto el espectador como de la crítica.

Aunque no hay una cifra realmente exacta sobre la cantidad de producciones de la época, según aproximaciones de los informes oficiales, las producciones privadas superaron a todas las demás:

Producción	1977	1982
Privada	23	57
Estatad	44	7
Independiente	10	23

Fuente: GARCÍA Riera, Emilio, **Historia Documental del Cine Mexicano**.

Asimismo las producciones privadas de finales de los setenta encontraron como vía de recuperación al público hispano de la frontera norte; para 1981 el 75% de los ingresos de la producción privada nacional provenía de este sector. El sexenio de López Portillo fue desastroso, la censura recrudesció sus mecanismos. Hubo una gran cantidad de películas enlatadas. De las pocas productoras que parecieron en la época fue Televisine (1978), una productora y distribuidora del consorcio Televisa, esta empresa comenzó a realizar películas comerciales que con el afán de ganar terreno al Estado, compra salas en el norte fronterizo. Al igual que otras productoras privadas, ésta encabezó una serie de producciones sobre historias de arrabal, la prostitución, lúmenes, además de los clásicos melodramas y comedias.

Todo parecía estar aletargado, sin embargo se estaba gestando un acontecimiento tecnológico que marcaría para siempre al séptimo arte, se trataba de la introducción del video a nuestro país. “La industria del video propició nuevos consumos de imágenes en movimiento... creo nuevas expectativas entre productores, distribuidores y exhibidores tradicionales de cine.”¹⁴

Entre 1977 y 1982 se realizaron alrededor de 92 películas, es decir, un promedio de 15 películas entre largo y cortometraje al año de forma

¹⁴ PICAZO, Leticia. **Una década de video en México (1980-1989)**, México, Trillas, 1994, Pág. 49.

independientes igualaron en número -y quizá superaron- a la producción estatal de la misma época... esto demostró cuan fuerte había llegado a ser en México la auténtica y desinteresada vocación cinematográfica. Otro elemento que enriqueció al documental de este periodo fue la presencia de cineastas extranjeros en exilio -hispanos- y la participación y apoyo de sindicatos, universidades e instituciones públicas en la realización y exhibición del género.

Con la aparición de distribuidoras independientes como Zafra (1977) y Cine Códice y alguna que otra en el interior del país el cine nacional tuvo oportunidad de difundirse. Aunque los foros para exhibir este género fueron pocos, las salas universitarias, los cines móviles o las salas independientes como Salón Ocho y medio, dieron cabida a dichas producciones. Las escuelas de cine también encontraron una forma de exhibir sus películas. El interés de muchos cineastas motivó a que en 1977 se intentara la creación de la asociación Mexicana de Cineastas y la realización, tres años más tarde, del Primer Encuentro Nacional de Cine Clubes para agrupar a cineastas, distribuidores y exhibidores independientes. Un hecho significativo fue que a través de los canales independientes de distribución se difundieron documentales estatales de contenido sociopolítico como *Jornaleros* y *Mezquital*.

El cine independiente de la edad, si bien fue promotor de nuevas producciones, muchas de ellas experimentales y de gran contenido, sirvió al mismo tiempo para que directores jóvenes y no tanto, tuvieran acceso al cine industrial y comercial, para que los trabajos de carácter escolar adquieran un lugar en la cinematografía. También gracias a las producciones independientes los temas en el cine se transformaron y las mujeres cineastas pudieron debutar, como fue el caso de Ángeles Necochea, María Eugenia Tames y Mari Carmen de Lara o Gloria Ribé entre otras.

El Centro de Producción de Cortometraje al no tener ninguna autonomía desde su creación, careció de apoyo necesario para realizar mejores proyectos durante el gobierno de López Portillo. La inestabilidad del centro se reflejó en la constante destitución de su dirigente y el número de documentales realizados. El descuido de su acervo propició, que al finalizar el sexenio prácticamente se le hubieran asignado la producción de spots culturales, educativos y turísticos o de propaganda oficial. Contrariamente a lo que se produjo durante el pasado gobierno, su producción fue menor que la que realizaron las escuelas de cine.

De las pocas películas financiadas por el gobierno en este sexenio, destacan: *Flor y canto* (1978), *Hikure TAME* (peregrinación del peyote) 1955-1975, *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Tesguiñada, Semana Santa Tarahumara* (1979) de Nicolás Echeverría. Otros cineastas que realizaron documentales en dicha dependencia, fueron Giovanni Corporal, José Nieto, Enrique Escalona o Gonzalo Infante.

Otro organismo que es importante mencionar es el Instituto Nacional Indigenista (INI), el cual cuenta desde 1977 con un Archivo Etnográfico Audiovisual, creado por iniciativa de Margarita López Portillo, con la finalidad de preservar testimonios e información de las tradiciones populares del país que en algunos casos estaban ya por desaparecer. Aunque inicialmente su función fue recolectar y preservar imágenes, rápidamente se convirtió en productora de documentales. De 1976 a 1982 el INI a través de series documentales realizó cerca de 30 películas en su mayoría etnográficas. Según la apreciación del documentalista y antropólogo Scout S. Robison, durante este periodo hubo un derroche de recursos, es decir, la calidad de los documentales no concordaba con la cantidad de dinero que utilizaron para hacerlos, gozaron del apoyo de Estado para producir incluso en mejores condiciones que el resto de la industria cinematográfica. El cine documental de aquella época realizado en el INI fue impulsado por Alfonso Muñoz y algunos otros cineastas, sin embargo eran documentales que aún era demasiado rígidos en cuanto a su contenido y estructura.

El Centro Nacional de Productividad (CENAPRO) al igual que la Universidad Chapingo apoyaron algunas producciones de carácter social y popular y de menor importancia, así como el Taller de cine Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, por mencionar a las más representativas del momento.

Para cualquier país, las escuelas de cine son un elemento primordial para la formación de profesionales en el género, pero para México, quizá ha significado la única forma de renovar la situación del cine nacional. El CUEC y el CCC durante el sexenio de López Portillo fueron un respaldo importante para las producciones independientes, tanto para producirlas como para exhibirlas. Sin embargo, su función formativa, que depende de los planes de estudio y las políticas internas de cada escuela ha contribuido a que el cine documental tenga altibajos en sus posibilidades de realizarse.

Por ejemplo en el CUEC entre 1963 y 1977 sólo 16 alumnos se dedicaron al cine documental, de una población total de 360 personas correspondientes a 11 generaciones. Debido al procesos de consolidación de la propia escuela, en 1978 reformó su plan de estudios en el que impulsa el género documental, aumentando el número de módulos para estudiarlo, y aunque seguía prestando menos atención que el resto de las disciplinas ahí contempladas, en especial el cine de ficción, la presencia de realizadores con ideologías de izquierda y sumamente interesados en producir documentales, como fue el caso de José Roviroso, condicionó el apoyo que hubo para hacer documentales entre 1978-1985, al restar a cargo de dicha institución.

Años antes grupos independientes como Taller Cine Octubre, conformaron un movimiento cultural estudiantil histórico del documental sumamente trascendental, pues pudo agrupar a realizadores consagrados, guionistas y alumnos entre otros, para mostrar la realidad de la época desde un punto de vista crítico. Este esfuerzo se vio consolidado con las interesantes producciones que realizó dicho taller.

En los peores momentos del cine industrial, la cultura fílmica ha tenido su salida en el cine estudiantil; el 80% de las películas del CUEC nominadas o premiadas para Arieles o preseas equivalentes correspondan al lopezportillista, cuando no había otro lugar en donde buscar productos dignos.

Algunas apreciaciones de los propios cineastas egresados de las escuelas de cine son:

- Antonio del Rivero: "...a mediados de los setenta, teníamos todo un proyecto documental. La gente de mi generación desarrolló toda una serie de trabajos muy interesantes; era una producción bastante numerosa. Inclusive en el CCC, por mucho tiempo (hasta antes de la entrada de Eduardo Maldonado), se llevó una materia sobre documental."
- Mari Carmen de Lara: "... había un movimiento en la escuela que a uno lo alentaba a estar viendo cine documental."

Por otra parte, las expectativas del documental en el CCC tuvieron producciones interesantes, aunque no abundó demasiado la cantidad de ellas. Los objetivos académicos de dicha escuela estaban enfocados a la producción básicamente de ficción, muy pocos de los maestros tenían una formación de esta naturaleza y mucho menos mostraron la inquietud de impulsarlo.

Por lo tanto la década de los años setenta, el CUEC apoyo de forma notable el documentalismo y de él saldrían años más tarde algunos realizadores de gran trascendencia como fue el caso de Carlos Mendoza o Mari Carmen Lara. Las escuelas de cine en este periodo respaldaron las producciones independientes y fueron parte medular de ellas, pero más que conforman verdaderos cuadros de este género, conformaron una vertiente de cine más renovado y propositivo.

1.2.5 Las del Talón... Cine Erótico Mexicano.

La producción cinematográfica se modificó drásticamente con la entrada al gobierno del nuevo presidente de la República, José López Portillo (1976-1982); éste, siguiendo los pasos de su antecesor, nombra a su hermana Margarita López Portillo, Directora de RTC -que dependía de la Secretaría de gobernación- donde se analizaba la política del régimen en los medios de comunicación masiva.

Las alternativas de los cineastas mexicanos, se redujeron o a producir los íntimos proyectos de la iniciativa privada o realizar cintas independientes: comienzan entonces a contravenir la ley cinematográfica y son a la vez productores, distribuidores y exhibidores.

El periodo lopezportillista, estuvo marcado por el propósito de dignificar el cine nacional y para ello se trata de internacionalizar el cine mexicano; actores y directores extranjeros son traídos al país para realizar esta tarea, muestra de ello son las cintas "Eréndira" (1982) y "Antonieta" (1982).

Las siguientes señales oficiales fueron alarmantes: se anunció, y en septiembre de 1977 se cumplió, el cierre de la productora CONACITE I, se advirtió la reducción del presupuesto (ninguna película del gobierno podía exceder un presupuesto de millones de pesos, devaluados a la cuarta parte de su valor del año) y la producción misma se reducía de 46 a 25 películas. Los proyectos se cancelaron uno tras otro...

Los productores privados volvían en plan de revancha y con los mismos vicios del cine barato... lejos de los objetivos oficiales de un cine familiar, el cine de ficheras marcaría el tono del lopezportillismo.

Películas Producidas	1977	1978	1979	1980	1981	1982
Totales	47	45	30	69	69	70

Sexenio de José López Portillo.

De un momento a otro, la crisis económica en México hizo estragos en los bolsillos de los habitantes del país: sin embargo, mientras la producción cinematográfica se mantenía, los productores recurrieron a los albures, los desnudos y los temas que tuvieran que ver con ello; el estado permitía esto y el único límite era la sexualidad explícita y los asuntos políticos "delicados". Este nuevo género atrajo la atención de los espectadores y dejó excelentes ganancias en taquilla.

Este género resultó tan rentable, que la producción estatal también incursionó en él, sin llegar a los desnudos y con una temática existencialista.

En esta época, se pensó en un renacer del cine mexicano, nuevas películas, con jóvenes directores, otros temas en lo que lo testimonial ocupaba un lugar

importante, era una forma diferente de ver la vida de la sociedad mexicana. Se trataba no sólo de impulsar una forma nueva de hacer cine, sino de crear una nueva forma de verlo y de criticarlo.

El renacer de ese nuevo cine sólo fue un espejismo, una esperanza pasajera para la industria fílmica nacional, aún así se hicieron buenas películas en ese periodo, como "El Apando", "Las Poquianchis", "Canoa, Actas de Marusia" y "La pasión según Berenice". Las esperanzas se transforman en los conocidos "churros", se cae en los temas trillados y mal hechos de la prostitución.

Las estrellas del momento eran las monumentales Sasha Montenegro, Lin May, Isela Vega, Pilar Pellicer y Ana Luisa Peludo, que encarnaban en el cine de ficheras a las mujeres del "talón". En parte la vulgaridad del cine de ficheras surgió por la falta de tratamientos maduros y de buen gusto del erotismo. Películas como "Bellas de Noche", "Las Ficheras", "Las Cariñosas" y muchas más fueron éxitos en taquilla.

Se incursionó además, en el género ranchero cómico o dramático, éste era protagonizado por los cantantes del momento Vicente Fernández, Antonio Aguilar, Rigo Tovar y Juan Gabriel.

Los graves problemas económicos en los ochenta, inciden de forma alarmante en la calidad de la producción fílmica comercial.

Serían los años ochenta el momento climático de este tipo de películas. Pero también el de su decadencia, una vez agotados sus esquemas carentes de trama argumental, sus historias con estructura melodramática ineficaz y, paradójicamente, sus desnudos.

En los primeros dos años de la década de los ochenta, la producción de largometrajes, por parte del Estado, fueron 14 cintas que dejaban mucho que desear pero que, tuvieron suerte de no ser enlatadas por la censura lopezportillista.

TELEVICINE entra a producir cintas en los 70, como respuesta al cine de albur/desnudo, con producciones que buscaban rescatar el cine para toda la familia a través de películas como "El Chanfle" y "Nora Rebelde", luego en la década de los ochenta, buscó hacer películas de corte estético y dramático "El héroe desconocido" y "Los renglones Torcidos de Dios", así también realiza varias películas donde lucían los cantantes del momento como Luis Miguel, José José, Yuri, Alejandra Guzmán y Gloria Trevi. Así como la serie de películas de "La Risa en Vacaciones" que llegó a 8 seriales, bastante absurdo.

TELEVICINE intenta hacer cine de calidad y que cierta forma, ha tenido buena aceptación entre el público y los festivales de cine nacionales e internacionales: "Sin Remitente", "Mujeres Insumisas", "Entre Pancho Villa y una

mujer desnuda”, “Sobrenatural”, “Salón México”, “Elisa antes del fin del mundo”, “La Primera Noche”, entre otras.

En marzo de 1982 se quema la CINETECA, donde se pierden siete decenios de la historia fílmica, películas elaboradas con nitrato de plata, muchas de ellas copias únicas, documentos, carteles que desaparecieron. En 1984 se inaugura la nueva sede de la CINETECA en lo que fue la Plaza de los Compositores, donada por la Sociedad de Autores y Compositores. Para 1997 la CINETECA pasa a manos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Otro suceso importante, dentro de este periodo, y que atañe a la industria del cine en nuestro país, fue el supuesto fraude en la administración de ésta por funcionarios anteriores, Fernando Macotela, Bosco Arochi, Jorge Hernández Campos y Rafael Corkidi, a quienes en 1979 se les detuvo sin comprobárseles nada.

El sexenio siguiente, encabezado por Miguel de la Madrid (1982-1988), se caracteriza por el debilitamiento total ante la inoperancia del cine estatal, los productores privados decidieron que no había otra ruta que la suya.

Cuando el cine de ficheras se volvió un residuo de su estéril reproducción, el cabaret traslado sus valores al arrabal y a la vecindad empobrecida. Además el terremoto de 1985 determinó una visión que era latente en las nuevas producciones, así como el deterioro económico tangible en paredes, calles y habitaciones, espacios donde se vivían ficciones entre cochambre y podredumbre, sin más aliciente que la risa del albur y la ridiculización del sexo frustrado.

A lado de este género, también encontramos al cine de frontera y denuncia, enredado en la denuncia dramática del mexicano que buscaba nuevas oportunidades de vida en los Estados Unidos; en estas películas abunda la acción, los balazos, la droga (hubo muchos narcofilmes en esta época) y, por supuesto el atractivo visual de “Lola la Trailera”, “Las Braceras”, “Camelia la Texana”, “Operación Mariguana”, entre otras; tenían como objetivo comercial, al público de habla castellana en los Estados Unidos, ya que éste es el último reducto del cine comercial mexicano.

Violencia, sexo, droga: fórmula dramática. La hiperviolencia tuvo un génesis gradual en el echeverrismo, aumentó a partir del lopezportillismo y perdió toda medida en el delamadrismo. La industria, que veía como se alejaba su público cautivo por exceso de charros montaperros, melodramones fronterizos y sexy comedias soporíferas, optó por un cine que expresaba mediante sus denuncias inconscientes lo oculto tras la nota policíaca: las entrañas de conflictos sociales urbanos y la seguridad desatada por toda clase de criminales, policías incluidos.

Películas Producidas	1983	1984	1985	1986	1987	1988
---------------------------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------

Totales	88	68	102	86	94	76
----------------	----	----	-----	----	----	----

Sexenio de Miguel De la Madrid

El 25 de marzo de 1983, el presidente decretó la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), dependiente de RTC y que serviría para funciones operativas; como Director de éste fue nombrado Alberto Isaac, lo anterior llenó de ánimos a la comunidad fílmica nacional.

Sin embargo, el funcionamiento de IMCINE no respondió como se esperaba. La falta de recursos, la ausencia de apoyo, una industria desmantelada y moribunda y la complejidad burocrática, han marcado el camino de esta institución que ha intentado apoyar, distribuir y producir películas sin mucho éxito, sin embargo, en el periodo que atañe a este estudio, nos da cuenta que las películas consideradas como Cine de calidad de los noventa, han sido apoyadas y distribuidas por el IMCINE.

La producción cinematográfica floral en México tendió a disminuir y la crisis económica de 1982, impuso fuertes restricciones presupuestarias, así el emporio fílmico estadounidense acaparó las salas cinematográficas y se llevó grandes cantidades de dinero en sus exhibiciones.

El cine independiente mexicano comenzó a tener mayores expectativas, surgiendo nuevos realizadores, fotógrafos y actores que buscaban la manera de producir películas fuera de los estilos convencionales; este cine independiente y alguno que otro cine universitario, ofrecían su filme como estrategia en el ámbito de instrumento cultural, estando concientes de la urgencia de un cambio en la industria que llevara al cine de calidad.

Algunas de estas películas son: "Motel" (1983) de Luis Mandonki; "Luna de Sangre" (1983) de Luis López Antunez; "De veras me atrapaste" (1983) de Gerardo Pardo; "Redondo" (1984) de Raúl Busteros; "Frida" (1983) de Paúl Leduc y muchas más.

Aún así, el cine mexicano se estancó en una crisis económica, industrial y temática, la gran mayoría de las cintas -privadas, estatales e independientes- no recuperaban sus costos en el mercado nacional y esto desembocó en un hecho indiscutible: el absoluto desinterés del público por el cine nacional.

Aparte de la alta inflación económica en nuestro país, la asistencia a las salas de exhibición se vio considerablemente disminuida por el uso masificado de las videograbadoras, que resultó ser un medio de diversión en el ámbito familiar a bajo costo y en la comodidad del hogar.

Desde entonces, los costos de producción se elevaron y a los pocos filmes que se manufacturaron se les pusieron trabas a la hora de la exhibición. De este malestar surgió en 1986 un plan gubernamental que pretendía la restauración de la industria.

El plan contemplaba doce puntos como, el precio de la entrada a las salas cinematográficas, facilidades para importar equipo de exhibición, organización de concursos y proyectos, promoción del cine nacional en el extranjero, impulso al cortometraje e instauración de un fondo de fomento para impulsar el cine de calidad.

Ante esto, se creó el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) que tuvo el propósito de invitar a los exhibidores a aportar un 10% de sus ingresos, para formar un capital de apoyo, pero todo quedó en promesas.

Al principio, con un fondo de 78 millones de pesos, se impulsaron proyectos como "Lola", "Gotilla", "El secreto de Romelia" y "Mentiras piadosas". Ésta última, tuvo que terminarse con los auspicios de otras instituciones, dando paso a una nueva forma y una alternativa a la producción de cintas nacionales: la coproducción.

El cine mexicano de este sexenio no tuvo rumbo ni concierto y lo filmado se debió sobre todo a la fuerza de voluntades y pasiones individuales de miembros de la comunidad cinematográfica, con gran tenacidad; los productores privados del cine más comercial hicieron, al parecer, sus últimas y muy escasas incursiones en el cine industrial para acabar refugiándose en la producción de videohomes de consumo fronterizo.

Desde entonces, el cine vive en una eterna batalla donde los productores acusan a los críticos, distribuidores y exhibidores, quienes por cierto, cada día le quitan más espacio de exhibición al cine mexicano. Los críticos a su vez, acusan o reprochan al Estado y al mercantilismo, mientras los funcionarios y el público, exigen "nivel y calidad" en las historias de los productores.

La solución a los problemas del cine mexicano no puede ser otra que una encaminada a apoyar el talento y la libertad de sus creadores. Por encima de los avatares ese talento es el que hizo posible la obra de los hermanos Alva, de Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, de Cantinflas, María Félix y Pedro Infante. En circunstancias opuestas de un día para otro discurren las carreteras de Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Blanca Guerra y Mario Almada. Facilitar sus caminos y abrírselos a nuevos elementos es la única política aconsejable.

Aún en medio de la más fuerte crisis que ha golpeado al país en los últimos años estos nombres de Alberto Cortés, Diego López, Felipe Cazals y varios más, así como los hechos de la Sociedad general de Escritores de México (SOGEM) y la UNAM, constituyen una esperanza para el cine mexicano.

Al iniciarse el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, se impulsó un programa para apoyar la cultura y las artes (CNCA) y por supuesto esto se reflejó en la industria cinematográfica y en el apoyo que se le dio a viejos y nuevos productores, iniciando así, sino un nuevo cine, sí un periodo prolífero para esta industria.

1.2.6 Rojo Amanecer... El Supuesto Cine de Calidad.

Esta etapa del cine en México: “renovación del cine mexicano”, “renacimiento del cine mexicano”, refiere al mismo episodio de la historia del cine en nuestro país.

Ya se vio que el término de “nuevo cine mexicano” se ha utilizado para nombrar las distintas etapas que han vivido nuestra industria fílmica desde la época de oro, el echeverrismo y la actual, cada una con temática distinta, donde surgieron directores que hicieron de sus películas, importantes testimonios de la época que vivían.

El cine mexicano de los noventa, se caracteriza por el surgimiento de directores, fotógrafos, guionistas, sonidistas, editores y ambientadores; la mayoría egresados de las escuelas de cine, es decir que, es un cine elaborado por especialistas.

Aunado a todo esto, hay un cambio en las temáticas, existe la heterogeneidad en las historias, con argumentos que reflejan la realidad (o pretenden acercarse a ella) que viven los mexicanos, y que por supuesto cuentan con el gancho comercial que radica en el tratamiento romántico y cotidiano dentro de las historias. Sin embargo, mucho de este cine, se convirtió en elitista para proyectarse ante circuitos de calidad y festival internacional de cine.

Por lo tanto, la situación actual del cine mexicano: un cine de ideas pero no de resultados. Ya lo señalaba el agudo crítico independiente mexicano Jorge Ayala Blanco: “en el cine no existen ideas malas, sino formas taradas de desarrollarlas”.

El cine mexicano actual sigue con los problemas que por décadas, se han gestado en la industria cinematográfica nacional: la falta de financiamiento y por ende, la falta de seguimiento al trabajo de los productores viejos y nuevos. La industria fílmica del país está bajo intereses creados por los funcionarios en turno, así también, existe la falta de credibilidad e intereses por parte del público ante las cintas nacionales.

La década de los noventa, surge con una industria cinematográfica nacional con la esperanza puesta en que las cosas serán mejores; en ésta época comienza a hablarse de un nuevo aliento para el cine mexicano y de hecho, para bien o para mal, ésta sufre muchos cambios en el ámbito de estructura y en la forma de hacer cine.

Un viejo cine desaparece para ser sustituido por uno nuevo que apenas comienza a precisarse (en esos momentos), pero cuyos logros pueden alcanzar ya, altas intensidades, al nivel de nuestro teatro actual, de nuestra novela actual, de nuestra poesía actual... He aquí la disolvencia como un cruel espectáculo del ciclo biológico: una nueva generación de realizadores siempre desplazando a los mayores.¹⁵

El 10 de junio de 1993 en un artículo del periódico “El Sol” de Denver Colorado, se habla sobre la situación del cine nacional: El cine mexicano contemporáneo vive una época de renacimiento, según los críticos. Directores jóvenes, pero experimentados y creativos están abriendo un nuevo capítulo en la historia del cine mexicano.

Y aún los veteranos del cine han resurgido con nuevos temas y un estilo innovador en la forma de hacer cine. El cine mexicano no sólo ha recibido la

¹⁵ AYALA, Blanco Jorge. **La Disolvencia del Cine Mexicano**. México Océano, 1991, Pág. 36.

aceptación del público en México con impresionantes récords de taquilla, sino también el reconocimiento en festivales filmicos internacionales como los de Berlín, Cannes, Moscú, San Sebastián, Toronto y Venecia.

Bajo la gestión de Carlos Salinas de Gortari todo el país se encuentra en una gran inestabilidad y por ende, la industria cinematográfica revela grandes conflictos, en primer lugar, existen renunciaciones y cambios en la burocracia cinematográfica: en diciembre de 1988 Fernando Macotela deja la Dirección de Cinematografía para administrar CONACINE, en su lugar queda la Licenciada en Historia, Mercedes Certucha. RTC es asignada a Oscar Levin Copel, quien al año siguiente es sustituido por Javier Nájera y éste a su vez, por Jorge Medina Viedas.

Esto demuestra que de nueva cuenta, la industria fílmica del país queda en manos de personas ajenas al cine y a los medios de comunicación en general.

A partir de estos sucesos, la industria cinematográfica comienza a ser desmantelada: en 1990 se liquidan las empresas productoras gubernamentales CONACINE y CONACITE II, desaparece el Banco Nacional Cinematográfico y todas las funciones de éstas son absorbidos por IMCINE, otras empresas dedicadas a la distribución y exhibición de cintas comienzan también a perecer, debido al congelamiento del precio de la entrada a las salas y la falta de estímulos fiscales, que propicia una reducción de casi el 50% de la producción.

Todo lo anterior, culmina con la venta de la exhibidora estatal Compañía Operadora de Teatros (COTYSA) y la reducción de los estudios Churubusco. El cine mexicano se despide desde entonces del cobijo estatal y comienza toda una transformación.

IMCINE explica su surgimiento, como una reestructuración del sistema cinematográfico paraestatal mediante la desincorporación, disolución y/o liquidación de empresas que habían cumplido su cometido y que poco podían aportar a las nuevas realidades del quehacer cinematográfico del mundo y de nuestro país.¹⁶

La censura se hace presente en este sexenio, con la tardía exhibición de la película Rojo Amanecer (1988), hasta que Xavier Robles, el guionista de ésta, realiza una serie de denuncias ante los medios de comunicación y la SOGEM, en contra de RTC. Los funcionarios de dicha institución, alegan que se trata de un simple retraso burocrático.

Rojo Amanecer fue una sorpresa y estaba a punto de provocar un síndrome. Más allá de la discusión estricta sobre la película, sobre lo que había hablado toda la crítica y no con unanimidad, era evidente que se trataba de un caso anómalo en el cine de nuestro país. Bajo presupuesto, temática "peligrosa", exigencias

¹⁶ ESTRADA, Marien. Sombras y (pocas) luces del Cine en México, Revista Mexicana de Comunicación, No. 56. Oct-Dic, 1998.

narrativas y estéticas, reaparición de uno de los directores con más talento surgidos en el echeverrismo y olvidado por la industria, y sobre todo un éxito en taquilla. No se cree que se deba gran cosa a su temática ni a los problemas que enfrentó con la censura, ni mucho menos a los elogios de la crítica o a los premios en el extranjero. Contó más el lanzamiento promocional bien hecho y la voluntad de sostenerla en cartelera en busca de su público, el cual encontró.

La película se estrena el 18 de octubre de 1990 en 20 salas del área metropolitana, al parecer, sin ningún corte, así las ganancias que se obtienen con la exhibición de esta cinta superan las expectativas.

Otro suceso importante es la autorización, después de treinta años de enlazamiento, del estreno de la cinta *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, la película más controvertida de la cinematografía nacional, sin embargo sólo se exhibe una vez en la CINETECA Nacional, en un cine club del IPN y en televisión abierta en horario nocturno.

Las películas mexicanas, a principio de la década de los noventa, se proyectan en el ámbito internacional a través de diversos festivales, obteniendo 13 preseas en este año (8 para largometrajes y 5 en cortometrajes).

Al mismo tiempo, comienza la exposición “Re-visión del cine mexicano” en el Palacio de Bellas Artes, para luego viajar por varios países hasta 1995. Paralelamente a esta exposición, carteles, fotomontajes, litografías, stills de actores y películas nacionales, son expuestos en distintos sitios del Distrito Federal.

En 1991, se presenta un ciclo de películas mexicanas “Hoy en el cine mexicano” con sede en el cine Latino, el cual obtiene una excelente aceptación entre el público, integrada por 7 realizaciones del año 1990: *Bandidos* de Luis Estrada, *La tarea*, *Ciudad de ciegos* de Alberto Cortés, *Cómodas mensualidades*, *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echeverría, *La mujer de Benjamín* de Carlos Carrera y *Danzón*.

El documentalista Nicolás Echeverría, quien dirigiría en 1990 la película *Cabeza de Vaca*, se inclinó por la opción del video filme y entro en el terreno del video con los documentales. “¿Estarían aquí los rasgos que definirían el cine del siguiente milenio?”¹⁷

IMCINE estrena 11 películas, vistas por más de 2 millones de personas, con 25 premios en festivales internacionales; en general este año se considera bueno, por la calidad de las películas que se realizaron.

Esta vez, las películas mexicanas participan en 84 festivales y conseguían 32 premios. Proyectándose este año en Guadalajara, “La segunda semana del cine mexicano”, donde presentan películas realizadas el año anterior por el estado

¹⁷ GARCÍA Gustavo y José Felipe Coria. Nuevo Cine Mexicano. México, Clío, 1997, Pág. 81.

o independientemente: Modelo antiguo, Playa Azul, Mi querido Tom Mix Carlos García Agraz, Alfonso Cuarón con Sólo con tu pareja, Como agua para chocolate, Serpientes y escaleras, Gertrudis Bocanegra y Anoche Soñé Contigo.

Para la supuesta recuperación del cine nacional, IMCINE organiza en estos años dos talleres de crítica de cine y por supuesto, varios concursos de crítica y quehacer cinematográfico.

A principios de 1933, CANACINE y COTSA en sus reportes, dan a conocer datos donde la película de Alfonso Arau, Como agua para chocolate, basada en la novela de Laura Esquivel, con el galán italiano de Cinema Paradiso, rompe récord de entrada y que tan sólo en Estados Unidos recauda 8.7 millones de dólares en 4 meses.

Frente a todos estos alientos de esperanza para un cine nacional de calidad, las películas taquilleras siguen realizándose bajo las mismas fórmulas, aprovechando a los ídolos de la música popular, el corte aventurero y las llamadas comedias "eróticas": Las calenturas de Juan Camaney, Lola la Trailera, La Guerrera Vengadora, el serial La Risa en Vacaciones, Escápate Conmigo, Sabor a mí, Pelo suelto, Verano Peligroso, Soy libre, entre otras, que son distribuidas por Videocine (TELEVICINE) y con una insistente publicidad televisiva, de la cual carecen hasta entonces el resto de las producciones.

Para este momento TELEVICINE e IMCINE se convierten en las únicas alternativas para levantar el proyecto fílmico de los productores, pues cuentan con los suficientes recursos financieros para hacerlo.

Otra forma de hacer cine son las coproducciones donde varias instituciones financian el total de los gastos. Actualmente el apoyo se basa principalmente, en la promoción y la comercialización por parte de distribuidoras extranjeras o majors, ejemplos de este tipo de producciones son: El coronel no tiene quien le escriba, Santitos, Sexo, pudor y lágrimas, El evangelio de las maravillas, entre otras. Con esta nueva modalidad, el cine ha tenido un repunte gracias a la estrategia de promoción en los medios masivos de comunicación por parte de estas distribuidoras.

En lo referente a la exhibición, ésta marca la imposibilidad de recuperación para el cine nacional, la mayoría de las cintas son estrenadas comercialmente con retraso, a pesar de haberse presentado en varios países e incluso haber ganado premios en los festivales más importantes, sin embargo, estas películas duran apenas unas cuantas semanas en las salas.

Para 1994, la exhibición queda totalmente en manos de la iniciativa privada, que se interesa en obtener ganancias con base en la cantidad de público que asiste a sus salas, claro, a ver el cine hollywoodense. Se inicia la construcción de los primeros complejos de exhibición Cinemark en Aguascalientes, Monterrey y en el Distrito Federal., en el Centro Nacional de las Artes.

Ernesto Zedillo llega a la presidencia con una agitación política y económica bastante crítica y por supuesto, eso altera los cimientos de la industria fílmica. En 1995 comienza con el error de diciembre y con el disparo del alza del dólar, lo cual trae graves consecuencias a la economía de los mexicanos y descapitaliza gravemente al cine.

En el mes de mayo, el presidente de la República, Ernesto Zedillo, inaugura el circuito de exhibición Cinemark, con 12 modernas salas en el CNA y en menos de un año, otro complejo en Acapulco y el Distrito Federal.

En 1992, se recrudece la situación de la cinematografía nacional, ya que cierran 189 compañías productoras en el país; COTSA es vendida dentro del paquete de medios que remata el Estado para formar parte, un año más tarde, del consorcio "Ecocinemas".

Por fin, después de mucho pedirlo la comunidad cinematográfica, el gobierno decidió poner fin al control de precios sobre el boleto de taquilla. Se sometió a análisis el anteproyecto de la iniciativa de Ley Federal de Cinematografía y en octubre se firmó un acuerdo de coproducción entre México y Francia... la primera cinta que se coproduce es un documental sobre la frontera norte: La línea de Ernesto Rimoch.

El Diario Oficial publica la nueva Ley Federal de Cinematografía, derogando la de 1949; ésta reduce drásticamente el tiempo obligatorio dedicado a la exhibición del cine nacional, del 50% al 30% en 1993, hasta llegar en 1997 al 10% (de hecho, el porcentaje original nunca se cumplió debido a la falta de producciones anuales, cubriendo apenas un 30% o 35% del tiempo asignado en pantalla).

Así mismo, la nueva ley establece que el IMCINE apoye la producción experimental, con el fin de estimular la producción cinematográfica de calidad. La Secretaría de Gobernación continúa autorizando las cintas a exhibirse y comercializarse, pero con la diferencia, de que las cintas son clasificadas según lo establecido en el reglamento.

La producción y fortalecimiento del cine es realizada a través de la SEP, CNCA e IMCINE. Así también, queda el formato en video como una forma más de comercialización del cine. En 1994 la SECOFI autoriza el cambio de nombre de CANACINE, convirtiéndose en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y de Videogramas.

En abril de 1996, la CINETECA Nacional deja de pertenecer a la Secretaría de Gobernación para depender de la SEP mediante el CNCA. Este año se celebran los 100 años del cine en México con una fiesta en el Castillo de Chapultepec, donde vuelven a exhibirse, como se hiciera bajo el mandato de Porfirio Díaz, las primeras vistas filmadas por los Lumiére.

En este mismo recinto, bajo la batuta del Dr. Aurelio de los Reyes, se monta una magna exposición donde a groso modo se describe el desarrollo del cine en nuestro país, con fotos, carteles, cintas e instrumentos de cada época.

En el mes de septiembre, se designa como nuevo Director de IMCINE al cineasta Diego López. El cine mexicano recibió 31 galardones internacionales.

Llega a TELEVICINE Roberto Gómez Bolaños, esta productora filma las dos últimas series de la Risa en Vacaciones.

En el país, se realiza el Primer Festival de Cine Francés en México y llegan las superproducciones estadounidenses Romeo y Julieta, además de Titanic. Desde entonces diversas producciones extranjeras llegan a México para su rodaje. Otro evento importante es la inauguración en el Palacio de Bellas Artes de la exposición “¿Buñuel? La mirada del siglo”.

El acontecimiento de mayor trascendencia en 1997 es el otorgamiento, por parte del gobierno, de 10 millones de pesos a la CINETECA para la protección y rescate de sus materiales y otros 135 millones de pesos al IMCINE, que con los intereses se incrementaron a 207 millones, para la creación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE). Este fondo se crea con el fin de incentivar proyectos de producción, promoción, difusión, investigación y administración.

La empresa exhibidora Cinemex se asoció con el banco PJ Morgan y en agosto estableció su primer complejo en la ciudad de México. La compañía mexicana Organización Ramírez, con el fin de enfrentar la competencia, abrió su primer multiplex bajo el nombre de Cinépolis.

El boleto de taquilla alcanzó los 20 pesos y los nuevos complejos empezaron a atraer a la clase media que había dejado de ir al cine por las pésimas condiciones de las salas.

Los cines populares, en cambio, empezaron a cerrar al no poder sostenerse con boletos de 5 pesos. De ahí el videohome volvió a tomar fuerza.

United Artist, compañía norteamericana, abre también en México un complejo de salas en Polanco, prometiendo expandirse rápidamente con 100 salas por año, sin embargo no logra su objetivo y es absorbida por la empresa Cinemark.

Muchos realizadores comienzan a buscar apoyo para filmar en Estados Unidos, Luis Mandoki, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y el fotógrafo Emmanuel Lubezki, quienes han realizado varios trabajos en Hollywood, esperan la constancia en sus carreras.

Se crea la Comisión de Filmaciones (septiembre 1995), con el fin de promocionar la producción de películas mexicanas y extranjeras en México. Así, también, se crea un Circuito de Calidad donde se exhibirían películas no comerciales.

Según datos de CANACINE, en este año quebraron 35 productoras de largometrajes; 24 dedicadas al cortometraje; 40 más de video, así como 22 distribuidoras de éste, 18 distribuidoras de largometraje y 37 videoclubes.

El Presidente del CNCA, Rafael Tovar y de Teresa, informa en este año que el "Programa Cultural 1995-2000" apoyaría al cine de calidad con un mayor presupuesto a través de IMCINE y/o coproducciones de cortometrajes, largometrajes y documentales.

Nueve reconocimientos internacionales reciben los largometrajes nacionales y 13 son para cortometrajes y Diego López es sustituido de su cargo en IMCINE por Eduardo Amerena. Éste concretó la reestructuración de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que consiguió autonomía tanto del Instituto como de las diversas asociaciones y sindicatos fílmicos, y quedó constituida por 14 personas físicas del medio cinematográfico, quienes serían las encargadas de premiar a lo mejor del cine nacional.

Finalmente, el 13 de diciembre de 1998 fue aprobada la iniciativa de ley Cinematográfica que entre algunos de sus artículos destacan la creación de un fideicomiso de apoyo a la producción cinematográfica, Fidecine, para financiar la creación del cine estatal y la asignación del 10% en pantalla para el cine nacional, siempre y cuando no se contravenga lo dispuesto en los tratados de Comercio Internacional firmados por México con otros países. Cada película nacional debe permanecer en cartelera por lo menos una semana.¹⁸

¹⁸ **El Universal**, 14 de Diciembre de 1998, Sección Espectáculos.

CAPÍTULO II. CINE FINISECULAR 1998-2003

2.1 Una Mirada hacia el Nuevo Siglo.... Cine Mexicano de los 90.

Las películas mexicanas que se realizaron en este periodo fueron más de 400, sin embargo, muchas de ellas solo dieron el “semanazo” y pasaron en pantalla sin pena ni gloria.

Las cintas producidas en los últimos diez años, y que son consideradas como de calidad se presentan a continuación en una lista hecha con datos de IMCINE y CANACINE con la finalidad de englobar aquellas cintas de calidad y mostrar un trabajo completo.

Aquí, se podrán consultar las películas consideradas dentro del rango “calidad”, que son aquellas realizadas por IMCINE, distribuidas por UIP (United International Pictures), Coproducciones y algunas de TELEVICINE (VIDEOCINE), durante el periodo de gestión de Jean Pierre Leleu y Roberto Gómez Bolaños.

Cabe mencionar, que este listado es la selección de películas de las cuales se hará la recopilación, en éste se observa el nombre, el año de producción, el director y el distribuidor.

PELÍCULA	AÑO DE PRODUCCIÓN	DIRECTOR	DISTRIBUIDORA
El secreto de Romelia	1988	Busi Cortés	Películas Nacionales
EL camino largo a Tijuana	1988	Luis Estrada	IMCINE
Mentiras Piadosas	1988	Arturo Ripstein	IMCINE
La ciudad al desnudo	1988 est 1989	Gabriel Retes	IMCINE
Los pasos de Ana	1988 est 1993	Marysa Sistach	IMCINE
El Jinete de la Divina	1988	Oscar Blancarte	IMCINE

Providencia			
La Leyenda de una Máscara	1989	José Buil	IMCINE
El otro crimen	1989	Carlos González Morantes	Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM
Lola	1989	María Novaro	IMCINE
Rojo Amanecer	1989	Jorge Fons	Películas Nacionales
Gotilla, un dios para sí mismo	1989	Diego López	IMCINE
El extensionista	1990	J. Fernando Pérez Gavilán	Películas Nacionales
Aquí no pasa nada	1990	Carlos Salces	Televisine
Morir en el Golfo	1990	Alejandro Pelayo	IMCINE
Rosa de dos aromas	1990	Gilberto Gazcón	Películas Nacionales
Intimidad	1990	Dana Rotberg	Cine del Mundo
Intimidades en un cuarto de baño	1990	Jaime Humberto Hermsillo	Leaders Films
Bandidos	1990	Luis Estrada	IMCINE
Cómodas mensualidades	1990	Julián Pastor	IMCINE
Cabeza de Vaca	1990	Nicolás Echeverría	IMCINE
Ciudad de Ciegos	1990	Alberto Cortes	IMCINE
La Tarea	1990	Jaime Humberto Hermsillo	Clasa Films
Pueblo de	1990	Juan Antonio	IMCINE

Madera		de la Riva	
Ángel de fuego	1991	Dana Rotberg	IMCINE
El bulto	1991	Gabriel Retes	IMCINE
Gertrudis Bocanegra	1991	Ernesto Medina	IMCINE
Playa Azul	1991	Alfredo Joskowicz	IMCINE
Serpientes y escaleras	1991	Busi Cortés	IMCINE
Danzón	1991	Maria Novaro	IMCINE/Latina S.A.
Mi querido Tom Mix	1991	Carlos García Agraz	IMCINE
Nocturno a Rosario	1991	Matilde Landeta	IMCINE
La mujer de Benjamín	1991	Luis Carlos Carrera	IMCINE
Tequila	1991	Rubén Gámez	Cine del Mundo
Retorno a Aztlán	1991	Juan Mora Catlett	IMCINE
Cronos	1991	Guillermo del Toro	IMCINE
Miroslava	1991	Alejandro Pelayo	IMCINE
Sólo con tu pareja	1991	Alfonso Cuarón	IMCINE
Anoche soñé contigo	1992	María Sistach	Clasa Films
La tarea prohibida	1992	Jaime Humberto Hermosillo	Cine del Mundo
Los años de Greta	1992	Alberto Bojórquez	IMCINE
Como Agua para Chocolate	1992	Alfonso Arau	Latina S.A.
Kino: la leyenda de un padre negro	1992	Felipe Cazals	IMCINE

En medio de la nada	1992	Hugo Rodríguez	IMCINE
Bartolomé de las Casas	1992	Sergio Olhovich	IMCINE
Lolo	1992	Francisco Athié	IMCINE
Modelo Antiguo	1992	Raúl Araiza	IMCINE
Amor a la medida	1992	Raúl Araiza	Televisine
Marea Suave	1992	Juan Manuel González	Impulsora Cinematográfica Cuauhtémoc
Golpe de suerte	1992	Marcela Fernández Violante	Televisine
Encuentro inesperado	1992	Jaime Humberto Hermsillo	IMCINE
Un año perdido	1992	Gerardo Lara	IMCINE
La línea	1992	Ernesto Rimoch	IMCINE
Novia que te vea	1992	Guita Schyfter	IMCINE
La vida conyugal	1992	Calos Carrera	IMCINE
Las delicias del matrimonio	1992	Julián Pastor	Televisine
Ya la hicimos	1993	Rafael Montero	Televisine
Dama de noche	1993	Eva López Sánchez	IMCINE
Fresa y Chocolate	1993	Tomás Gutiérrez Alea / Juan Carlos Tabío	IMCINE / ICAIC
Principio y Fin	1993	Arturo Ripstein	IMCINE
La Señorita	1993	Mario Hernández	Televisine
Perfume, efecto inmediato	1993	Alejandro Gamboa	Televisine
Ámbar	1993	Luis Estrada	IMCINE

Desiertos Mares	1993	José Luis García Agraz	IMCINE
Hasta morir	1993	Fernando Sariñana	IMCINE
El jardín del edén	1993	María Novaro	IMCINE / UIP
En el aire	1993	Juan Carlos de Llaca	IMCINE
La ley de las mujeres	1993	Billy Arellano / Ricardo "tato" Padilla	IMCINE
Vagabunda	1993	Alfonso Rosas Priego	UIP
La Reina de la noche	1993	Arturo Ripstein	IMCINE
Los vuelcos del corazón	1993	Mitl Valdés	IMCINE
La orilla de la tierra	1994	Ignacio Ortiz	IMCINE
Luces de noche	1994	Sergio Muñoz	IMCINE
Bienvenido- Welcome	1994	Gabriel Retes	IMCINE
Mujeres Insumisas	1994	Alberto Isaac	Televisine
Sucesos distantes	1994	Guita Schyfter	IMCINE
Crimen Perfecto	1994	Rafael Montero	Televisine
El callejón de los milagros	1994	Jorge Fons	IMCINE
Sin remitente	1994	Carlos Carrera	Televisine
En el paraíso no existe el dolor	1994	Victor Saca	IMCINE
El Amor de tu vida S.A.	1994	Leticia Venzor	Televisine
Dos crímenes	1994	Roberto Sneider	IMCINE
Dulces compañías	1995	Oscar Blancarte	Séptimo Arte
La línea paterna	1995	José Bull /	IMCINE

		Marisa Sistach	
Juego limpio	1995	Marco Julio Linares	Televisine
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda	1995	Sabina Berman e Isabelle Tardán	Televisine
Salón México	1995	José Luis García Agraz	Televisine
Sobrenatural	1995	Daniel Guener	Televisine
Jonás y la ballena rosada	1995	Juan Carlos Valdivia	IMCINE
El Anzuelo	1995	Ernesto Rimoch	IMCINE
Cilantro y Perejil	1995	Rafael Montero	IMCINE
Edipo Alcalde	1996	Jorge Alí Triana	IMCINE
Santo Luzbel	1996	Miguel Sabido	IMCINE
De muerte natural	1996	Benjamín Cann	XXXX
Rito Terminal	1996	Mitl Valdés	IMCINE
La nave de los sueños	1996	Ciro Durán	IMCINE
Por si no te vuelvo a ver	1996	Juan Pablo Villaseñor	IMCINE
Profundo Carmesí	1996	Arturo Ripstein	IMCINE
De noche vienes Esmeralda	1997	Jaime Humberto Hermsillo	IMCINE / Latina S.A. / Resonancia
Elisa antes del fin del mundo	1997	Juan Antonio de la Riva	Televisine
Última llamada	1997	Carlos García Agraz	Televisine
Katuwira	1997	Iñigo Vallejo Nájera	IMCINE
Libre de culpas	1997	Marcel Sisniega	IMCINE

La Primera Noche	1997	Alejandro Gamboa	Televisine
¿Quién diablos es Juliette?	1997	Carlos Marcovich	Latina S.A. / IMCINE
Del olvido al no me acuerdo	1997	Juan Carlos Rulfo	IMCINE
Entre la Tarde y la Noche	1997	Oscar Blancarte	IMCINE
Los Caminos de Don Juan	1997	Juan Carlos Rulfo	IMCINE
Bajo California, el límite del tiempo	1997	Carlos Bolado	IMCINE
El cometa	1998	José Buil y Marisa Sistach	IMCINE
Un Dulce Olor a Muerte	1998	Gabriel Retes	Televisine
Un Embrujo	1998	Carlos Carrera	20th FOX
En un claroscuro de la luna	1998	Sergio Olhovich	Televisine
El Evangelio de las maravillas	1998	Arturo Ripstein	IMCINE
Fibra Óptica	1998	Francisco Athié	IMCINE
Un Hilo de Sangre	1998	Edwin Neumaler	IMCINE
La Otra Conquista	1998	Salvador Carrasco	20th FOX
La Paloma de Marsella	1998	Carlos García Agraz	Televisine
Santitos	1998	Alejandro Springal	20th FOX
Sexo, Pudor y Lágrimas	1998	Antonio Serrano	20th FOX
Violeta	1998	Alberto Cortés	IMCINE
Ave María	1999	Eduardo Rossoff	IMCINE
El Coronel no tiene quien le	1999	Arturo Ripstein	IMCINE

escriba			
Crónica de un Desayuno	1999	Benjamín Caan	Columbia Pictures
La ley de Herodes	1999	Luis Estrada	XXXX
Todo el Poder	1999	Fernando Sariñana	Nuvisión
La Segunda Noche	1999	Alejandro Gamboa	Televisine
En el país de no pasa nada	1999	Ma. Carmen Lara	Nuvisión, México
Amores Perros	2000	Alejandro González Iñárritu	Altavista Films

2.2 Cómo llevar a la Pantalla una Película Mexicana y no Morir en el Intento... Distribución, Promoción y Exhibición.

PRODUCCIÓN: La producción cinematográfica es un proceso que conjuga la creación y la realización. Implica recursos humanos y financieros.

En México la producción cinematográfica se divide en largometrajes cuya duración excede los 60 minutos; medimétrajes cuya duración oscila entre los 30 y los 60 minutos; y el cortometraje con duración menor a los 30 minutos.

En la fase de producción intervienen demasiados elementos pero los principales son: el productor y el director. El primero aporta los recursos y puede ser una persona física, moral o una razón social; el segundo se encargará de dirigir al equipo de producción: cinefotografos, asistentes, actores, etc.

En nuestro país la producción mayoritaria está a cargo de las casas productoras, aunque también algunas personas físicas deciden invertir en la producción, al igual como instituciones como el IMCINE.

Algunas de las principales casas productoras de nuestra industria son:

- ALTAVISTA FILMS
Sr. Francisco González Compeán
Director
www.cie-mexico.com.mx
- ALUCINE
- ANHELO FILMS
- ÁNIMA ESTUDIO
- ARTE 7
- CARTEL
- CATATONIA FILMS
- FANTASMAS FILMS
- MALAYERBA PRODUCCIONES
- NEW ART DIGITAL
- HOLLÍN STUDIO
- OMICRÓN FILMS
- PRODUCCIONES ALFA AUDIOVISUALES
- SIGNOS POST

POSTPRODUCCIÓN: Aunque muchas veces este rubro se engloba dentro de la etapa de producción, merece una mención aparte. En esta etapa donde el material fílmico –sea celuloide o video- se procesa para llegar al producto final. Las inversiones y los recursos materiales que se manejan en esta etapa de

la producción son bastante considerables, incluso en esta etapa en donde se puede llegar a invertir la mayor parte del material de producción en: efectos especiales, edición, laboratorios, etc.

En la posproducción se revela el material fílmico, se edita, se mezcla el sonido y agregan los efectos especiales para terminar en un master del que se obtendrán las copias para la distribución. Los que deciden realizar la posproducción en México lo hacen en empresas como:

- ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA
- GRUPO DE LEÓN
- NEW ART DIGITAL
- HOLLÍN STUDIO

DISTRIBUCIÓN. Entendemos por ésta, a los canales de distribución de todos aquellos conductos que van desde el productor, pasan por el exhibidor y llegan a su destino, que es el público. La distribución es la actividad que funge como intermediaria entre el realizador y el espectador. Las empresas distribuidoras se encargan de poner a disposición de los exhibidores o comercializadores, las películas cinematográficas de producción extranjera y nacional. En muchos casos el propio realizador tiene que fungir como distribuidor, debido a la falta de recursos o al nulo interés de las empresas en su proyecto, en este caso la difusión que logra una obra desgraciadamente es limitada, pues es común que se apueste más al éxito comercial que al arte.

En nuestro país son las distribuidoras las que definen el contenido de la cartelera comercial, la mayoría de estas empresas son extranjeras, siendo las más fuertes:

- ARTE CINEMA DE MÉXICO
Sr. Pedro Rodríguez Domecq
Director General
52 77 89 99 / 52 71 09 55 / FAX 55 16 94 72
Zacatecas # 100 Col. Roma Sur, C.P. 06700, México D.F.
- BUENAVISTA COLUMBIA TRI STAR
- CINEMAS NUEVA ERA
- 20TH CENTURY FOX FILMS DE MÉXICO, S.A.
Sr. Javier López Arrecillas
Director General
Sr. Ventura López
Director de Ventas
52 64 33 33 / 55 64 92 32 / FAX 56 48 1111
Querétaro # 65B 2do. Piso Col. Roma, C.P. 06700, México D.F.
- GUSSI
- NUVISIÓN
Sr. Pedro Rodríguez Domecq

- Director
- QUALITY FILMS
- UNITED INTERNATIONAL PICTURES
 - Sr. Eduardo Machtus
 - Director General
 - Lic. Eduardo Echeverría
 - Director de Ventas
 - Sra. Beatriz Hernández
 - Gerente de Ventas
 - 52 55 21 02 / 52 54 27 13 / 52 55 55 50 / 52 55 56 03 / FAX 52 03 61 27
 - Ejército Nacional # 173 Col. Granada, C.P. 11520, México D.F.
- VIDEOCINE
 - Lic. Alfonso Sada
 - 56 59 29 61 / FAX 55 54 36 98
 - Benito Juárez # 7 Col. Del Carmen Coyoacán, C.P. 11010, México D.F.
- WALT DISNEY COMPANY

EXHIBICIÓN. Es el último engrane de la realización de una película; es la que está en contacto directo con el público y donde se obtiene o se recupera el dinero invertido. Aquí se da a conocer la obra cinematográfica al público con fines artísticos y desde luego comerciales.

La exhibición en general se puede realizar en salas comerciales o casi cualquier lugar que reúna las condiciones deseables para tal fin, pero en particular cuando está de por medio una gran distribuidora, la exhibición sólo puede realizarse en grandes complejos comerciales.

Al igual que los distribuidores, el papel del exhibidor es decisivo en el ciclo de producción, pues tiene que respetar la Ley Federal de Cinematografía otorgando el porcentaje, el tiempo y espacio adecuado para la exhibición del cine nacional.

Las principales cadenas de exhibición comercial en nuestra industria son:

- CINEMARK DE MÉXICO, S.A.
 - Sr. B. J. Smith
 - Director de Programación
 - Srita. Dayanne Feffer
 - Gerente de Programación
 - 95-214 860-0736
 - Suite 800-LB9 7502 Greenville Avenue 72231-3830 Dallas, Texas USA
- CINEMEX
- CINEPOLIS
- GEMELOS
- CINEMAS LUMIÈRE, S.A. DE C.V.
 - Sr. Armando García
 - Director de Programación

56 88 77 91 / 56 88 70 09

Av. División del Norte # 2462 1er. Piso Col. Portales, México D.F.

Sr. Matthew Heiman

Directos de Programación y Planeación

52 20 62 70 / 55 20 51 84

Montes Urales # 723 P.H. 1 Col. Lomas de Chapultepec, C.P. 11000, México D.F.

- METRÓPOLIS
- MULTICINEMAS

En la distribución, las películas son adquiridas por una compañía que se encarga de la explotación comercial de ésta en el ámbito nacional e internacional; coloca la película en el mercado con una campaña publicitaria adecuada, en el momento pertinente y en el número conveniente de salas de cine.

Esta compañía anticipa una cierta cantidad de dinero para cubrir algunos costos de producción. En este proceso, la distribuidora cede a las exhibidoras el derecho de proyección, mediante el cobro de un alquiler donde se recupera la cantidad anticipada, y el tiempo que dure en pantalla lo decide el gusto del público.

Sin embargo, en la industria cinematográfica nacional, las cosas son muy distintas en lo que se refiere a la distribución. Para empezar, las películas mexicanas son desplazadas por las producciones de Hollywood, quienes tienen preferencia a la hora de ser distribuidas. Por lo tanto, la poca cantidad de películas producidas en México, tienen que esperar para su distribución, meses e incluso años.

La mayor parte del cine nacional es absolutamente desconocido para el público cuando se estrena, a diferencia de las películas extranjeras que tienen una enorme difusión antes de salir al mercado y así, cuando la película se estrena, el público sabe de antemano qué va a ver.

En México la situación es muy distinta, ya que los productores comienzan a buscar distribuidora después de haber terminado la cinta; la mayoría de las veces endeudados hasta el cuello y sin poder darle a su producto una verdadera difusión, lo que por supuesto, retrasa su exhibición.

Recientemente, las películas mexicanas son vistas primeramente en el extranjero a donde van para ser exhibidas en los festivales cinematográficos y posteriormente llegan a proyectarse al país, con cierto prestigio, en unas cuantas salas.

El cine hollywoodense tiene importantes distribuidoras y con ellas mayores ventajas, ya que se le asigna inmediatamente la entrada a cartelera, a un gran

número de salas y cines para su exhibición.

Es decir, que la distribución y exhibición de este tipo de cine genera muchos ingresos de los cuales el país no ve un sólo centavo, pues las grandes empresas distribuidoras, conocidas como “majors”, no reinvierten aquí nada de sus utilidades.

Existen tres empresas estadounidenses que mantienen el monopolio de la distribución en el ámbito mundial en un 95%:

BUENAVISTA-COLUMBIA-TRISTAR FILMS. Distribuye Hollywood Pictures, Touchstone y Walt Disney; sus producciones y recientemente la cinta mexicana “El evangelio de las maravillas”.

TWENTIETH CENTURY FOX. Distribuye sus propias películas y últimamente se ha interesado en la distribución de películas mexicanas con muy buen resultado (“Sexo, Pudor y Lágrimas”, “Santitos” y “La Otra Conquista”).

UNITED INTERNATIONAL PICTURES (UIP). Se encarga de la distribución de la Metro Golden Meyer, Paramount, Universal, sus propias películas y, hasta hace poco, era la única interesada en distribuir películas mexicanas (“El bulto”, “Bienvenido-Welcome”, “Novia que te vea”, “Vagabunda”, entre otras).

Anteriormente en México, la mayor parte de la producción fílmica nacional era distribuida por Películas Nacionales, que mantenía un poco más del 70% de la exhibición, pero con la quiebra de la empresa, los circuitos de exhibición han llegado a ser casi en su totalidad para estas tres compañías.

Posteriormente llega la etapa de promoción, donde se conjugan esfuerzos creativos para hacer más atractiva la película al exhibidor y por supuesto al público.

La exhibición exitosa de una película, depende en gran medida de la publicidad que la compañía distribuidora le dé al producto, para ello, es necesario hacer uso de todos los medios masivos de comunicación, para que la difusión de la cinta impacte al público y se refleje a su vez en la taquilla.

Se entiende por publicidad, a aquel “conjunto de medios empleados para dar a conocer al público un determinado producto”. En el caso del cine, este producto será el filme, aunque también entran en el campo de la publicidad cinematográfica el dar a conocer al público los elementos humanos que intervienen en la producción: artistas, realizadores y técnicos.

Suele efectuarse mediante el lanzamiento de los filmes, de la marca y de los elementos humanos que figuran en la misma bajo un contrato por un determinado tiempo, lo suficientemente amplio, como para permitir la campaña publicitaria”

Una campaña de promoción y difusión engloba, todos aquellos elementos publicitarios que sirven como base para el lanzamiento comercial del filme. Es decir, se requiere de todo un trabajo mercadológico para lograr un mayor éxito, ya que si se mejoran los puntos de la campaña publicitaria es muy probable alcanzar el éxito.

Para el lanzamiento comercial de cualquier película, se requiere de la contratación de espacios publicitarios en prensa, radio y televisión, los avances en pantalla (trailers), así como medios impresos que incluyen volantes, carteles, mantas y espectaculares que se utilizan antes, durante y después de la exhibición masiva de la cinta.

Sin embargo, en México existía un grave error en cuanto a la publicidad y el mecanismo de mercadotecnia que no respaldaban a las producciones mexicanas; pero se ha demostrado a últimas fechas, que una buena difusión para una película que vale la pena, puede crear un verdadero éxito en taquilla.

Por mucho tiempo, esto no había sido posible hasta que los productores mexicanos buscaron el apoyo de las grandes empresas distribuidoras extranjeras y nacionales (filiales de las primeras), las cuales les dieron un respaldo publicitario que desde hace muchas décadas no se veía en el cine nacional.

Muestra de ellos son “El Evangelio de las Maravillas”, “Sexo, Pudor y Lágrimas”, “El Coronel no tiene quien le escriba”, “Santitos”, “Todo el poder” y “La Ley de Herodes”, que a partir de 1999, disfrutaron de una campaña publicitaria en todos los medios de comunicación masiva siendo películas con buenas historias y buena realización técnica en general.

A lo largo de la historia del cine nacional, sólo existieron tres empresas que se dedicaron al aspecto publicitario y promocional del medio, estas empresas fueron “Publicidad Cuauhtémoc” (que se encargó exclusivamente de la publicidad de Operadora de Teatros), Procimex S.A. y Arsuna Publicistas S.A.

Dada la introducción de la televisión por cable y los cada vez mayores precios en taquilla, cada vez más corresponde a los publicistas, la responsabilidad de colocar a la película, de manera que resulte distintiva de las que se exhiben gratuitamente en televisión.

La película debe percibirse como única, respecto a las que entran en competencia, así como apremiante en sí y en su contenido. Un ejemplo de este acaparamiento del público fue la cinta, “El Proyecto de la bruja de Blair”, que causó gran expectación entre el público, por su gran publicidad aunque el contenido defraudó a muchos.

Sin embargo, muchos de los productores y distribuidores han buscado ser sus propios publicistas o buscar a otras agencias o personas que se hagan cargo de la estrategia publicitaria.

En lo que se refiere al material extranjero destinado a exhibirse en México, los distribuidores obtienen junto con la cinta, todo el material publicitario necesario para su lanzamiento y que en la mayoría de las veces está castellanizado, lo que representa una gran ventaja y enorme economía de esfuerzos creativos, teniendo únicamente que contratar los espacios respectivos para su difusión.

La publicidad de una película estadounidense es de un 25 a un 30 por ciento de la inversión de la producción. Se hace un balance y se ve qué tipo de película es, para determinar su publicidad, en dónde y qué tanto se va a promocionar... (en México no sucede lo mismo ya que los costos son tan elevados que) es prácticamente imposible llevar a cabo publicidad alguna y el público muchas veces ni se entera de la existencia de la película.

Los productores mexicanos han tenido que buscar otras formas de hacerle publicidad a sus películas en medios que no requieran ninguna inversión, como entrevistas en programas culturales por radio y TV, con amigos o amantes del cine que dan la oportunidad de promocionar la cinta gratis, por medio de entrevistas o charlas que no implican algún costo.

Las medidas más importantes que se han tomado actualmente en materia de publicidad cinematográfica nacional, se encaminan a mejorar la imagen del cine nacional, obviamente con la mejora en la calidad de los filmes, lo que trae como consecuencia una situación más productiva y valiosa dentro del mercado.

El actor Roberto Sosa, quien ha participado en más de 55 producciones cinematográficas, dijo con respecto a la publicidad cinematográfica que “la mercadotecnia es la salvación de nuestro cine. Ahí tenemos el caso de Sexo, Pudor y Lágrimas, Santitos y Todo el Poder. La publicidad, para las películas, es como la gasolina que mueve a cualquier coche”.

La exhibición es el cuello de la botella, ya que es ahí donde el producto fílmico se enfrenta a su mayor juez y verdugo: el espectador.

Otro de los problemas a superar, después de que cualquier cinta mexicana termina su rodaje es, sin duda, la posibilidad de exhibición que tendrá en las salas de cine.

Como se mencionó anteriormente, el proceso de exhibición está en las manos de las “majors”, quienes distribuyen las películas en los complejos de cine: Cinemex, Cinemark y Cinépolis, que en los últimos años han monopolizado este mercado y en muchas ocasiones exige a los distribuidores la exclusividad de la cinta, si ésta asegura un éxito.

Para saber el tiempo que estará en pantalla una cinta nacional, primero se realiza un estudio en el que analizan qué posibilidades tiene dicho largometraje, después la gente, por medio de su visita a las salas, decide cuánto tiempo más estará en su exhibición.

Cuando una película está terminada y no cuenta con el respaldo de una majors para su pronta exhibición corre el riesgo de pudrirse, de que la idea pase, y sin embargo los exhibidores ofrecen condiciones paupérrimas al cine nacional; ya que le asignan las fechas de menor concurrencia, concediendo las mejores al cine estadounidense.

Entonces, la cantidad invertida por el productor (ahorros, herencias, préstamos bancarios, de amigos o instituciones, hipotecas) y que urge recuperar, regresar a él años después y muy por debajo del valor real.

En muchas ocasiones, es por eso que los directores no dan continuidad a su trabajo, hasta no cubrir sus deudas y comenzar de nuevo a tocar puertas para el financiamiento de un nuevo proyecto.

La mayoría de los exhibidores en México, se niegan a proyectar cine mexicano, incluso muchas salas cuentan con un amparo contra la ley.

Una película mexicana se estrena cuando mucho en seis u ocho salas de la Ciudad de México y pocas veces logra llegar a un estreno masivo al resto del país.

Ahora la Ley Cinematográfica señala, que el exhibidor tiene la obligación de proyectar en pantalla el 10% de las realizaciones nacionales y se espera que lo cumplan, ahora que existe interés por parte de las distribuidoras estadounidenses y que está apoyando al cine mexicano.

Durante mucho tiempo, el problema con la exhibición de cintas nacionales radica en que, éstas, tienen que esperar el turno que se les ha asignado para su proyección, y que se condiciona por el tiempo que dura la que está en exhibición.

A su vez, también depende del “ingreso tope” o cifra preestablecida para cada sala, este tope es fijo y está en función de los costos de exhibición y de las utilidades que se esperan. Por ejemplo, si en la primer semana no se obtiene el tope establecido, se suspende la exhibición y se estrena una nueva cinta. “Al respecto y considerando que una película que se mantenga en cartelera menos de 6 semanas, es mala; 7 a 12 semanas es regular; 13 a 18 semanas es buena y de 19 semanas o más muy buena”

Otro problema al que se enfrenta la exhibición de una cinta en México es, que con el paso del tiempo, los boletos de cine elevan su precio, es por ello que la gente que acude a ver una película requiere de la garantía de que tendrá una experiencia satisfactoria antes de desembolsar su dinero, tales garantías las

buscas en opiniones orales, publicidad o reseñas, de las cuales se hablará en el apartado de tipos de publicidad.

Con la llegada de las grandes empresas exhibidoras transnacionales a México a partir de 1995, se liberó el precio de taquilla y esto permitió que dichas empresas continuaran abriendo cientos de salas anualmente en las principales ciudades del país, acercando al público de clase media y alta y alejando al público de escasos recursos, por el precio tan elevado del boleto.

Estos nuevos complejos cinematográficos llamados multiplex, consisten en diversas y pequeñas salas con mayores comodidades para el espectador, horarios escalonados, mejor servicio y con una proyección y sonido de la mejor calidad, con una cartelera hasta de 16 películas diferentes, de las cuales el 90% son películas extranjeras, sobre todo hollywoodenses.

La situación de los productores, distribuidores y exhibidores depende totalmente del éxito comercial que tengan las cintas en su proyección y del tiempo que duren en pantalla. Las ganancias que se obtienen de una película se reparten en un 45% para el productor, pero pueden variar estos porcentajes.

De lo anterior podemos deducir, que en México el negocio de la Industria cinematográfica es distribuir y exhibir y no el producir, por ende, el cine mexicano sigue en crisis mientras éste no sea un negocio y por supuesto, sin un trabajo continuo por parte de los productores.

El panorama del cine nacional en materia de promoción, parece ser muy alentador para todos aquellos productores que se acercan a las grandes empresas de distribución, en busca de mejorar la calidad de estas tres etapas, que se han mencionado a lo largo del tercer capítulo.

Sin embargo, sólo unos cuantos productores hacen esto, y es una pena que otro país tenga que distribuir nuestras películas en el propio territorio, y que las instituciones gubernamentales no hayan sido capaces de apoyar, colaborar y sanar las necesidades y/o carencias de esta industria.

Abordemos con más profundidad el campo de la promoción de una cinta, ya que es en ésta, donde se le da vida al cartel cinematográfico y a los otros productos publicitarios encauzados a la seducción del auditorio meta: es decir, a los individuos a los que va dirigida la película (niños, adolescentes y/o adultos).

En el ámbito de la cinematografía, la publicidad está diseñada para atraer al público a la taquilla, apoyado en los medios de comunicación colectiva como la radio, televisión, el mismo cine y la prensa; la elaboración de la publicidad cinematográfica gira en torno a 4 objetos principales:

- “Se deberá implementar el conocimiento sobre la película en las mentes del público.

- Se deberá proporcionar a los espectadores información acerca de la película.
- Deben destacarse las cualidades que hacen a la película única en su especie.
- La publicidad debe funcionar persuasivamente; esto es, como un medio que incite a que el público se decida a ver un cierto filme”.

Para lograr lo anterior, deben elaborarse varios productos publicitarios con el fin de promocionar la cinta, encontramos desde el logotipo hasta la copia-impresión a colores y blanco-negro, el borrador del avance publicitario para cine, el avance publicitario en sí, los spots de radio y televisión, así como los obsequios promocionales, que son muy valorados entre los cinéfilos.

Carteles, folletos, spots de radio y TV, avances en las salas de cine o reseñas y souvenirs (postales, camisetas, chamarras, llaveros, cilindros, etc.), son elaborados por los departamentos de publicidad existentes en las casas productoras y distribuidoras o con el apoyo de empresas especializadas en el ramo.

Los distribuidores asignan una cantidad de dinero para elaborar estos productos publicitarios, donde la mayor parte se destina a la compra de tiempo comercial en radio, televisión o espacios en la prensa; de manera que cada uno de los aspectos publicitarios se refuerzan entre sí para lograr su objetivo: que el individuo vaya a la sala de cine a ver la película.

A la campaña promocional por televisión se le pone mayor énfasis, ya que ésta, es el medio de comunicación con mayor penetración en la sociedad, pero también el más costoso, es por ello que se requiere de mensajes lo suficientemente atractivos, repetitivos y de buena calidad para poder impresionar al público.

En el caso de las películas mexicanas que no cuentan con el apoyo de las grandes empresas de distribución, se ocupa para su difusión, los tiempos oficiales de RTC (Radio, Televisión y Cinematografía). También se asiste a entrevistas en diversos programas culturales, de espectáculos y noticiarios.

Por otra parte, es preciso comentar que pasado un tiempo de la transmisión en la pantalla grande, también se comercializa la transmisión por televisión abierta o alguna cadena de televisión por cable o privada.

En cuanto a la promoción en radio, la transmisión de spots se hace en las estaciones y horarios que escucha el público meta, así como entrevistas a los actores o realizadores de ésta, en diversos programas especializados en cine o noticieros y que realizan publicidad directa.

Los anuncios cinematográficos en la prensa se encuentran en un apartado especial, casi siempre dentro de la sección de espectáculos o cultural de los diarios, ésta se conoce como cartelera cinematográfica y por lo general, sólo es consultada por el lector cuando pretende ir a ver una película; su misión es informar al público en qué salas se proyectan dichas películas, el horario y la diversidad de cintas que existe en ese momento.

Las inserciones de publicidad para una película van de una plana, media plana, un cuarto de plana y un octavo de plana y en ellas se muestra el cartel con los nombres de los actores principales, director, un pequeño slogan y algún comentario hecho por especialistas cinematográficos o periodistas.

En un principio estas carteleras eran en blanco y negro, pero con el transcurso del tiempo estos espacios contaron con color, que le da mayor realce y llama más la atención del público.

Dentro de los medios escritos, encontramos a la revista, que es un medio más selectivo, pero que tiene gran penetración dentro de su público. Existe gran variedad de revistas de temas diversos, en donde los espacios para la publicidad de una película son a color y casi siempre son el acompañante de un artículo sobre cine.

Hay revistas que se han dedicado exclusivamente a la cinematografía y todo lo referente a esta industria, en el caso de México, Nitrate de Plato, Cine Premiere, DICINE, Pantalla y Primer Plano, Butaca, Cine manía; así como revistas especializadas como Tiempo Libre y la Revista de Comunicación, son algunas de las revistas en donde se promocionan películas a través de críticas y reportajes sobre estas.

Existe otro tipo de publicidad, pero ésta la hace el público que va a ver la película y si es de su agrado, éste se le recomendará a otro y así sucesivamente. A este tipo de publicidad se le denomina publicidad de boca en boca, la cual es la única que asegura un gran éxito.

Recientemente, se ha utilizado a Internet como vehículo de publicidad, pues al ingresar a la página principal de la película en ella, encuentras reseñas, concursos, fotos y carteles de la cinta, pero aún es un medio limitado para aquellas personas que pueden tener acceso a una computadora, conectada a la red.

Ejemplo de este tipo de promoción fue la página de la película “El proyecto de la bruja de Blair”, donde los interesados podían conocer la verdadera historia a través de un diario, había fotos, la cronología de los hechos reales y los pormenores de la filmación. Recientemente, en México se comienza a utilizar este

tipo de promoción, muestra de ello es la página de la cinta “Todo el Poder”, donde se encuentran varias caricaturas de Trino, quien realizó el cartel para ésta.

Los Souvenirs o regalos de promoción han sido un gancho muy atractivo para los coleccionistas cinéfilos, éstos son obsequiados principalmente en las premieres de las películas, por medio de trivias o concursos en programas de televisión, radio o prensa y van desde portacerillos, postales (el cartel en miniatura con modificaciones), sudaderas, gorras, plumas, lápices y hasta sombrillas con el slogan y nombre de la película (en específico, la cinta que dio este tipo de souvenir fue “El Coronel no tiene quien le escriba”).

En el caso de las películas infantiles, los muñecos son muy socorridos por los infantes que los adquieren en distintas tiendas de prestigio.

En las últimas décadas, los sound tracks son muy atractivos para el público que gusta de las melodías interpretadas en las cintas, ahora éste disco sale a la par de la película y aunque es en ocasiones obsequiado, también puede adquirirse en las tiendas de discos a distintos precios (depende si la película fue un éxito o no).

El cartel como parte de la estrategia comercial, va acompañado de otros medios impresos de esta índole como mantas, espectaculares, volantes u hojas publicitarias, fotomontajes, carteles tridimensionales donde algún personaje de la película es una figura de tamaño real.

Press book (libros o folletos de prensa), press kits, stills que son más bien para los reporteros de los medios y que se les da para que publiquen o transmitan fotos, etc., traen consigo alguna sinopsis del director, actores y el tema de la cinta.

Así, el arte de la publicidad cinematográfica goza del apoyo de muchos elementos, los cuales refuerzan en el público las ganas de ir a disfrutar, por un par de horas, alguna película que lo haga olvidarse por un momento del tedio, pues ver una película es soñar y los medios publicitarios invitan, incitan a formar parte de ese sueño.

2.3 Cine de Fin de Siglo... Nuestra Realidad Filmada.

Iniciando el año 2000, surgen una serie de cambios en nuestro país, nos encontramos ante el umbral de un nuevo siglo y todo era movilidad; en el terreno de la política luego de setenta años de priismo, el candidato a la Presidencia por el Partido Acción Nacional, Vicente Fox, obtiene la victoria, cerrando así un capítulo e iniciando una nueva historia de la cual aún está por escribirse el final.

El 2000 fue un año insólito para el cine mexicano. El último año de gobierno de Ernesto Zedillo trajo recortes pero también un significativo aumento en la producción estatal y privada, de 22 películas en 1999, a 27 en el 2000.

Tiempo de elecciones donde se agudizó el desinterés del gobierno mexicano por la cultura, después de dos años de haberse aprobado la ley Federal de Cinematografía (LFC), su reglamento brilló por su ausencia y el Artículo 8 de la LFC, referente a la prohibición del doblaje, fue declarado inconstitucional por la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

“El cierre de las salas en el interior de la República contrastó con el interés del público que continuó viendo cine mexicano para reconquistarse una pequeña parte de la cartelera que la cinematografía nacional perdió después de la llamada Época de Oro. El avance se patentiza en que cinco de los 18 estrenos de cintas hechas en México entraron en el listado de los 20 filmes más vistos del año”.¹

Durante el 2000, la producción volvió a repuntar, se realizaron 27 largometrajes mexicanos, cinco más que en 1999, aunque no todas filmadas en territorio nacional y cuatro extranjeras.

La permanencia de nuestro cine en el gusto del público vendría a confirmarse con los éxitos taquilleros de películas como, Perfume de Violetas (2000) de Maryse Sistach y Amores Perros (2000) de Alejandro González Iñárritu; ambas de temáticas actuales con tratamientos novedosos.

Se estrenaron 17 películas mexicanas, de las cuales la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y de Videograma (Canacine) reportó que Amores Perros recaudó en taquilla \$95 millones y más 3 millones de espectadores. Todo el Poder y La Segunda Noche alrededor de los \$70 millones. La Ley de Herodes alcanzó \$40 millones, Crónica de un Desayuno recaudó unos \$12 millones, cifras a nivel República Mexicana.

Sin duda la cinta fenómeno de ese año fue, Amores Perros, del publicista Alejandro González Iñárritu, pocos filmes logran cautivar tanto a la crítica como al público. Estrenada en junio, tres millones de espectadores, que pagaron 95 millones de pesos en el país por verla, coincidieron con duros críticos que aunque señalaban disparidad en las tres historias, la consideración “intensa, honesta, propositiva”. Veinticinco premios internacionales, para la película, el director, la fotografía y el guión, y el segundo lugar del listado general de taquilla para su ópera prima, hicieron que González Iñárritu ingresara al cine de manera más afortunada.

Con la cinta, Altavista Films, la productora hermana de la empresa de espectáculos OCESA, se consolidó como opción para directores jóvenes y como realizadora de éxitos taquilleros, a sólo un año de creada.

¹ ESTRADA Marien, Loc. Cit.

Y aprovechando el renovado interés del público mexicano por el cine nacional, después de su experiencia como productores asociados de la película Sexo, pudor y lágrimas, Grupo Argos, creador de las populares telenovelas Nada Personal o Mirada de Mujer, anunció el establecimiento de Argos Cine, que a partir del año 2000, divulgó realizar cinco películas, algunas en alianza con Televisa y otras con Titán Producciones; realizadoras como Jorge Fons, Luis Mandoki y Nicolás Echeverría al frente de los filmes.

En el año 2000 se produjeron unas 16 películas y para el 2001 la cifra sería de 15 filmes realizados; entre este año y el 2002 debutan como directores de largometraje Armando Casas con la película Un mundo raro (2001); Gerardo Torto con De la Calle (2001); Fabian Hoffman con Panchito Rex (Me voy pero no del todo) (2001); Walter Dohner con La habitación azul (2002); Jorge Aguilera con Seres humanos (2002) y Juan Carlos Martín con la película documental Gabriel Orozco (2002).

Durante el 2001 y con la entrada de un gobierno de oposición, la situación del cine mexicano no cambió mucho a pesar del estreno de 19 películas nacionales, que en conjunto alcanzaron los 300 millones de pesos recaudados en taquilla y una asistencia superior a los 10 millones de personas, según cifras proporcionadas por CONACINE además de varios premios internacionales.

Después de muchos altibajos, el 29 de marzo, el presidente Vicente Fox firmó el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, aprobada en diciembre de 1998, el cual regirá la promoción de la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas mexicanas y la creación de un Fondo de Inversión de estímulos al cine (Fidecine).

De acuerdo con el punto de vista de algunos directores y productores de cine nacional, publicado por el diario Reforma el 4 de enero de 2001, la industria cinematográfica mexicana no se había recuperado hasta ese momento, debido a que no se habían otorgado aún estímulos por parte del gobierno para la realización de películas; aunado a esto, que tampoco se había activado el Fondo de Inversión de Estímulos al Cine (Fidecine) que según la nueva Ley de Cinematografía, debería estar funcionando, desde mayo de 2001; sin embargo, debido a retrasos con el presupuesto admitido para el gasto del gobierno federal, aún no se designaban los 100 millones de pesos con los que debería contar el fondo. El ambiente era de un gran descontento dentro de la comunidad cinematográfica”.²

Finalmente, en el marco de la presentación del programa nacional de Cultura 2001-2006, Sari Bermúdez, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las artes, dio a conocer la suma con la que debería empezar a operar el Fidecine, la cual consistió en 70 millones de pesos, con ellos, apuntó la presidenta

² **Proceso.** 1284, 10 de Junio de 2001.

del CONACULTA, “se esperaba iniciar la reactivación de la industria fílmica nacional”.³

Cabe destacar, que de acuerdo con la Ley Federal de Cinematografía, en su Artículo 34, el Gobierno Federal deberá destinar anualmente una cantidad establecida en el presupuesto de egresos, que se aprueba en diciembre de cada año. Al respecto, el Plan Nacional de Desarrollo prevé que para el último año del sexenio del presidente Vicente Fox, deberán de producirse 60 películas al año, entre las realizadas por el Fidecine y Foprocine.

En el área de exhibición, se incrementó el número de pantallas en toda la República con 2,612, casi 300 más que en 1999. En el Distrito Federal se concentra alrededor del 50% del público que va al cine, según información del Canacine. De acuerdo a la Institución, la película mexicana con mayor recaudación en taquilla al 2001, fue Y tu mamá también de Alfonso Cuarón.

Por otro lado, a las labores de la distribución comercial del cine mexicano se han sumado las grandes distribuidoras estadounidenses, como la 20th Century Fox y Buena Vista Columbia Tri Star, que han visto al cine nacional como un producto fílmico de calidad digno de ser explotado, suceso que ha confirmado, el potencial económico de la producción de películas mexicanas.

Para el 2002 se dieron éxitos taquilleros importantes como “El Crimen del Padre Amaro” (2002) de Carlos Carrera. La película tuvo un ingreso de 63 millones de pesos en taquilla y fue vista por más de 2 millones de personas, superando así a cintas hollywoodenses como Harry Potter y la Cámara Secreta; El Señor de los Anillos: las dos torres y Episodio II: El Ataque de los Clones, las cuales reportaron cifras enormes.

Otro fenómeno de aquel año, fue el inicio del resurgimiento de un género casi marginado en nuestro cine, el documental, retomado por Juan Carlos Martín. El cine de testimonio continuó en ascenso con películas como Señorita extraviada (2002) de Lourdes Portillo y Los últimos zapatistas, héroes olvidados (2002) de Francisco Taboada.

Parecería que el nuevo siglo empezó a marcar nuevas pautas en cuanto a temáticas, géneros, directores y tratamientos cinematográficos.

Para la primera mitad del año 2003, se dieron curiosos ejercicios visuales, con el regreso a la proyección de películas en blanco y negro, los ejemplos fueron El sueño del caimán (2001), de Beto Gómez y Mil nubes de paz cerca del cielo, Amor jamás acabarás de ser amor (2003), de Julián Hernández y Temporada de patos, de Fernando Eimcke (2003).

³ **Canacine en Acción**, boletín informativo, Tomo 87, Agosto-Septiembre 2001.

Sin embargo en lo que al terreno económico se refiere, durante el año 2003 y hasta la fecha, la situación de nuestra industria no ha mejorado. Sólo pudieron debutar como directores de largometraje Carlos Salces con Zurdo (2003); Marcela Arteaga con Recuerdos (2003); Carlos Reygadas con Japón (2003); Antonio Urrutia con Asesino en serio (2003) y Carlos Sama con, Sin ton ni Sonia (2003).

Durante el año 2003 el comité técnico del Fondo de Inversión y Estímulo al Cine (FIDECINE), apoyó a 13 proyectos con una inversión de 82 millones 401 mil 528 pesos.

Los proyectos fueron, Dame tu cuerpo, de Rafael Montero; Sin ton ni Sonia, de Carlos Sama; El Malboro y el Cucú, de Javier Patrón; Puños Rosas de Beto Gómez; Corazón de melón de Luis Velez; Desnudos, de Enrique Gómez Badillo; Lunas llenas de Jorge Ramírez; Secuestro Express, de José Buil y Temporada de Patos de Fernando Eimcke; algunas de estas películas se estrenaron durante el 2003, mientras que la mayoría de ellas podrán ser visitas entre finales del 2004 y principios del 2005.

Otro intento por mejorar la situación de la industria fue la organización de mesas de diálogo por parte de la comunidad cinematográfica.

Se organizaron tres mesas durante los meses de junio y julio de 2003, para analizar temas como el fomento de la producción cinematográfica, estímulos e incentivos fiscales, políticas públicas dirigidas a compensar la distribución del ingreso en taquilla, la revisión de la Ley Cinematográfica y la solicitud de un fondo de emergencia que otorgue el gobierno federal para solventar la producción en lo que se llega a un acuerdo.

Las mesas fueron organizadas por la Secretaría de Gobernación en una iniciativa de su encargado, Santiago Creel se propuso crear un comité técnico para las negociaciones, conformado por dos representantes de la Cámara Nacional de la Industria de Cine (CANACINE); por Raúl Padilla, representante del patronato de la Muestra de Guadalajara; Mónica Lozano de la Asociación Mexicana de Productores Independientes (AMPI); Alfredo Joscowicz, director de IMCINE y Víctor Ugalde de FIDECINE; los resultados de dichas negociaciones aún están en el aire.

Casi para finalizar el año 2003, lejos de lograr avances en las negociaciones con el gobierno, éste intentó un embate contra el cine mexicano al elaborar el paquete económico del 2004, llegó a proponer la desaparición de casi dos decenas de instituciones públicas, entre las que se encontraba el IMCINE; Los Estudios Churubusco y el CCC.

Afortunadamente los reclamos y la solidaridad de la comunidad cinematográfica dieron marcha atrás a tan nefasta propuesta del Ejecutivo Federal.

De los pocos rubros donde se ha logrado ganar terreno y se han visto avances es el de la promoción de nuestro cine en el extranjero, recientemente las producciones mexicanas han recorrido diversos foros como el Festival de Cine de Buenos Aires, el Festival Internacional de Cine de Turín, el de San Francisco y el de San Sebastián.

Algunas de las películas que estuvieron en esos foros fueron Japón (2003) de Carlos Reygadas; Mil nubes de paz cercan el cielo, Amor jamás acabarás de ser amor (2003); de Julián Hernández; La Virgen de la Lujuria (2002); Así es la vida, ambas de Arturo Ripstein y Cuento de hadas para dormir cocodrilos (2001), de Ignacio Ortiz.

No obstante estos esfuerzos y el incremento en la calidad, nuestra industria continúa transitando por una ascesis económica, la producción sigue siendo muy escasa debido a la falta de estímulos monetarios y fiscales por parte del gobierno.

El proceso industrial que consta de la producción, distribución y exhibición continúa siendo problemático, aunque nuestro cine depende en gran medida de las empresas extranjeras para su distribución.

La mayoría de las distribuidoras son compañías estadounidenses que arriesgan sus capitales, y aquellos intentos de empresarios mexicanos en este sector han fracasado; gran parte de lo que se produce en México es distribuido por IMCINE, Videocine, FOX, Columbia Tri Star y en menor medida por compañías con Arthaus, Goukine, Nueva Era, Latina Films, Gussi, Cinema. Net. Mx y Sinergia.

Y la situación en la exhibición tampoco ha mejorado mucho, pues el cine nacional ocupa tan sólo un 10 por ciento de lo que se exhibe, aunado al fracaso de la propuesta del peso en taquilla, debido al amparo interpuesto por distribuidores y exhibidores.

Algunas de las empresas que se ampararon fueron, la 20th Century Fox, Warner-Videocine, Columbia Tristar México, Buena Vista, Columbia Tristar, United International Pictures y Gussi. Al final, esos amparos lograron que se declarara inconstitucional la medida del peso en taquilla y las distribuidoras ganaron.

A lo anterior se suma la falta de publicidad pagada en periódicos, televisión y la exhibición del trailer de las películas. Además de la falta de interés por parte del director de IMCINE, Alfredo Joskowicz, en hacer cumplir la ley que señala el límite de tiempo que debe existir entre el final de una producción y su exhibición.

En nuestro país todavía hay películas que son enlatadas y tardan en ser exhibidas hasta dos años, cuando el tiempo máximo debería ser de seis meses, y cuando salen al mercado lo hacen con un número limitado de copias, debido a los elevados costos en el proceso de posproducción; teniendo luego una efímera vida

en cartelera, pues muchos de los filmes sólo permanecen el tiempo reglamentario de una semana.

Y el caso de los productores no es mejor, junto con los realizadores es uno de los grupos más desfavorecidos, frente a los exhibidores son pequeños, carecen de unión e invierten sus capitales a riesgo de no poder recuperarlos; realizar una película de las más austeras en celuloide puede costar más de 1 millón de pesos.

Algunas de las productoras que están apoyando nuestro cine son Titán Producción, Argos, Altavista Films, Videocine, Futura Producciones, Cinematepec, La Perrada Films, Entretenimiento, Producciones Tragaluz, New Art, Goukine, IMCINE y FIDECINE.

El problema es grave si consideramos que para que una industria sea considerada como tal tienen que tener cierto nivel y continuidad en la producción y desde luego en ser redituable, mientras los productores no recuperen lo invertido no se podrá hablar de una industria verdaderamente sólida.

Dadas las circunstancias es apremiante buscar un cine que le quede a nuestra industria, no es posible seguir intentándolo con un esquema hollywoodense, el cual no nos pertenece, no sería justo ver enclaustrada a la industria por la crisis económica, luego de que costara años salir de la falta de calidad, la cual recientemente se está dando.

Ya en su momento, varios realizadores nos demostraron que si es posible hacer un buen cine, mediante la búsqueda de opciones alternativas que abaraten los costos de producción y disminuyan los tiempos para la exhibición.

Tocante a este tema algunos de nuestros realizadores han accedido a tecnología recientemente surgida en nuestro país, la cual llegó en una especie de pandemia para ocasionar toda una revolución en cuanto al concepto que se tenía acerca del cine.

Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals y Gabriel Retes se han caracterizado por ser directores de calidad y no haber dejado de experimentar durante toda su carrera, recientemente han buscado la forma de filmar sorteando toda clase de obstáculos, por lo que, hoy como ayer se convierten en pioneros en el empleo de nuevas tecnologías y han encontrado posibilidades en el video digital.

Y cada día son más los realizadores que optan por un proceso de filmación distinto al convencional, a la lista se suman Francisco Athié, Fabián Hoffman, Luis Nelly, Marcel Sisniega y Rafael Montero entre otros. Todos ellos coinciden en una idea, lo digital, tiene grandes ventajas que lo hacen más accesible.

Nuestro cine está por incorporar un gran cambio tecnológico como en su momento lo hizo con el sonido, el color y más tarde con los formatos no convencionales de cine y video. Tal vez el sueño de todo cineasta esté por cumplirse y en un futuro pueda producir más, en un menor tiempo y sin tener que preocuparse por los costos y desde luego lo más importante, sin sacrificar la calidad.

Para el cine mexicano ya no hay marcha atrás, la movilidad tecnológica lo coloca ante un esquema que le permitirá renovarse, así como alcanzar la solidez necesaria, ya que frente a la era digital, nuestra industria sólo puede optar por descifrar, cuál será el código de los nuevos tiempos y acudir al llamado del cine digital o resignarse a la evanescencia.

El actual cine mexicano está atravesando por un momento de transición donde coadyuva una crisis económica, la cual repercute en todos los aspectos: social, político, cultural, etc. Y el fortalecimiento de un grupo de cineastas (abarcando a todos aquellos que hacen, participan y colaboran con el cine nacional), Instituciones e Iniciativa Privada que abogan y luchan por una industria que desfallece y resucita continuamente.

CAPÍTULO III SEXO, PUDOR, LÁGRIMAS... Y NICOTINA.

Los títulos que a continuación se nombran, son el resultado de una investigación donde se recopilaron, organizaron y clasificaron nombre de películas, producidas y exhibidas aquí en nuestro país en el período de 1998-2003.

Para este trabajo se utilizaron instrumentos de investigación documental, entendiendo éstos como “todos aquellos procedimientos que conducen a realizar una investigación, y todas aquellas técnicas de recolección y vaciado de datos que se obtienen en las fuentes de información.”¹

En consecuencia, el trabajo pretende servir como un medio sintetizado de información donde podrá consultarse el desarrollo que ha tenido nuestro cine mexicano como medio de expresión, técnicas y la incursión de éstos en la cinematografía, sobre todo nacional, con el fin de enriquecer investigaciones realizadas al tema.

Esta tesis está concebida como un trabajo de recopilación, es decir una investigación cuyo objetivo es aportar y crear una pequeña base de datos que pueda ser utilizada para acercarse a la historia del cine mexicano y a su desarrollo en el ámbito cinematográfico en México.

Para conseguir este material se recurrió a las instituciones que supuestamente por estar en contacto con la cinematografía, tienen un acervo de información de las películas que se exhibieron en nuestro país: IMCINE, FILMOTECA de la UNAM, CINETECA y CANACINE, así como libros que tratasen del tema que titula a ésta tesis: “El Cine en nuestros días”.

Para hacer más fácil la consulta de esta pequeña recopilación, se enlistaron las producciones cinematográficas por orden de aparición, debido a que resulta la mejor opción para no hacer distinciones de ninguna índole entre el material catalogado y expuesto.

Los datos que aparecen en las fichas técnicas de las películas, son aquellos a los que se tuvieron acceso, de esta manera podremos encontrar en alguna ficha al ambientador –por ejemplo- o los premios que recibe ésta; en otras, no aparece el dato.

El listado se muestra desde la película “Sexo, pudor y lágrimas, hasta la llamada Nicotina”; con aquellas producciones de las cuales aparece la reseña de la misma.

¹ BAENA, Paz Guillermina. **Instrumentos de Investigación**. Editores Unidos Mexicanos, 1989, Pág. 7.

3.1 SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1998.

FORMATO: Color 7 35 mm.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 107 minutos.

DIRECCIÓN: Antonio Serrano.

PRODUCCIÓN: Mathias Ehrenberg, Christian Valdelievre.

GUIÓN: Antonio Serrano.

ARGUMENTO: Antonio Serrano sobre su propia obra teatral.

FOTOGRAFÍA: Xavier Pérez Grobet.

EDICIÓN: Samuel Larson.

SONIDO: Antonio Diego.

MÚSICA: Lena Esquenazi, Carlos Wannan, Anette Fradera.

DIRECCIÓN DE ARTE: Brigitte Broch.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Titán Prod. / SPL Film / Instituto Mexicano de Cinematografía, Argos Cine.

REPARTO: Demián Bichir, Susana Zabaleta, Mónica Dionne, Jorge Salinas, Cecilia Suárez. Victor Hugo Martín.

DISTRIBUCIÓN: 20th Fox.

En un edificio de la Ciudad de México viven, Carlos, su esposa Ana y Tomás, un amigo de ambos que a regresado tras una larga ausencia. En el edificio de enfrente viven Andrea, una joven aburrida de las constantes infidelidades de Miguel, su marido, y María, amiga de Miguel a quien éste ha invitado a hospedarse en su departamento. La presencia de Tomás y María provoca lo que ya era inevitable entre las parejas de ambos departamentos.

Lo que se agradecía hace casi una década en la propuesta teatral de Antonio Serrano, *Sexo, Pudor y Lágrimas*, se agradece nuevamente en su versión fílmica: el distanciamiento -por la eficacia cómica- de la solemnidad y la retórica satisfecha de buena parte del teatro y del cine mexicano de los 90. Son pocas las comedias que consiguen inmunizarse contra la ramplonería de lo chistoso, hasta

hace poco único valor seguro en taquilla. Lo que intenta Serrano en su primer largometraje, es capturar el malestar social y cultural de una época, los años 90, tal como lo ha podido vivir en la ciudad de México una generación con privilegios sociales (los yuppies que ya la hicieron o aquellos que hacen todo por llegar a ser yuppies), agobiado sin embargo por un doble trauma: cumplir treinta años en medio de un naufragio emocional absoluto y no lograr relaciones satisfactorias de pareja.

Sexo, Pudor y Lágrimas es un poco Cilantro y Perejil, pero con mayores presentaciones de estatus, como un tránsito de Narvarte a Polanco con paradas obligatorias en los lugares comunes del tema crisis de pareja, y todo ello con los ingredientes de la actual comedia romántica hollywoodense.

Tomás (Demian Bichir) y María (Mónica Dionne) visitan a dos ex amantes suyos que viven en departamentos casi contiguos, con sus nuevas parejas Ana (Susana Zavaleta) y Carlos (Víctor Hugo Martín), Miguel (Jorge Salinas) y Andrea (Cecilia Suárez).

Los invitados provocaran –con su libertad y desenfado- que las parejas exhiban su incomunicación y sus frustraciones sexuales. Luego vendrá la comedia de la separación pasajera, los celos, la catarsis emocional con cómplices inesperados, la provocación mutua y el drama de Tomás/Bichir, bohemio/aventurero, galán solitario, casanova condenado a la inmadurez y a la compañía de Cirilo, su oso de peluche. Tomás es un personaje tragicómico, desubicado en su país luego de una larga estancia en Europa, más desubicado aún en una comedia de enredos amorosos donde el orden de la monogamia está llamado a triunfar, a excluirlo y a sacrificarlo; por su parte María (una Dionne estupenda) afirma su autonomía y el desafío de vivir al margen de las convenciones sin los asideros tranquilizadores de la pareja, gozosa de su físico, de su edad y de su condición de mujer libre. Frente a estos dos personajes, las parejas anfitrionas se miden y se consideran mutuamente, cuestionando a cada instante sus propias certidumbres. Serrano saca el mejor partido de actores provenientes de televisión y teatro y, a excepción de Bichir, con poca experiencia en cine. En la obra teatral la confrontación cómico/dramática se resolvía muy bien en escena, pues en un pequeño espacio, dividido por cancelas móviles de tipo japonés las parejas ensayaban coreografías sensuales que sugerían juegos de seducción, rituales de violencia contenida, próximos a las artes marciales, frustraciones, y retos amorosos, y no hay equivalente alguno.

3.2 LA LEY DE HERODES.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1999.

FORMATO: Color / 35 mm. / 1:1.85 / Stereo.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 120 minutos.

DIRECCIÓN: Luis Estrada.

PRODUCCIÓN: Luis Estrada.

GUIÓN: Luis Estrada, Jaime Sampietro, Fernando León, Vicente Leñero.

FOTOGRAFÍA: Norman Christianson.

EDICIÓN: Luis Estrada.

SONIDO: Santiago Nuñez, Andrés Franco.

DIRECCIÓN DE ARTE: Ana Solares.

MÚSICA: Santiago Ojeda.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Bandidos Films.

REPARTO: Damián Alcazar, Leticia Huijara, Guillermo Gil, Pedro Armendáriz, Eric Goldberg, Isela Vega, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Manuel Ojeda, Salvador Sánchez.

El alcalde de un pequeño es linchado por sus abusos de poder. El Gobernador decide nombrar a Juan Vargas; encargado de un basurero y antiguo militante del PRI, como sucesor. Vargas trata de hacer su trabajo con las mejores intenciones. Hasta que descubre las delicias del poder y la corrupción. Poco a poco se transforma en un tirano que es capaz de todo para quedarse en su puesto por siempre y para siempre.

¿Por qué no quieren que la veas? La frase publicitaria de la Ley de Herodes, que hizo mella en el público mexicano a principios del presente año, representa uno de los casos más curiosos de la censura en nuestro país.

Y no precisamente de aquella censura que prohibió por tres décadas La Sombra del Caudillo o la que propició el encarcelamiento de Leobardo López Aretche, Director de El Grito, cinta jamás estrenada en una sala comercial y que tasajeó y ocultó un filme de gozosa liberación hormonal, como lo es La Mancha de Sangre perdida con toda intención y recuperada por la UNAM más de cincuenta años después.

El caso de la Ley de Herodes resulta fascinante porque auguró lo que nadie nunca pudo imaginar: la caída del PRI y la visión cruel y descarnada de los entretelones de la corrupción del poder. El escándalo que el filme protagonizó en Acapulco (durante el festival de Cine Francés donde se intentó prohibir su exhibición) hizo crecer aún más el atractivo de la cinta, y el propio Damián Alcazar cuando defendió públicamente a la película se convirtió en la figura del filme y del cine mexicano ante el azoro de la delegación francesa.

De hecho, Alcazar anticipaba inconscientemente su entrada al escenario de Bellas Artes para recibir mercedamente el Ariel, al que es hoy por hoy el actor con más matices de nuestro cine, incluso, Alcazar tuvo más oportunidad de hablar en el centro de convenciones del puerto acapulqueño que en Bellas Artes, por ello la pasada entrega de los Arieles era para todos, la crónica de una celebración

anunciada: el irremediable triunfo de La Ley de Herodes, por encima de los inquietantes experimentos visuales narrativos de Juan Carlos Pérez Rulfo en Del Olvido al no me Acuerdo –a quien la academia también le hizo justicia-, así como de los azotes yuppies de Sexo, Pudor y Lágrimas, cuyos Arieles se deben sobre todo a su impacto de marketing y más aún sobre la gran perdedora Rito Terminal, cuyo título anticipaba ya su previsible caída a pesar de su inteligencia (por desgracia fue producida en el año equivocado).

Las corretizas que las edecanes les ponían a los premiados fueron el preámbulo para el esperado discurso final de Luis Estrada, quien dejó entre ver que a punto estuvo de no celebrarse la premiación si la Ley de Herodes triunfaba, para la mayoría, el arrebató de Estrada estaba de sobra; era como remover aún más el dedo en la llaga alrededor de una película que contó con una tremenda publicidad involuntaria. De hecho, los que no cabían de gusto eran figuras como Pedro Armendáriz con su meritorio Ariel, aunque nada meritorio el hecho de pertenecer al mismo tiempo a la Academia de la hiperactiva Isela Vega, que a su paso dejaba la boca abierta a los concurrentes, así como algunos de los hombres importantes de Arte Cinema como Armando García Díaz de León y Alejandro Lebrija, quienes cocinaban con justa razón el reestreno en salas de un filme lanzado con bombo y platillo en una estupenda copia en video pocas semanas antes.

Ni hablar, cintas como Bajo California, El Límite del Tiempo, Todo el Poder, Sexo, Pudor y Lágrimas, Santitos, con Dolores Heredia a quien le arrebataron el Ariel, Del Olvido al no me Acuerdo, Un Dulce Olor a Muerte, Amores Perros y La Ley de Herodes, trajeron consigo una suerte de recuperación para el cine mexicano que se ha visto favorecido en taquilla.

A raíz de esta última, escrita por Fernando León, Jaime Sampietro, el propio Luis Estrada y Vicente Leñero –quien lucía radiante con el merecido premio a su constancia y a su sensibilidad-, la cinematografía nacional ha conseguido romper algunos moldes establecidos en cuanto a los temas y la radiografía de un país que existe, y que el cine mexicano no se había aventurado a retratar.

Luis Estrada logró quebrar las barreras de la autocensura a través de una sátira despiadada, ágil, brillante, divertida y bien actuada; existe un gran salto cualitativo de su anterior obra a la Ley de Herodes.

De hecho, el filme no necesitaba tan escandalosa promoción, aunque acabó beneficiándose de la situación política y electoral que se vivió en este país. Muy alejados de la mugre y las polvaredas del pinchurriente pueblo abandonado por la justicia divina de un México alemanista que hoy nos parece tan cercano, el equipo de la Ley de Herodes lució sus mejores galas en Bellas Artes para recibir las ovaciones que obtuvo a este ácido retrato de un país que se sumergía en aguas de una corrupción que ahora tal vez llegue a su fin... Ahora sí, que “ O te chingas o te jodes...”

3.3 TODO EL PODER.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1999.

FORMATO: Color 7 35 mm. / 1:1.85 / Stereo.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 105 minutos.

DIRECCIÓN: Fernando Sariñana.

PRODUCCIÓN: Francisco González Compeán, Fernando Sariñana.

GUIÓN: Fernando Sariñana, Enrique Rentarúa, Carolina Rivera.

FOTOGRAFÍA: Eduardo Martínez Solares.

EDICIÓN: Alexandro Rodríguez.

SONIDO: Ruy García.

MÚSICA: Enrique Quezadas, canciones varias.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Altavista Films.

REPARTO: Demián Bichir, Cecilia Suárez, Luis Felipe Tovar, Ximena Sariñana, Rodrigo Murria, Juan Carlos Rodríguez, Mario Zaragoza, Claudia Lobo, Carmen Beato, Diego Luna, Carmen Salinas.

Todo el poder cuenta la historia de Gabriel, un hombre joven y normal llevado a circunstancias extremas por vivir en la ciudad más complicada del mundo. A lo largo de la película vemos como Gabriel deja de ser la víctima para convertirse en el héroe que por fin le da su merecido a uno que otro maleante de los que operan impunemente en la ciudad.

Víctima de varios asaltos Gabriel está obsesionado con el tema de la inseguridad en la ciudad de México e intenta, sin mucha fortuna, hacer un documental al respecto. La gota que derrama el vaso fue cuando, en un elegante restaurante es despojado no sólo de sus escasas pertenencias sino de la flamante camioneta de su ex mujer, Tere. Por eso, cuando un día, entre el tránsito de la capital, ve pasar el vehículo robado, decide recuperarlo por sus propios medios y lanzarse en una cruzada personal contra el crimen y la corrupción. Al mismo tiempo, debe resolver algunos conflictos personales, como las relaciones con su ex esposa, con su hija y con la alocada aspirante a actriz Sofía. Todo el Poder es el segundo largometraje de Fernando Sariñana (1958), cineasta con estudios en la UCLA y Productor o coproductor de varias películas mexicanas de los 90 (Miroslava de Alejandro Pelayo, La vida Conyugal de Carlos Carrera, Cilantro y Perejil de Rafael Montero, entre otras). Debutó como director en 1994, con Hasta Morir (Aunque tiene un largo televisivo anterior, Big City, de 1990), estupendo relato de la historia criminal de dos amigos, un cholo de Tijuana y un chavo banda del D.F. al margen de ciertos excesos, comprensibles en una ópera prima, la película sorprendió por su atractiva realización, su excepcional factura y sobre todo, su estupenda banda sonora, con canciones perfectamente integradas a la acción.

Lamentablemente, las virtudes mostradas por Sariñana en *Hasta Morir*, no se confirman en su segunda película, que parece –otra vez- obra de un recién llegado, pero éste mucho menos capaz. Porque ahora lo que llama la atención es el descuido general, como si se hubiera trabajado al aventón o en una carrera contrarreloj. Aparentemente, las dos suposiciones son falsas, pero ahí está la fotografía de Eduardo Martínez Solares, marcada por un desagradable y molesto tono amarillento que recuerda el de *Cuando el Destino nos Alcance*. Y ahí estarán las canciones, utilizadas exclusivamente como relleno para poder vender el disco con la banda sonora. Además cada vez que aparecen músicos en cuadro, lo que tocan no tienen nada que ver con lo que se escucha.

Y finalmente ese tono negligente parece contagiar a todo el reparto, en general, buenos actores que pocas veces logran establecer contacto: ni Bichir con Suárez, ni Bichir con Tovar. En ese sentido, quizás la interacción más afortunada sea la que se da entre Suárez y Tovar en el salón de baile norteco, aunque el personaje interpretado por el segundo, el Oficial Quijano, es extremadamente caricaturesco y más una caricatura del propio Tovar que de un agente policiaco. Todo esto hace que la película se vea fea y poco profesional, algo inusual en el cine mexicano reciente e inexplicable considerando el trabajo anterior de Sariñana.

Da la impresión de que los cálculos comerciales tuvieron excesiva prioridad sobre los artísticos (por llamarles de alguna manera), al grado de que se habla de la violencia y la corrupción en la Ciudad de México con una ligereza mucho más adecuada para comedias románticas como *Sexo, Pudor y Lágrimas* o *Cilantro y Perejil*. Ese tono banal, despreocupado, bastante irresponsable no parece el más adecuado para referirse a un asunto que efectivamente preocupa a todos, pero no en los términos que plantea la película. Momentos como la confesión de Sofía cuando cuenta que su hermano fue asesinado para robarle un reloj, la muerte de Quijano, tendría que tener un peso y una gravedad que en realidad no tiene. Un tratamiento menos complaciente hubiera ayudado a hacer más creíble el país retratado en la película y en la obsesión inverosímil Gabriel.

Es posible que *Todo el Poder* tenga éxito de público. Por un lado, porque se ha invertido una buena cantidad de dinero en su publicidad. Y después porque tampoco el público ha demostrado un gusto muy exquisito. Es más, ojalá y tenga éxito porque finalmente se trata de la primera producción de Altavista y el primer estreno nacional del año. Y porque el dinero de la taquilla es imprescindible para tratar de afianzar la endeble estructura del actual cine mexicano. Pero a estas alturas, poner a Carmen Salinas en el papel de una portera dizque graciosa a fuerza de decir leperadas, parece un golpe demasiado bajo. Sinceramente.

3.4 AMORES PERROS.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2000.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 111 minutos.

DIRECCIÓN: Alejandro González Iñárritu.

PRODUCCIÓN: Alejandro González Iñárritu.

PRODUCTOR EJECUTIVO: Francisco González Compeán, Martha Sosa.

GUIÓN: Guillermo Arriaga Jordan.

FOTOGRAFÍA: Rodrigo Prieto.

DISEÑO DE PRODUCCIÓN: Brigitte Broch.

EDICIÓN: Alejandro González Iñárritu.

SONIDO: Martín Hernández. Zeta Audio.

MÚSICA: Gustavo Santaolalla.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Zeta Films, Altavista Films.

REPARTO: Gael García Bernal, Jorge Salinas, Álvaro Guerrero, Vanesa Bauche.

Usando una narrativa traslapada, se entrelazan tres historias diferentes cuando un aparatoso accidente automovilístico sucede en la ciudad de México. Desde este momento las consecuencias que se producen en las vidas de los pasajeros de los autos y de las personas que presenciaron el accidente, son los temas centrales que abordará la película.

En Cannes 2000, la película ganó el gran Premio en la Semana de la Crítica, el Grand Rail D'or (premio del público a la mejor película en la Semana de la Crítica) y el Prix de la Jeune Critique Mercedes Benz (Premio de los críticos jóvenes)

Amor es... comenzar una película donde debe comenzar. Si, esta que parece una regla inútil por obvia es una de las grandes fallas de esa raza de directores que no tienen ni técnica ni gracia para contar una historia: la inician aquí o allá donde creen que comienza, pero no donde realmente comienza. Amores Perros en cambio, comienza con una secuencia que nos coloca en el centro de la batalla.

En el corazón de todo lo que les sucede a los protagonistas y todo aquello que les sucederá.

Alfred Hitchcock decía que el cine “es una buena persecución en auto”. La película de Alejandro González Iñárritu además de comenzar donde tiene que comenzar, en verdad lo hace con una secuencia que envidiaría el mismo Hitchcock por lo ágil del montaje y la gran cantidad de dudas y expectativas que crea en el espectador amarrándonos de inmediato al asiento de la sala con la pregunta ¿qué coños va a pasar?... el resto del filme no desmerece en absoluto de un inicio tan elegante y espectacular.

Amores Perros de Guillermo Arriaga (cuya novela un dulce olor a muerte vimos destrozada antes, por otro realizador) se queda girando en nuestra mente, mucho tiempo después de que salimos del cine... nos ponemos a pensar y encontramos relaciones nuevas, razones nuevas para gustarla y comprender que estamos ante una película de la altura de todos los tiempos.

Muy a la moda con las estructuras narrativas de principios de siglo, este film, ganador del premio de la crítica en Cannes cuenta en realidad tres historias que se relacionan a partir del cruce de caminos en que se resuelve aquella persecución de la que hablábamos al principio. Todas estas historias tienen algo en común y sin embargo tienen su carácter, su sabor propio. En ese sentido, Amores Perros no es un mosaico de la ciudad de México a principios del nuevo milenio, es un laberinto de espejos en el que vemos reflejada nuestra ciudad y a todos sus habitantes, nuestros compañeros de viaje. No se trata de una película discursiva, como nos tiene acostumbrado Hollywood, es filme demostrativo. Esta idea de irnos de una historia a otra en busca de un efecto emocional, fue inventada por Buñuel en el Fantasma de la Libertad, en 1974. En ella, la cámara nos llevaba de un personaje a otro para ilustrar su concepto de libertad. Margarite Yourcenar en El Diario del Sueño, hace lo mismo: un denario le sirve de unión para contar la historia de sus dueños. En Le Violon Rouge, el punto de encuentro es un violín y en Pulp Fiction una maleta que contiene el alma de un mafioso. Todas ellas, son grandes historias. Todas ellas corresponden a la forma narrativa del tiempo que nos toca vivir.

No hace falta ser muy listo para decir que Amores Perros, son los perros los que unen estas tres historias. Son ellos los que desencadenan los eventos que marcan la vida de tres amorosos. En la primera, un fanático y apasionado adolescente es capaz de todo por descubrir el paraíso entre las piernas de su cuñada. En la segunda, una modelo tiene que enfrentar lo peor de sus terrores y en la tercera, un viejo comunista es capaz de perdonar después de que descubre que ser asesino no tiene nada de glamoroso.

3.5 DE LA CALLE.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2001.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 90 minutos.

DIRECCIÓN: Gerardo Tort.

PRODUCCIÓN: Lilian Haugen, Héctor Ortega.

GUIÓN: Marina Stavenhagen, sobre la obra original de Jesús González Dávila.

FOTOGRAFÍA: Héctor Ortega.

EDICIÓN: Juan Carlos Solórzano, Carlos Hagerman, Gerardo Tort.

SONIDO: Carlos Aguilar.

MÚSICA: Diego Herrera.

DIRECCIÓN DE ARTE: Ana Solares.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Tiempo y Tono Films, IMCINE-FOPROCINE, Zimat Consultores.

REPARTO: Luis Fernando Peña, Maya Zapata, Armando Hernández, Mario Zaragoza, Alfonso Figueroa.

Rufino tiene 15 años y vive en las calles de la Ciudad de México. Consigue dinero de hacer pequeños trabajos y de participar, a escondidas, del negocio de venta de droga que tiene La Señó y El Ochoa, un policía judicial sin escrúpulos que controla el barrio donde viven. Un día, empujado por las circunstancias, Rufino roba dinero de El Ochoa, desatando así la persecución y el acoso de la policía.

Uno diría que en estos tiempos de guerra y crisis el público preferiría ver películas reconfortantes y si se pudiera, con alguna conclusión optimista, pero los caminos del gusto cinematográfico son inescrutables y el caso es que una película dura, quizá hasta exageradamente dura, De la Calle, sigue en las callejuelas de la cartelera.

Es adaptación de una pieza teatral de Jesús Gonzáles Dávila, de quien también se exhibió hace apenas dos años Crónica de un Desayuno, de Benjamín Can, pero ahora la dirección corrió a cargo de un debutante, Gerardo Tort, de quien se puede decir que cumple con el expediente de presentación al manejar con soltura y solides tanto la cuestión histriónica como la técnica, pero los efectos verdaderamente fuertes de la película hay que atribuirlos a la obra original de González Dávila, adaptada con respetuosa propiedad por Marina Stavenhagen, pues la cinta solamente quiso poner en imágenes cinematográficas un planteamiento y sentimientos idénticos a los de esa obra, sin añadirle ni quitarle nada significativo.

Con actuaciones de Fernando Peña, Maya Zapata, Armando Hernández, Vanesa Bauche, Dolores Heredia, Luis Felipe Tovar y Abel Woolrich, entre otros, los que también cumplen el cometido de ilustrar personajes más que recrearlos,

cuestión que no es mala, pero tampoco merece aplauso que enrojecan las manos, se logra el tono opresivo y desgarrador característico de González Dávila.

El asunto corresponde a personajes y ambientes marginales emparentados de cerca con la delincuencia, pero en medio de esta zona ya degradada de por sí, lo que realmente importa, como en toda obra de González Dávila, es la derrota íntima del grupo social, la total desolación ante el desvanecimiento de las últimas esperanzas.

Un muchacho despedido de la covacha que habita, debido a un hurto que cometió en contra de un tipo poderoso del medio, un agente policiaco, por supuesto, es el protagonista que debe alejarse aunque no sepa ni a dónde ir.

No cuenta con más apoyo que el de su novia, una joven casi en iguales circunstancias de desamparo, pero el muchacho desea, antes de partir, comprobar la existencia de su padre, al que hasta entonces creía muerto. Tras peripecias cada vez más peligrosas y terribles, como la agresión a la novia de parte del perseguidor, el protagonista logrará su propósito de conocer a su progenitor, pero solamente para llevarse una sorpresa mayúscula, de las que hasta el corazón del espectador golpean.

Y esto es precisamente el logro de De la Calle, una película capaz de mostrar un coraje y una fuerza sincera en un mundo al que no parece importarle nada. A esa sinceridad debe su permanencia en la calle.

3.6 Y TU MAMÁ TAMBIÉN.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2001.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 105 minutos.

DIRECCIÓN: Alfonso Cuarón.

PRODUCCIÓN: Alfonso Cuarón, Jorge Vergara.

GUIÓN: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón.

FOTOGRAFÍA: Emmanuel Lubezki.

EDICIÓN: Alfonso Cuarón, Alex Rodríguez.

SONIDO: José Antonio García.

DISEÑO DE PRODUCCIÓN: Sandra Solares.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Anheló Producciones.

REPARTO: Gael García Bernal, Diego Luna, Maribel Verdú, Diana Bracho.

Las vidas de Julio y Tenoch, como las de la mayoría de los jóvenes de 17 años, son controladas por sus hormonas, sus amistades y su carrera descabellada hacia la madurez. Durante una tarde de fiesta, conocen a Luisa, una española de 28 años, y coquetean con ella. Como broma, la invitan a acompañarlos en un viaje a la playa Boca del Cielo, sin mencionar que no sabrían cómo encontrarla, si es que existe. Mientras tanto, ella recibe una noticia devastadora y necesitada de un cambio de ambiente, acepta la oferta.

Los tres salen a carretera con destino no tanto a Boca del Cielo, sino a ese lugar extraño, escurridizo en nuestras vidas donde chocan la inocencia, la sexualidad y la amistad, y la madurez espera para recoger los pedazos.

Advertencia: esta película contiene escenas sexuales, desnudos constantes, alusiones a la masturbación, drogadicción y, por si fuera poco, se atreve a tocar la santa figura materna del mexicano. Responsable de tal herejía es Alfonso Cuarón, el hijo pródigo que regresa desde Hollywood a México con el apoyo económico suficiente para financiar la película y montar como dios manda su compañía productora, Anheló. Los slogans publicitarios definen bien la historia: “Y Tu Mamá También” es una comedia acerca de 2 jovencitos desmadrosos que todo el tiempo están calientes. Su vida gira en torno al sexo y gracias a esto conocen a una española de treinta y tantos que se anima a seguirles el juego y viajar solos a una escondida playa mexicana.

“Los hombres tienen un temor enorme de aceptar que sus mamás no son vírgenes. No se atreven a imaginarse que sus mujeres han tenido sexo con otro y lo han disfrutado”, dice Cuarón respecto al tema de su cinta. El director habla en torno a cómo los hombres mexicanos conciben la sexualidad femenina, los mitos y tabúes que la rodean y el chiste aquel que dice que la diferencia entre un macho mexicano y un homosexual, es una botella de tequila.

“Dicen que al mexicano le rascas tantito que hasta puede salir un heterosexual”, continúa Cuarón en tono de broma, aunque de inmediato aclara que el tema de la cinta no es la homosexualidad y que la intención no es criticar a ningún grupo. “No limitaría de esa manera a los personajes, sería ponerlos en un cajón. La sexualidad es un concepto enorme que no debe tener género”.

Cuarón define a sus personajes centrales Tenoch y Julio (Diego Luna y Gael García Bernal), como dos adolescentes que están centrados en sus necesidades. El primero es un junior, hijo de un político corrupto que se codea con las altas esferas del medio. El segundo es hijo de una madre trabajadora. Los dos forman parte de un grupo de cuates autodenominados charolastras, una especie de banda que tiene sus códigos y reglas inquebrantables centradas en el fútbol, la pachanga y la mujer como un objeto de placer. El personaje de Luisa (Maribel

Verdú), el único que crece de una manera conciente en el viaje, es el detonador que descubre los lados oscuros de cada uno de ellos.

“Estos chavos no ejercen una misoginia por lo menos no conciente, es parte de su comportamiento. No creo que el personaje de Luisa sea una reivindicación del género femenino. La película no trata de reivindicar, ni de atacar a grupos, ni de shockear a nadie. Nos interesaba hacer una observación a partir de un comportamiento, simplemente. Y creo que el comportamiento femenino es más evolucionado que el del hombre, porque tiene un control natural sobre su cuerpo y sobre sus placeres”.

Nada personal

Por estar filmada en México, porque abunda en la ideología del mexicano de clase media y porque tiene una visión nostálgica realista de la vida urbana y rural del país, podría pensarse que “Y Tú Mamá También” es la cinta más “personal” o más cercana al director de “Sólo con tu Pareja”, “La Princesita” y “Grandes Esperanzas”.

Quizá la prensa quiere imaginar a un Cuarón libre y feliz que por fin se reencuentra con México, con sus raíces y su público a través de esta cinta a lo que el mexicano ha realizado en Hollywood. El director no se siente cómodo con la idea.

“Para vender esta cinta tal vez tendría que decir que sí, que es la más personal. Pero yo no creo mucho en ese rollo, todas mis cintas son personales. No podría trabajar “por encargo” como le llaman muchos. Si digo que mi película más personal es “La Princesita” es porque tengo razones personalísimas para decirlo.

Aunque aparentemente no esté tan cercano a los temas de algunas de mis películas, siempre encuentro algo en que engancharme. Claro esta cinta está muy cercana a mí, pero en el mismo plano que las otras”.

¿México? “Nunca me he ido, vivo en Nueva York pero sigo siendo el mismo chilanguito, siguen siendo los partidos de la liguilla y sigo cercano a lo que ocurre aquí. La cinta me sirvió para redescubrir mi país, pero mucho de lo que retrato, son cosas que he visto desde niño cuando viajaba con Carlos (Cuarón)”.

Incluso aquellos que intenten ver una referencia autobiográfica del director tendrán que desilusionarse. El verdadero “charolastra”, según Alfonso Cuarón, es su hermano Carlos (el guionista), él si tenía amigos con códigos tan claros como aquel de “puto el que le va al América”.

“Mi hermano era el de la banda, se llamaban los carnales. No tengo charolastras, pero sí brodies: Del Toro, Mandoki, El Chivo, todos somos como hermanitos allá (en Hollywood), de todos ellos soy un gran fan y les agradezco su apoyo incondicional siempre”.

Cuarón agrega un nombre a la lista de agradecimientos, José Agustín. “Sin él simplemente esta historia no hubiera sido posible. Es una de los grandes de la literatura mexicana”.

El misterioso narrador

El recurso trasgredió las reglas y logra que esta típica historia de amistad sea algo más que eso. La voz en off es el metiche que interrumpe la acción para dar un contexto o hacer una observación. Cuarón lo acepta: la voz en off es la clave, la que lo empujó a filmar esta película. A su vez niega que sea “la conciencia” de los personajes y mucho menos que a través de ella haya querido conjuntar dos corrientes del cine mexicano: la de entretenimiento y cercana al público y la realista, la de la conciencia social.

3.7 EL CRIMEN DEL PADRE AMARO.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2002.

PAÍS: México, España, Argentina, Francia.

DURACIÓN: 118 minutos.

DIRECCIÓN: Carlos Carrera.

PRODUCCIÓN: Alfredo Ripstein, Daniel Birman Ripstein.

GUIÓN: Vicente Leñero, basado en la novela homónima de José Maria Eca de Queiroz.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Granillo.

EDICIÓN: Oscar Figueroa.

SONIDO: Nerio Barberis, Santiago Núñez.

MÚSICA: Rosino Serrano.

DIRECCIÓN DE ARTE: Carmen Jiménez Cacho.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: IMCINE-FOPROCINE, Alameda Films, Gobierno del Estado de Veracruz (México), Wanda Visión (España), Artcam (Francia), Cinecolor (Argentina).

REPARTO: Gael García Bernal, Sancho Gracia, Ana Claudia Talancón, Angélica Aragón, Ernesto Gómez Cruz.

Es la dramática historia de un amor sacrílego en la que los personajes se debaten en un vórtice de pasiones, arrastrados por el deseo y el sentimiento de culpa, y dominados a su pesar por fuerzas irracionales que son incapaces de controlar. Todo ello inmerso en un ambiente provinciano y cerrado, envuelto en sofismas, mentiras e intrigas.

Desde la butaca se gozan placeres insospechados ¿o no lo cree usted?. Por supuesto que nos estamos refiriendo a los placeres cinematográficos que Dios

nos da, esos que, asegura y bien, el crítico, maestro e historiador, don Emilio García Riera: "son mejores que la vida". Aunque en estas tierras de María Santísima, nos los quieren escatimar a las primeras de cambio y que San Juan Diego nos proteja.

En los últimos días han estado circulando, principalmente vía Internet, mensajes (más bien libelos) de muy pocas asociaciones, esos membretes casi inexistentes de providito origen, que nos instan al, seguramente muy católico, linchamiento sino físico, sí moral, de cineasta Carlos Carrera.

Según tan confiables fuentes, nos vamos a ir todos derechito al infierno, si asistimos a la proyección de El Crimen del Padre Amaro, el más reciente filme de dicho autor (basado en la novela centenaria de Eca de Queiroz), porque es un profundísimo ataque a las instituciones eclesiásticas, contiene escenas satánicas, se burla de la religión y así por el estilo. Para acabar pronto, concluyen: Dado que este país es mayoritariamente católico, tal filme debería ser prohibido para así salvarnos a todos de la perdición.

En lo particular, no sé que resulten más perturbadoras, sí las imágenes de dicho filme o las cristianísimas declaraciones de algunos de nuestros prelados. Es curioso que siempre haya quien pretenda tapar el sol con un dedo, no es la primera vez que el cine aborde el tema de algún cura dispuesto a darle con todo, si hasta la tele ya trata estos asuntos, y Boston no está tan lejos... Vamos a estas alturas del partido ¿quién se asusta?

Y yo que creía que un filme debería ser juzgado por sus méritos intrínsecamente cinematográficos. No cabe duda que los tiempos cambian y los demonios andan piadosamente haciendo de las suyas.

Carlos Carrera es un cineasta estimable, autor de dos obras notables: La Mujer de Benjamín y esa joyita animada que es El Héroe, el resto de su proyección (La Vida Conyugal, Sin Remitente, Un Embrujo...) es mediano, con muchos aciertos y muchas fallas y queda por debajo de tales títulos. Ahora emprende esta historia de un cura querendón que por querer desfasar un entuerto, termina para ponerlo en mexicanísimos términos: regando el tepache.

Le ha dado explicaciones a las escenas que han motivado el conflicto, todas encajan en la lógica de su historia, pero vamos a suponer que dichas razones no resulten convincentes para los que han armado el alboroto, conque no vayan al cine se arregla el problema, ¿por qué carajos (¿sonó fuerte?) tenemos todos que actuar conforme a lo que ellos quieran? ¿Por qué debemos asustarnos de lo que sus entenderes se asustan?

Dios, si vivimos en un país para nada autoritario que se supone, ya cambió, por qué moverle el agua a los intentos de revivir la censura.

Así que recomiendo a todos asistir al cine que les quede más cercano, atestigüen el crimen de marras y juzguen, puede que se trate de una buena cinta mexicana, o puede que sea otro más de los intentos fallidos de Carrera, eso no importa, lo que sí importa es detener en seco cualquier pretensión de censura.

De lo anterior, usted puede deducir que aún no veo la cinta, pero no creo que eso sea importante, los linchadores tampoco la han visto y ya pusieron el grito en el cielo. Somos adultos, nada debe asustarnos y eso sí, nadie tiene el derecho de pensar por nosotros y decirnos qué es lo que podemos o no ver.

En el peor de los casos, en el remoto de que alguna escena “me perturbara”, pues me levantaría de la sala y asunto arreglado. Y conste que creo que cada cual debe actuar conforme a su criterio, pero la decisión debe ser individual. El respeto y la tolerancia se supone que son la base de la convivencia en este país que, a pesar de los pesares y de los besos, sigue siendo laico. Hay muchas cosas que son las verdaderamente obscenas: la miseria, el hambre, la corrupción, la lista es larga. Hasta el momento ninguno de los membretes se ha pronunciado contra ellas.

3.8 LA HABITACIÓN AZUL.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2002.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 95 minutos.

DIRECCIÓN: Walter Doehner.

PRODUCCIÓN: Carlos Pavón, Epigmenio Ibarra, Inna Payán, Avelino Rodríguez.

GUIÓN: Vicente Leñero, Walter Doehner.

FOTOGRAFÍA: Serguei Saldivar Tanaka.

EDICIÓN: Walter Doehner, Julián Fernández.

SONIDO: Ruy García.

MÚSICA: Douglas Browne, Ruy García.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Argos Cine, Videocine, Plural Entertainment, Titán Producciones.

REPARTO: Juan Manuel Bernal, Patricia Llaca, Margarita Sanz, Elena Arroyo, Damián Alcazar.

Antonio y Andrea que se conocen desde la infancia, vuelven a encontrarse, casados ya los dos. La pasión amorosa se desborda y la maquinaria de la intriga se pone en marcha. Antonio y Andrea se dejarán llevar por el nombre del deseo, avivado por el encanto de lo furtivo y el secreto. La habitación azul del hotel del pueblo, propiedad del hermano de Antonio será el mudo testigo de sus encuentros.

Walter Doehner, director de telenovelas como *El Amor de mi Vida* y la muy exitosa *Nada Personal*, así como responsable de la reciente puesta teatral *Relaciones Peligrosas*, se lanza a la realización de su primer largometraje, *La Habitación Azul* (2001).

El filme está inspirado en la novela belga de George Simenson, autor de historias policíacas y creador del célebre comisario Maigret, y que tiene como escenario a la provincia mexicana y como hilo conductor varios asesinatos de los que una pareja de adúlteros es señalada como los autores de los mismos.

Ella es Andrea (Patricia Llaca), quien vive al lado de su marido enfermo, Nicolás (Mario Iván Martínez), y de su tiránica suegra Dorita (Margarita Sáenz). Él, Antonio (Juan Manuel Bernal), un hombre que regresa al pueblito luego de varios años de ausencia, acompañado de su esposa Ana (Elena Anaya) y su pequeña hijita Mariana.

Cuando se produce el encuentro entre Antonio y Andrea, renace entre ellos un viejo amor de adolescentes, y pronto se verán envueltos en una creciente pasión que los desborda, y que explotará para señalarlos como amantes criminales.

Doehner trata de recuperar el género del drama rural, que tiene en *Bajo California*, *el Límite del Tiempo* (Bolado 95/98). *Un Dulce Olor a Muerte* (Retes 98), *El Último Profeta* (De la Riva, 99), sus mejores exponentes dentro del nuevo cine mexicano.

Por desgracia, el realizador sólo se queda en intentos, a pesar del notable guión coescrito por Vicente Leñero y de un acertado reparto. El problema es que el cineasta desarrolla de manera muy elemental todas las direcciones en que se dispara el relato: la historia de amor, el triángulo amoroso y el thriller.

No hay análisis sustancial de los personajes y permea la ausencia de dramatismo y de verdadera dimensión trágica de los acontecimientos. En su lugar, se guía por las situaciones comunes del adulterio, haciendo ridícula y absurda una anécdota de amores prohibidos. El director no niega la escuela que lo formó y desarrolla momentos de evidente extracción telenovelera, pero que en cine resultan tiempos muertos. Un argumento que narra lo que el espectador ya observó en escenas anteriores, enfatizando lo obvio, una fotografía que se dedica a resaltar el bien delineado de la protagonista y que se olvida de capturar esa supuesta pasión que nunca es capaz de proyectar.

En resumidas cuentas, *La Habitación Azul* es una cinta que hace a un lado el suspenso arrebatador de la obra de su inspiración, para moverse entre un empantanamiento de actuaciones y conclusiones sin capacidad creativa.

3.9 EL TIGRE DE SANTA JULIA.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2002.

FORMATO: 35 mm. / Color.

PAÍS: México.

DURACIÓN: 128 minutos.

DIRECCIÓN: Alejandro Gamboa.

PRODUCCIÓN: Videocine, Pablo Martínez Velasco, Ekehardt Von Damm, Salvador de la Fuente.

GUIÓN: Francisco Sánchez.

FOTOGRAFÍA: Alfredo Kassem.

EDICIÓN: Oscar Figueroa.

MÚSICA: Santiago Ojeda.

DIRECCIÓN DE ARTE: Carmen Jiménez Cacho.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Videocine, Producciones Plural Entertainment.

REPARTO: Miguel Rodarte, Irán Castillo, Isaura Espinoza, Juan Ríos, Fernando Luján, Cristina Michaus, Manuel Ibáñez e Ivonne Montero.

Ubicada en el México rural del siglo XIX, El Tigre de Santa Julia es una historia épica de aventuras, de cómo fue José de Jesús Negrete Medina, un huérfano de madre y abandonado por su padre, llegó a convertirse en una auténtica leyenda, un bandido que se volvió famoso por la forma en que lo detuvieron.

Una expresión capitalina impublicable parece tener su origen en las circunstancias del acribillamiento de Miguel Negrete, El Tigre de Santa Julia, que alimentó con sus hazañas ala mitología popular de los bandidos generosos entre 1915 y 1920. Víctima de unos polvos que le echó su mala esposa en los frijoles. El buen tigre debió ir a cumplir ciertos desahogos fisiológicos en medio de la vegetación; las dos pistolas que esgrimía poco pudieron frente a los muchos fusiles movilizados por Cruz, teniente del servicio secreto para matarlo.

Como que el publico de "El Tigre de Santa Julia" película dirigida por Arturo Martínez no tiene por qué acatar la ley de imprenta, celebra alegre y ruidosamente el escatológico desenlace gritando en alta voz la expresión aludida. La nada congruente pero sabrosa trama imaginada por los argumentistas Crox Alvarado (a la vez intérprete del teniente Cruz) y productor de la cinta, Rogelio Agrasánchez, ofrece al público humilde otros motivos de regocijo: a la gente le gusta sin duda eso de que el tigre, en un banquete al aire libre se siente entre su amante (Amalia Macías) y su esposa (Norma Lazareno), ambas embarazadas por él, y haga en un brindis al elogio de la primera. Debe reconocerse que los autores de la película algo saben del alma popular; además, por fortuna, no abusaron de recursos melodramáticos que uno diría inevitables. El Tigre no es caracterizado como un sujeto muy devoto de la Virgen ni nada por el estilo. Y además, la película tiene buenos intérpretes. Juan Gallardo da prestancia da emotividad al Tigre, la

cancionista de ranchero Macías, convence en el papel de su amante y Victor Manuel Mendoza, a quien no se le veía en el cine desde hacia mucho, encarna con su excelente presencia al Diablo, un bandido del barrio de la candelaria.

Naturalmente el Tigre merecería una película mucho más seria, rigurosa e interesante que la de Arturo Martínez. Y sin embargo, he aquí que este Director devoto –como tantos- del zoom y de la cámara lenta y – como nadie- de los más curiosos refranes vernáculos, ha logrado su mejor trabajo. Un trabajo que algo deja imaginar de lo que podría ser en México, un cine popular honesto, no envilecedor y hecho con ganas. Vaya, como el que se hacía (a veces) en los años 30 y 40.

3.10 ASESINO EN SERIO.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2002.

PAÍS: México-España.

DURACIÓN: 84 minutos.

DIRECCIÓN: Antonio Urrutia.

PRODUCCIÓN: Bertha Navarro, Francisco González Compeán, Guillermo del Toro, Juan Dakas.

GUIÓN: Javier Valdés, Carlos Puig, basado en la novela de Javier Valdés.

FOTOGRAFÍA: Serguei Saldivar Tanaka.

EDICIÓN: Pablo Blanco.

SONIDO: Gabriel Col.

MÚSICA: Jacobo Lieberman.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Altavista Films, Tequila Gang, Amiguetes Entertainment.

REPARTO: Jesús Ochoa, Santiago Segura, Ivonne Montero, Daniel Jiménez Cacho, Gabriela Roel.

En la Ciudad de México un veterano comandante de policía sigue las pistas de un peligroso asesino en serie. En esta comedia, el comandante Martínez se enfrenta a un asesino cuyo modus operandi resulta muy peculiar y para descubrirlo deberá rodearse de un calificado equipo de expertos que incluye antropólogos y médicos forenses. Durante su investigación, Martínez enfrenta conflictos burocráticos, de corrupción y las infidelidades de una joven amante que obtendrá más beneficios si él estuviera muerto. Después de un gran trabajo de investigación, Martínez consigue encontrar al asesino. A partir de ahora, su vida privada y su visión profesional toman un vuelco radical que sirve como colofón de la historia.

Una joven danza con movimientos acompasados. Esta feliz y la cámara hace las veces de mirada subjetiva, alguien observa ese cuerpo que despliega sus calores y formas.

Después será simple mortaja. Antonio Urrutia en “asesino en serio” (México - España 2002) ha querido ir por los caminos de la comedia transplantada al thriller. Al mismo tiempo, una de las necesidades del cine mexicano, es la de recuperar los públicos populares, es la audiencia masiva, propósito aceptable ante una industria que vive en crisis perpetua.

El filme, con todo y lo irregular que es, tiene sus meritos y termina por entretener. Hecho incuestionable, la película se plantea el tema y lo desarrolla con premura, va al descubrimiento del “misterio” y deja que las cosas queden en su sitio. Para ello Urrutia ha planteado a un investigador, “El Mariano” (Jesús Ochoa) tipo recio, alcohólico que bebe tequila como si fuera agua, que es un eyaculador precoz según se entiende, que domina el arte de detective que alejó la pulcritud de sus métodos criminalísticos por la eficacia de un revolver y muchas mañas.

“Asesino en serio” es la liberación de un secreto. Un arqueólogo (Daniel Jiménez Cacho) hará un hallazgo al defecar entre unas ruinas mexicas. Hallará la recamara náhuatl de los placeres, con todo y figurillas rituales. Urrutia quiere conservar una estética de lo grotesco, elimina solemnidades y da a su cinta un tono paródico. De ese modo, aunque en realidad los aztecas eran mesurados en las artes amatorias, en la película se indica que eran maestros en el dominio de acariciar los glúteos femeninos hasta encontrarles un punto que generaba un enorme placer al punto del mega orgasmo, que podía producir la muerte.

Urrutia se mete con los infames curas. Les baila un zapateado y los coloca en su lugar. Un sacerdote panzón, obsesionado por las lides en el catre, se beneficiará con el descubrimiento del “punto azteca” para llamarlo de algún modo. Practicará con una sirvienta gorda, con un travestí e incluso con una prostituta. La trama es un sin sentido que pone en claro otros aspectos de lo que admite la trama. Por ejemplo, la caricatura de los encargados de hacer las investigaciones forenses y policíacas es interesante, aunque Rafael Inclán siga en el tono de las películas de ficheras, atrae todos los lugares comunes, lo mismo en la escena donde se droga, que en la que practica sus pasos de baile.

“Asesino en serio” es una comedia fresca, con sus toques lúbricos y con un aceptable gusto por el humor de trazos gruesos. Ahora bien, las presencias femeninas son cautivadoras y están utilizadas con una evidente sensualidad, entre ellas Ivonne Montero, recuperada luego de “El Tigre de Santa Julia”. Las posturas mismas en las que mueren tienen esa sexualidad que se atreve a decir su nombre y apellido. En fin, Urrutia hizo una comedia que gana en su ligereza. Ese es su mayor merito.

3.11 NICOTINA.

AÑO DE PRODUCCIÓN: 2003.

PAÍS: México, Argentina, España.

DURACIÓN: 93 minutos.

DIRECCIÓN: Hugo Rodríguez.

PRODUCCIÓN: Laura Imperiales, Federico González, Mónica Lozano, Martha Sosa y Eckehardt Von Damm.

GUIÓN: Martín Salinas.

FOTOGRAFÍA: Marcelo Iaccarino.

EDICIÓN: Alberto del Toro.

SONIDO: Nerio Barberis.

MÚSICA: Fernando Corona.

DIRECCIÓN DE ARTE: Sandra Cabriada.

COMPAÑÍAS PRODUCTORAS: Cacerola Films, Altavista Films, Televicine, IMCINE-FIDECINE (México), Arca Difusión, Cinecolor, Cinema Gótika (Argentina), Oberon Cinematográfica (España), Programa IBERMEDIA.

REPARTO: Diego Luna, Jesús Ochoa, Daniel Jiménez Cacho, Carmen Madrid, Rafael Inclán, Rosa Maria Bianchi, José María Yaspik, Martha Belaustegui, y Lucas Crespi.

Son las 9:00 pm en la Ciudad de México. La obsesión de Lolo por su vecina desencadena los eventos de una noche en la que el humo del cigarro se confunde con el humo de las balas. Una fortuna en diamantes trastornará la vida de 8 personajes que se ven envueltos en una cortina de humo negro. El hábito crea necesidad y nadie sabe esto mejor que un fumador. Cigarros, cenizas y diamantes convierten la realidad en algo tan efímero como el humo.

Una comedia sobre mafiosos rusos, piratas cibernéticos y matrimonios frustrados. En Nicotina, un hacker llamado Lolo (Diego Luna) asedia a su sensual vecina Andrea (Martha Belaustegui), de la que vive secretamente enamorado. Espía sus habitaciones con cámaras de circuito cerrado, interviene su teléfono, graba y archiva en cd sus llamadas, conoce de su vida santo y seña, hasta volverse el espionaje obsesión, y la pasión delirio.

Desde la secuencia de los créditos, el segundo largometraje de Hugo Rodríguez (En Medio de la Nada, 1993) marca un tono de comedia ácida posmoderna, con acciones paralelas en pantalla dividida, una fotografía muy

dinámica, y como pretendía novedad, insertos que enfatizan algún detalle clave en la trama: toda una óptica de programa windows, muy a tono con la afición de Lolo, cibernauta supertenso, ligador muy tímido, involucrado en una operación inverosímil para intervenir los archivos secretos de un banco suizo.

En su guión, Martín Salinas combina diversas tramas que transitan con facilidad del tono dramático al humorístico, del thriller a la tira cómica, todo en una sola noche, en la ciudad de México. Un disco compacto con la valiosísima información bancaria debe llegar hasta los capos de una mafia rusa, quienes pagarán con veinte diamantes; una equivocación fatal de Lolo (originada por el amor a la vecina) desata persecuciones y ejecuciones fulminantes. La primera sorpresa del filme es la caracterización de Diego Luna. Lolo es un personaje lelo, perfectamente anodino, sin carisma ni distinción alguna, excepto su forma de caminar y su propensión a quedar atrapado en situaciones que lo rebasan.

Todo lo contrario de la imagen afirmativa que maneja la publicidad del filme. Fuera de esta novedad (que no lo es tanto, si se recuerda la interpretación del joven actor en Frida), la cinta de Rodríguez no ofrece mayores revelaciones, fuera del gusto paródico, ese sí, desmedido. El director, antiguo asistente de Alfonso Cuarón (Sólo con tu Pareja), rinde tributo al personaje seductor empedernido, Tomás (Daniel Jiménez Cacho), en su reencarnación como Beto (¿el Boticario?) en esa farmacia donde persigue libidinosamente, y todavía en toalla, a su esposa Clara (Carmen Madrid). Tributo también a la historieta La familia Burrón de Gabriel Vargas, con esa peluquería llamada El Rizo de Oro, donde trabajan en discordia perfecta la enérgica Carmen (estupenda Rosa María Bianchi) y el mandilón don Goyo (Rafael Inclán, también notable), pareja tan dispareja como el par de delincuentes que encarnan Jesús Ochoa, ogro malhablado que se aterra frente a un perro, y un Nene Argentino (Lucas Crespi), obsesionado con justificar las ventas del cigarro. Tributo musical a la escena, prólogo de Sombras del Mal, de Orson Wells, y a la partitura memorable de Henry Manzini, como en La Ley de Herodes. La propuesta es sencilla: los placeres del gusto y de la vista, el fumar y el asedio voyeurista, provocan aquí enredos irrefrenables, como aquella red de coincidencias en el cortometraje alemán Fumadora en Cadena (Chainsmoker) de María Von Herland, exhibido en el Foro de la Cineteca hace cinco años, o según se menciona insistentemente, como en esas espirales del absurdo que son las comedias del inglés Guy Ritchie, Juegos, Trampas y dos armas humeantes y Cerdos diamantes.

Sorprende que en una trama muy ágil, en la que debieran reinar la malicia y el humor negro, el desenfado, el guionista tenga que recurrir a lo que es ya una facilidad muy calculada: el recurso obsesivo del cabrón, puto, chingado, pendejo, güey, que como reflejo pavloviano pone en el espectador la risotada en automático ("Esto no es un asalto, chingao!" grita Jesús Ochoa, quien también en otro momento de apuro conmina al Nene desde su celular: "No te desconectes, no está el culo para besitos"). La fórmula funciona, por supuesto, una y otra vez, como antes en Vivir Mata o en Todo el Poder, pero siempre en detrimento de un manejo original e inventivo de la propuesta humorística. Finalmente los clichés genéricos, la pobreza de muchos diálogos, las facilidades del retrato pintoresco y

los personajes atentos al estereotipo y al trazo grueso, triunfan sobre el primer propósito de hacer la gran comedia paródica que subrayaría, por contraste, la insignificancia de películas como Sin ton ni Sonia y sus múltiples clonaciones. Nicotina es una cinta llamativa y ágil, complaciente en sus pretendidos hallazgos y dispareja en sus resultados.

Sin la tentación de ceder demasiado al gusto dominante, el director Hugo Rodríguez bien podría dar en el futuro mejores sorpresas en el género de la comedia, tan maltratado en el actual cine mexicano.

CONCLUSIONES.

“El cine diría yo, es al fin y al cabo un diálogo entre inteligencias, una conversación entre sensibilidades, un vínculo entre artista y espectador.”

Francisco Sánchez.

Para que la industria pueda ser considerada como tal, es condición indispensable mantener el ciclo vital de: producción, distribución y exhibición, bajo las circunstancias más favorables que sea posible.

Durante el 2000 y 2001, el cine mexicano tuvo más presencia en carteleras comerciales del país y en otras partes del mundo, que durante años anteriores. En el extranjero México es visto como un país protagónico de América Latina donde surgen nuevos cineastas, sin embargo, hacia adentro, en los terrenos de la actividad fílmica nacional, existen problemas estructurales muy complejos donde sólo algunos sectores de la cinematografía se ven beneficiados.

El sector creativo, como bien lo expresan sus voces, es el menos beneficiado de la cinematografía nacional, a pesar de contar con una buena camada de creadores y técnicos, conocedores del oficio cinematográfico, no obstante se afianza, con mayor fuerza, a la odisea de filmar una película, a pesar de las pocas y casi nulas ganancias que genera el cine mexicano.

Por lo general en México, dado la poca producción de películas, y considerando que el tiempo prometido para levantar un proyecto cinematográfico es de tres en cuatro años, la mayoría de los creadores fílmicos no viven del cine, es decir, necesitan de otra actividad que les genere ganancias monetarias y además les permita desarrollar los conocimientos y las técnicas fílmicas. De ahí que cineastas nuevos y consagrados tengan la necesidad de emplearse en comerciales, campañas publicitarias, telenovelas y documentales para tener ingresos económicos que les permitan vivir holgadamente. Hacer cine en México no es un negocio redituable.

Así mismo, el creador, en nuestro país, es el detonante de un proyecto fílmico, él es quien lo lleva a cabo, a pesar de los obstáculos que se presenten, desde conseguir los recursos para financiar la película, hasta buscar los canales de distribución para exhibirla. Si se observan los créditos de las películas mexicanas que durante los dos últimos años se han exhibido comercialmente, en la mayoría de los casos, el realizador fílmico aparece no sólo como director, sino también como guionista, editor, productor y hasta a veces como distribuidor. Esto

también, como consecuencia de que no se generen fuentes de empleos para otros creadores fílmicos, ya que una sola persona ocupa varias áreas de producción, ejecutando actividades que otros pueden realizar. Una industria es la cadena de muchos eslabones donde cada uno tiene un papel fundamental, por tanto, desde este punto de vista, el cine que se hace actualmente en México no se engloba en una.

Sin embargo, la travesía que significa llevar a cabo un proyecto cinematográfico en nuestro país, hasta sus últimas consecuencias (exhibirlo) no es el único “talón de Aquiles” de los creadores cinematográficos, en la mayoría de los casos, “la hoguera de vanidades y egos” donde se desplazan, les impide, por otro lado, tener visiones más amplias con respecto al cine nacional y no permite consolidar una producción de películas constante. Se empeñan, en realizar proyectos totalmente personales que por lo regular es difícil que tengan una aceptación masiva al momento de ser exhibidas en pantalla, porque no conciben las películas desde un punto de vista comercial y se olvidan, a veces, del espectador. No toman en cuenta que el cine, además de ser un arte, también es un medio de expresión que puede entretener y generar dinero. Esta mentalidad, desafortunadamente, se origina desde las escuelas de cine, donde por lo general se preparan los futuros cineastas.

En este sentido los nuevos y viejos cineastas, deben considerar que para reactivar una industria y fomentar una cultura cinematográfica nacional, es necesario ver todas las expectativas que se pueden generar en el cine y con el cine, y atreverse a dejar los egos a un lado para explorar proyectos con propuestas que además de ser artísticas también sean comerciales. Ojalá los realizadores logren constituirse en una comunidad y así, presentar trabajos que sean más estimulantes para el espectador, que no tengan que estar necesariamente encaminados a su propia concepción del cine. Con lo anterior, no se quiere decir que sólo se le apueste al cine como un mero producto comercial, también deben de existir un espacio donde se lleven todas esas propuestas cinematográficas con fines artísticos y experimentales que equilibre la concepción del cine como forma de expresión y como industria.

Por otro lado, una de las características del auge, es sin duda la renovación del cine mexicano, sería erróneo llamarlo “nuevo” ya que éste corresponde más a un “boom” de producción en el que participan distintas generaciones del quehacer cinematográfico. Lo que sí es cierto es que han surgido nuevas generaciones que se han consolidado en periodos relativamente cortos, porque la industria que surge a partir de nuevas producciones, necesita incorporar a gran cantidad de gente y ésta resulta ser, en su mayoría, jóvenes que coinciden no sólo en edad sino en el interés de hacer un cine con mayor riesgo visual y un contenido más abierto al público. Rasgo que se ha vivido a lo largo de la historia de nuestro cine, en donde podemos ver cómo el ambiente de cada época propicia los avances.

Muchas veces retrocesos, de una labor cuya finalidad es representar nuestra realidad filmada.

El papel del Estado en la cinematografía debe ser el de proporcionar a los creadores estímulo y fomento para la realización de sus obras y, por otra parte, también debe intervenir en los aspectos y normativas del fenómeno cinematográfico, es decir, en la regulación de su proceso industrial.

El Estado tiene la obligación de difundir y fomentar el cine nacional, promoviendo la presencia de México en el extranjero, ayudando al productor a mostrar su película en foros diversos, encuentros en diversos mercados cinematográficos, otorgando premios y estímulos, manteniendo su participación en toda la producción, ampliar y consolidar los mecanismos de distribución y recuperación económica de las películas y fortalecer la presencia de alternativas cinematográficas de calidad, a través de acciones constantes, reales y fuera de cualquier interés, cualquiera que éste sea.

El cine es la imagen del país y su cultura, en un mundo como el nuestro que unas veces se acerca y otras se alejan cada vez más a través de imágenes propias; su presencia cobra mayor relevancia en la actualidad. El cine es cultura viva, apoyada en la creatividad y talento de sus creadores, en la sensibilidad y gusto de sus públicos. Es un arte colectivo que ha crecido en medio de constantes crisis y esplendores, y que siempre ha tenido, hasta hoy, nuevas generaciones de mexicanos que desde sus propios puntos de vista han hablado a través de la pantalla.

La industria cinematográfica tiene que lidiar con los efectos de la acción de la censura que impide la libre manifestación de las ideas de los cineastas; la participación de los sindicatos; los falsos deseos de inversión por realizar producciones cinematográficas, debido a los altos costos; los problemas derivados en los procesos de exhibición y distribución que ocasiona el lazamiento de varias películas por año, así como el otorgar mayor tiempo en pantalla a las películas extranjeras.

Nuestro cine es nuevo, de búsqueda permanente, con cierta vocación experimental; de imágenes no convencionales, tanto en su temática como en sus propuestas visuales, que consiguen inquietar y emocionar al espectador, a pesar de sus ideas de géneros y corrientes establecidas.

Aún quedan espacios que necesitan ser valorados con detenimiento, para reconocer los momentos de auge en la cinematografía nacional, su desarrollo y evolución, para comprender lo que es actualmente con la industria fílmica.

Durante los últimos años, el cine mexicano tiene más presencia en carteleras comerciales del país y de otras partes del mundo, que durante años anteriores. En el extranjero, México es visto como un país protagónico de América Latina, donde surgen nuevos cineastas, sin embargo hacia adentro, en los terrenos de la

actividad fílmica nacional, existen problemas estructurales muy complejos donde sólo algunos sectores de la cinematografía se ven beneficiados.

El sector creativo es el menor beneficiado de la cinematografía nacional, a pesar de contar con una buena camada de creadores y técnicas, conocedores del oficio cinematográfico; no obstante, se afianza con mayor fuerza a la odisea de filmar una película, a pesar de las pocas y casi nulas ganancias que genera el cine mexicano.

Por lo general en México, dado la poca producción de película y considerando que el tiempo promedio para levantar un proyecto es de tres a cuatro años, la mayoría de los creadores fílmicos no viven del cine, necesitan de otra actividad que les genere ganancias monetarias y además les permita desarrollar los conocimientos y las técnicas fílmicas. De ahí que cineastas nuevos y consagrados tengan la necesidad de emplearse en comerciales, campañas publicitarias, telenovelas y documentales para tener ingresos económicos que les permitan vivir. Hacer cine en México no es un negocio redituable.

La mayoría de las películas generadas en estos últimos años son proyectos aislados, producto del esfuerzo de un grupo de cineastas que todavía le apuestan al cine como un medio de expresión viable para exponer sus preocupaciones artísticas y comerciales.

Las instituciones encargadas de apoyar al cine mexicano son vistas con recelo y desconfianza, al no otorgar apoyos reales para la cinematografía nacional que se sumerge en constante crisis. Instituciones que subsisten, en su mayoría, bajo subsidio del gobierno y que más allá de brindar alternativas viables para reactivar una industria fílmica nacional, casi inexistente y de fomentar una cultura cinematográfica en el país, son generadoras de grandes vicios, los cuales se ven reflejados en la producción distribución, exhibición y en la premiación del cine nacional.

Las escuelas de cine no sólo forman toda una nueva camada de cineastas encaminados a transitar por la odisea de la producción cinematográfica nacional, además, ahora son un gran semillero de trabajadores de la industria audiovisual. Las aportaciones de las escuelas de cine han sido muy importantes.

Como disciplina de estudio, el cine mexicano es una de las vertientes más ricas y vastas que puede ofrecer imágenes valiosas de la cultura mexicana y de la cual todavía hay mucho por estudiar y analizar, sólo falta que haya más personas realmente comprometidas con su papel de cronistas e historiadores del cine.

Una o dos películas que resultan exitosas cada determinado tiempo no son como para echar las campanas al vuelo o hablar de una industria cinematográfica. El slogan del “nuevo cine mexicano” resulta a estas alturas avinagrado y poco adecuado para referirse a una serie de películas que entre sí no tienen un mínimo común denominador. Nuestro cine en la actualidad no tiene un solo rasgo que lo unifique, que le dé una carta de naturalización y lo haga reconocible en todo el

mundo. No hay un estilo dentro del cine mexicano, sólo películas concebidas y filmadas en situaciones adversas.

Ante un panorama poco alentador, el cine mexicano, vive durante los primeros años del nuevo milenio, como bien dijera Andy Warholl, sus 15 minutos de fama, para sumergirse después, en sus tres cuartos de hora de infamia y decadencia. Proceso de altibajos constantes registrados desde hace varias décadas que amenaza con continuar en el futuro, al menos que todos los sectores de la cinematografía nacional, unifiquen criterios y verdaderamente busquen alternativas viables donde se beneficie a todos los sectores del quehacer fílmico, y así, de esta manera sacar al cine mexicano de su abismo.

... No hay que dejar morir al cine mexicano con el paso de los años.

BIBLIOGRAFÍA

AGURRE Sotelo Sandra y Saavedra Michel, Jesús. **El Cine Mexicano. La Visión del espectador**. Tesis Universidad Iberoamericana de León, León Guanajuato, 1999.

Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. **Estudios**. 27 de Agosto de 1998.

A. Tudor. **Cine y Comunicación Social**. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1974.

AYALA Blanco, Jorge. **La Aventura del Cine Mexicano en la Época de Oro y Después**. Grijalbo, México, 1993.

AYALA Blanco, Jorge. **La Búsqueda del Cine Mexicano**. Posada, México, 1968.

AYALA Blanco, Jorge. **La Condición del Cine Mexicano**. Posada, México, 1986.

AYALA Blanco, Jorge. **La Disolvencia del Cine Mexicano**. Océano, México, 1991.

AYALA Blanco, Jorge. **La Eficacia del Cine Mexicano**. Grijalbo, México, 1996.

BAENA, Paz Guillermina. **Instrumentos de Investigación**, Editores Unidos Mexicanos, 1989.

BARBACHANO Ponce, Miguel. **El Cine, Arte e Industria**. Salvat, Barcelona, 1974.

BARRIGA Chávez, Ezequiel. **El Cine Independiente en México**. UNAM, F.C.P. y S. Tesis, México, 1985.

CANACINE, **Exposición y Análisis de la Problemática Actual en la Industria Cinematográfica**. México, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

CÁRDENAS Rentería, Elsa. **El Cine Experimental en México**. Tesis UNAM, México, 1987.

CERTUCHE Llano, Mercedes. **Encuentro de Comunicación Social: capítulo El Cine Mexicano, Antecedentes y Perspectivas**. RTC, Ciudad Juárez, 1990.

CERVANTES Gabriela. **Análisis de la Problemática del Cine Mexicano de los 90**. Universidad Anáhuac, México, Tesis, 1998.

CONACULTA, Imcine. **Cinema México: Producciones 1998-2001**. México, CONACULTA, Imcine, 2001.

ESTRADA, Marien. **Sombras y (pocas) luces del Cine en México**, en Revista Mexicana de Comunicación, No. 56. Oct-Dic, 1998.

FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS: **Hojas de Cine / testimonio y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**. Volumen II, México, SEP, 1988.

GARCÍA Gustavo y José Felipe Coria. **Nuevo Cine Mexicano**. México, Clío, 1997.

GARCÍA Riera, Emilio. **Historia Documental del Cine Mexicano**. Tomo I. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.

GARCÍA Riera, Emilio. **Breve Historia del Cine Mexicano: primer siglo**. Ediciones Mapa, CONACULTA-Imcine, 1998, Pág. 210.

Ley Federal de Cinematografía, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992. texto vigente que incluye la última reforma aplicada el 5 de enero de 1999.

POLONIATO, Alicia. **Cine y Comunicación**. Trillas, México, 1980.

REYES, Aurelio de los. **Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)**. Trillas, México, 1997.

SAMPÌERI Hernández, Roberto, Fernández Collado Carlos y Pilar Lucio. **Metodología de la Investigación**. Mc Graw Hill Interamericana de México, S.A. de C.V. 1991.

SÁNCHEZ, Francisco. **Luz en la Oscuridad / crónica del Cine Mexicano (1896-2002)**. México, Casa Juan Pablos, 2002.

PICAZO, Leticia. **Una década de video en México (1980-1989)**, México, Trillas, 1994.

VIÑAS, Moisés. **Historia del Cine Mexicano**. Pág. 28

HEMEROGRAFÍA

CANACINE. Información y Estadística de 1998-2001. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Canacine en Acción. Boletín Informativo. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma.

Toma 01, Diciembre de 2002 (Nueva administración).

Toma 87, Agosto-Septiembre, 2001.

Toma 86, Junio-Julio, 2000.

Toma 84, Febrero-Marzo, 2001.

Toma 83, Enero, 2001.

DICINE No. 33. Marzo de 1990, **Cine Mexicano de los ochenta. Ante el cadáver de un Difunto**.

Dirección General de Información y Difusión de RTC. Boletín de Prensa. Junio de 2001.

Imcine Informa. Boletín de Prensa No. 27, 19 de diciembre de 2001.

El Universal, 14 de diciembre de 1998, sección espectáculos.

Intermedios No. 54, Diciembre de 1992. El Cine Mexicano y sus Perspectivas. METEOS-VEGA, Mónica. **Se puede hacer Cine de Calidad a bajo costo.** Sección Cultura, lunes 30 de junio del 2003.

Nitrato de Plata, No. 12, Sección Materia Inflable, **El Nuevo Cine Mexicano.**

“Noticias Generales”, **El Correo Español,** domingo 23 de agosto de 1896.

Proceso. 1284, 10 de junio de 2001.

Revista Mexicana de Comunicación.

No. 72, Noviembre-Diciembre, 2001.

No. 68, Marzo-Abril, 2001.

No. 56, Octubre-Diciembre, 1998.

Revista Nexos No. 251, Volumen XXI, Noviembre de 1998. **Al Rescate del Cine Mexicano.**

Revista Telemundo.

No. 56, Diciembre, 2000.

No. 54, Agosto, 2000.

No. 51, Diciembre, 1999.

Tiempo Libre.

20 al 26 de Diciembre, 2001.

INTERNET

Arturo Ripstein. Web. Cine Mexicano.

Gabriel Orozco. Web. Cineteca Nacional.

Lista de Películas (1989-1999), **Cine Mexicano de los 90.** Web. Cine Mexicano.

Lista de Producciones de Cine Nacional. Web. IMCINE.

Películas Exhibidas. Web. Cineteca Nacional.

Sorprende Gabriel Orozco. Web. Cinefagia.

Una Mirada al Cine Mexicano. Web. IMCINE.