

15  
2 Jun.



*Universidad Nacional Autónoma de México*

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**EL CINE ESTUDIANTIL EN MEXICO**

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
P R E S E N T A :  
LAURA ELENA MARTINEZ SADA



## **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 está 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.

## I N D I C E

	PAG.
INTRODUCCION	I
1. SITUACION GENERAL DEL CINE MEXICANO A PARTIR DE LOS ANOS CUARENTAS	1
1.1. Epoca de Oro	1
1.2. Géneros	2
1.3. Monopolio Jenkins	6
1.4. Producción	9
1.5. Otros Géneros	15
1.6. De la Literatura al Muralismo	16
1.7. Respuesta a la Crisis	19
1.8. Cine Clubes	21
1.9. Grupo Nuevo Cine	26
1.10. Cinemateca	28
1.11. Concursos	31
NOTAS	37
2. HISTORIA DEL CINE ESTUDIANTIL DE 1960 A LA FECHA	38
2.1. Antecedentes de la Fundación del CUEC	38
2.2. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos	40
2.3. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales	49
2.4. Universidad Iberoamericana	54
2.5. Centro de Capacitación Cinematográfica	58
2.6. Universidad Autónoma Metropolitana	61
NOTAS	64
3. CINE ESTUDIANTIL HOY	65
3.1. Universidad Nacional Autónoma de México	65

	PAG.
3.1.1. Centro Universitario de Estudios Cine- matográficos (CUEC)	65
3.1.1.1. Objetivos	65
3.1.1.2. Desarrollo	69
3.1.1.3. Dificultades	74
3.1.1.4. Resultados	84
3.1.2. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales	89
3.1.2.1. Objetivos	89
3.1.2.2. Desarrollo	91
3.1.2.3. Dificultades	95
3.1.2.4. Resultados	98
3.1.3. Departamento de Actividades Cinematográ- ficas de la UNAM	102
3.1.3.1. Objetivos	102
3.1.3.2. Desarrollo	103
3.1.3.3. Dificultades	108
3.1.3.4. Resultados	112
3.2. Universidad Iberoamericana	113
3.2.1. Objetivos	113
3.2.2. Desarrollo	113
3.2.3. Dificultades	115
3.2.4. Resultados	116
3.3. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)	121
3.3.1. Objetivos	121
3.3.2. Desarrollo	125
3.3.3. Dificultades	134
3.3.4. Resultados	138

	PAG.
3.4. Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco	142
3.4.1. Objetivos	142
3.4.2. Desarrollo	144
3.4.3. Dificultades	149
3.4.4. Resultados	153
NOTAS	159
4. EN BUSCA DE UNA ESTETICA Y UNA POLITICA	162
4.1. El Cine Estudiantil como Alternativa al Cine Industrial	162
4.2. El Cine Estudiantil Frente al Cine Industrial. Concurso de Cine Experimental	171
NOTAS	180
CONCLUSIONES	184
APENDICE 1	185
Relación de Películas Terminadas con Copia Compuesta, Producidas Durante los Años 1964 a 1984 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)	190
Premios y Nominaciones (1963-1983) CUEC	196
APENDICE 2	
Producción del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM	198
Relación de Películas Producidas por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, Nominadas y Ganadoras de Premios	199
APENDICE 3	
Relación de Películas Terminadas en Copia Compuesta, Producidas por los Alumnos del Centro de Capacitación	

	PAG.
<i>Cinematográfica (CCC)</i>	201
APENDICE 4	
<i>Relación de Películas Realizadas por Alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de 1977 a</i>	
<i>1983</i>	202
BIBLIOGRAFIA	203
HEMEROGRAFIA	204
TESTIMONIOS	205

## INTRODUCCION

El cine se caracteriza por reproducir los objetos de nuestro mundo fotográficamente y con movimiento, fielmente, por medio de un proceso mecánico que los proyecta sobre una superficie bidimensional. Además reproduce tan precisamente el movimiento como la forma de las cosas. La pantalla nos presenta el juego mecánico del movimiento, la secuencia que lleva una cantidad de datos contenidos y que difícilmente pueden expresarse en forma tan directa a través de otro medio (la palabra, la imagen estática).

El cine ha llegado a la madurez de una manifestación artística tal, que puede considerársele como uno de los más importantes medios de difusión masiva, por su capacidad de penetración y sus posibilidades expresivas.

Una de las características del cine es ser un instrumento de opinión, de manera que puede manifestar o deformar la realidad histórica y social de un país.

El cine estudiantil se presenta como un conocimiento, como un canal de discusión que puede llegar a ser un factor cultural sumamente importante, con la posibilidad de crear infinidad de ideas. En consecuencia, la enseñanza del cine en las escuelas no puede ni debe limitarse; deben estimular la creación, por eso la importancia de conservar sus características, las cua-

les dan el nombre, el surgimiento y la importancia al cine estudiantil.

El cine estudiantil implica la proposición de modelos estilísticos, de una gramática básica para el uso del lenguaje cinematográfico. El reto importante que afrontan las escuelas de cine es la forma imaginativa de expresarse a través de este recurso.

El objeto de este trabajo es demostrar que existe el cine escolar como una posibilidad no nueva, sino poco conocida y desarrollada. Este cine posee ya una breve historia y un lugar en el desarrollo de la cinematografía nacional, con trabajos que, a un nivel modesto y limitado, demuestran lo que es posible realizar como opción estética y política en el medio. El interés es realizar un estudio que valore a este cine, explicando la pertinencia histórica de su surgimiento y, a través de su desarrollo, hablar de sus posibilidades presentes y futuras, señalando para ello su contorno social, pues se considera necesario resaltar esta forma de expresión (con todos sus aspectos, histórico, social, estético, político, etc.) que puede llegar a ser una base sólida para abrir un camino artístico verdaderamente profesional.

El cine nacional, después de su llamada época de oro (1935-1950), cayó en una crisis ampliamente conocida que se ha convertido en problema permanente. Es bajo esta situación que se ha planteado la necesidad de diversificar los caminos en una búsqueda de otro tipo de cine mexicano. Uno de ellos ha tratado de ser el cine de producción universitaria o estudiantil, el cual



ya posee una historia, que hasta ahora se ha marginado.

¿Qué es lo que ha hecho este cine? Ha abierto nuevas posibilidades, tendencias e inquietudes que no hubieran sido posibles de realizar en el cine industrial, pues no van de acuerdo a los intereses concretos de éste. Es importante, pues, es-  
 tructurar una historia del cine estudiantil justificando su sur-  
 gimiento y describir el entorno de esto, así como estudiar los  
 medios y lugares en que se produce, observar sus posibilidades  
 expresivas y sus perspectivas de desarrollo y, por supuesto, su  
 realidad actual.

Así es como se desprende la siguiente hipótesis: A raíz de la permanente crisis del cine nacional, ha surgido como respuesta un nuevo cine, el cine estudiantil, al margen del industrial y lleno de posibilidades expresivas. El cine estudiantil se presenta como una alternativa de un lenguaje nuevo cuyo desarrollo tan sólo ha logrado una base; en las condiciones políticas, económicas y culturales del cine mexicano, es posible que las películas hechas por estudiantes (o amparadas por universidades) ofrezcan una zona renovadora y propositiva para el trabajo fílmico como arte, o como vehículo de ideas políticas.

Para efecto de la estructuración del trabajo, se procedió a analizar diferentes centros universitarios en donde se ha producido este tipo de cine, con su historia, su desarrollo y sus tendencias, ya que afortunadamente en la actualidad, estos centros han experimentado una rápida evolución y constante búsqueda. Estos centros son: El Centro Universitario de Estu

dios Cinematográficos (CUEC), la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM; el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); la Universidad Iberoamericana y la Universidad Metropolitana.

El CUEC y el CCC, por ser las únicas escuelas de cine en México; la Universidad Iberoamericana, la Universidad Metropolitana y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, son escuelas de comunicación en donde se estudia el cine como parte de los planes de estudio de la carrera de comunicación, su estudio no es tan profundo como lo es en el CUEC y en el CCC. Por último, el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, por ser un medio de canalización para la exhibición de las películas escolares del CUEC y CCC, puesto que maneja la programación de algunos cine clubes de la Universidad así como de las salas del Centro Cultural Universitario, donde de alguna manera se han presentado ciclos de películas realizadas por alumnos de dichas escuelas.

De las escuelas de comunicación, se eligió la Universidad Iberoamericana como representante de una universidad privada para comparar de alguna manera con las universidades estatales. Además, ahí el estudio del cine, como parte de la carrera de comunicación, es bastante amplio pues abarca un subsistema de varios semestres dedicados exclusivamente a la teoría y práctica cinematográficas. Cuenta con amplio equipo y talleres y se realizan películas en super 8 y hasta en 16 mm. Aunque el costo del material corre por cuenta de los alumnos, existe la ventaja de la po-

sibilidad económica que estos alumnos tienen para la realización.

La Universidad Autónoma Metropolitana, como escuela de comunicación estatal, estudia también al cine como parte de la carrera. Sin embargo, este estudio abarca únicamente 3 meses comprendidos en un módulo en el cual se trata de enseñar tanto la teoría como la práctica cinematográficas. No obstante, cuenta con un equipo y talleres para uso del alumnado, el cual, al igual que en otras escuelas de comunicación, tiene que aportar el material para producciones en 16 mm.

La Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se eligió para hacer notar que la diferencia del cine que se estudia en una escuela de comunicación y una escuela de cine de una misma dependencia es muy grande. En la escuela de comunicación solamente existen unas cuantas materias dedicadas a la teoría cinematográfica y otro par de éstas dedicado a la realización en super 8. El costo del material corre por cuenta de los alumnos. Existe un escaso equipo, por lo cual éste también tiene que ser conseguido por los alumnos.

Sin embargo en la escuela de cine (CUEC) se estudia tanto la teoría como la práctica cinematográficas, abarcando historia, corrientes, práctica y realización en super 8 y en 16 mm, ya sea en blanco y negro, o en color. Estos estudios se realizan en un lapso de 5 años, contando con un presupuesto para otorgar el material, el préstamo del equipo y los laboratorios a los alumnos.

El CCC, la otra escuela de cine, dependiente del

gobierno, se dedica también al estudio profundo del cine abarcando historia, corrientes, teorías, práctica y realización en 16mm blanco y negro y color, en el lapso de 3 años, y uno más para realizar la tesis profesional. Esta escuela cuenta también con un presupuesto para otorgar el material y el préstamo de equipo y laboratorios a los alumnos, aportando éstos una cuota de inscripción y mensualidades.

El trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero consiste en un breve resumen de la situación general del cine mexicano a partir de los años 40's y hasta los años 60's cuando comienza a surgir un movimiento de críticos, cine clubismo, momento que como parte de las respuestas a la crisis empieza a surgir el cine estudiantil.

El segundo capítulo comprende la historia del cine estudiantil desde 1963, año de la fundación del CUEC, hasta la fecha, tomando en cuenta cada uno de los centros universitarios elegidos para su estudio en este trabajo; CUEC, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, el CCC, la Universidad Iberoamericana, y Universidad Autónoma Metropolitana. Es preciso aclarar que la historia referente al Departamento de Actividades Cinematográficas está integrada en el primer capítulo, por ser parte importante de la función de los cine clubes.

El tercer capítulo comprende ya el estudio actual de cada una de estas dependencias, especificando sus objetivos, su desarrollo, y las dificultades a las que se han enfrentado, así como sus resultados.

Finalmente, el cuarto capítulo comprende la posibilidad de que el cine estudiantil sea una alternativa al cine industrial, y los obstáculos que tiene al enfrentarse a él principalmente por los sindicatos y todo el mecanismo que implica, con el cual el cine estudiantil no tiene cabida.

Este capítulo está basado principalmente en las entrevistas realizadas a egresados y profesores de las escuelas de cine. Quizás sean el tercero y cuarto capítulos los más importantes y significativos dentro de esta investigación ya que dentro de ellos está el contenido del tema elegido. Sin embargo es necesario mencionar el surgimiento y el porqué de las escuelas de cine, con lo cual se hace también necesaria la mención de los dos primeros capítulos.

Cabe señalar que la lista de películas realizadas por estas dos escuelas de cine (CUEC y CCC), así como las del Departamento de Actividades Cinematográficas y los premios y nominaciones de cada una de estas dependencias aparecen en la parte correspondiente a apéndices, debido a la cantidad, pues abarcarían un amplio número de cuartillas dentro del capítulo correspondiente.

Ahora bien, el método utilizado, abarcó diferentes aspectos, pues la escasa bibliografía sobre el tema y la inexistencia de documentos, archivos, listados de películas, filmotecas, etc., en algunas de las escuelas que se estudiaron, dio lugar a proseguir con una gran parte de investigación de campo a través de entrevistas, documentos, revistas, pláticas, hemerografía y ob

servación directa. El primer capítulo y parte del segundo, fue posible redactarlos con bibliografía y hemerografía, pero a partir del tercero, se tuvo que estructurar basándose en la investigación de campo (entrevistas). El exceso de citas textuales en los capítulos tercero y cuarto pretendió no restar importancia a tan valiosas opiniones.

En cada paso dado en esta investigación surgieron infinidad de temas posibles de realizar como investigación dentro del cine mexicano, ya que siendo el cine un tema tan amplio, podría desglosarse en cada una de sus partes; simplemente, de esta misma tesis podrían derivarse estudios e investigaciones más profundos sobre cada uno de sus capítulos. Si bien esta investigación es reciente y fresca en cuanto a sus datos, cabe señalar que existen ya algunos aspectos que están en proceso de cambio como por ejemplo, la situación actual del CUEC, misma que se ha enfrentado desde el cambio de la administración directiva, situación que abarcaría otro tema. Algunas de las personas entrevistadas actualmente ya no ocupan el mismo cargo y algunos ni siquiera continúan en dichas escuelas, pero esto no quiere decir que las características se alteren, al contrario, todas las características y datos mencionados permanecen.

Es preciso aclarar que el título dado a esta investigación, "EL CINE ESTUDIANTIL EN MEXICO", puede llevar a confusión, pues no se trata del cine hecho para estudiantes, sino del cine realizado por estudiantes de escuelas de cine, o bien que tengan una formación estudiantil para la elaboración de una película.

Cabe señalar, también, que aunque el cine estudiantil pueda pertenecer o pertenezca al cine independiente definiendo cine independiente como cine que no sea industrial, no se le determinó de esa manera, puesto que el cine independiente es mucho más amplio y complejo, el cine estudiantil podría abarcar sólo una pequeña parte de él, (aunque el financiamiento suele venir del subsidio gubernamental).

Por último, quiero agradecer infinita y muy sinceramente la ayuda como asesor de tesis, así como su valioso tiempo y paciencia que me brindó el profesor Gustavo A. García Gutiérrez, sin el cual no habría sido posible la realización de este trabajo.

Asimismo, agradezco a Carlos Vega Escalante, actualmente profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y estudiante del CUEC, por su invaluable ayuda y apoyo moral en los momentos más difíciles de la realización de la tesis, y a quien se la dedico por razones personales y por la pasión, el amor y la dedicación que le tiene al cine.

Finalmente, mi agradecimiento a todas las personas quienes me dedicaron unos minutos y hasta horas de su tiempo para lograr entrevistarlos y a quienes se deben valiosos datos y opiniones de este trabajo.

# 1. SITUACION GENERAL DEL CINE MEXICANO A PARTIR DE LOS AÑOS CUARENTAS.

## 1.1. EPOCA DE ORO

Al finalizar el período presidencial de Lázaro Cárdenas en 1940, el país se veía afectado por un descenso en la producción agrícola e industrial que ocasionaba inquietud entre todos los ciudadanos; sin embargo un cambio de dirección en la política económica del general Cárdenas logró el fortalecimiento del sector industrial e incrementó la importancia en número e influencia de la clase media. El cine mexicano comenzó a dirigirse a esta clase y la mayoría de las películas imitaba al cine estadounidense, preferido por la clase media, y consagraban sus valores éticos más conservadores como mitos culturales. El cine extranjero y sobre todo el estadounidense ya tenían dominado el mercado nacional. En 1939, por decreto presidencial, se impuso a las salas del país como medida para frenar la penetración norteamericana, la exhibición de por lo menos una película mexicana cada mes.

"El estallido de la segunda guerra mundial, el ingreso de Estados Unidos a ella, hicieron de México un punto estratégico privilegiado, sobre todo con el petróleo recién expropiado. En el terreno propagandístico, el cine ofreció un terreno de acceso necesario: el cine español, tras la guerra civil, apenas se reorganizaba bajo un régimen abiertamente pro-nazi, y el argen



tino había caído en una crisis difícil de superar; libre de competencia, el cine mexicano necesitaba sólo un empujoncito para adueñarse de los mercados internacionales. La ayuda vino de la Oficina Coordinadora de Relaciones Interamericanas dirigida por Nelson Rockefeller para el Departamento de Estado Norteamericano, desde donde partían las iniciativas de integración hemisférica y panamericanismo". 1/

Estados Unidos ofreció ayuda económica y material como película virgen que México necesitaba. Los estudios CIASA y Azteca recibieron equipo por un millón de pesos, además hubo la oportunidad de entrenar técnicos nacionales en Hollywood y refaccionar a los productores con dinero. Así es como se denominó la década de los 40's como la época de oro del cine nacional.

Por otra parte se abrieron mercados extranjeros con el éxito obtenido por Allá en el rancho grande (Fernando de Fuentes 1936). Además, la fundación del Banco Nacional Cinematográfico (1942), respaldado por el presidente Avila Camacho, quien dio todo su apoyo administrativo, fue una de las causas que dieron el auge cinematográfico en los años cuarentas. El Banco Cinematográfico se encargaba de refaccionar a las producciones mexicanas garantizando la recuperación del capital invertido a través de un organismo denominado Películas Nacionales.

## 1.2. GENEROS

Por esa misma época (40's), se desarrolló una corriente cultural y nacionalista que se hizo sentir en literatura,

música, pintura, danza, arquitectura, artesanías, teatro. El cine se dejó corromper, descendió hasta el límite de la comedia ranchera y se debilitó en los modales latifundistas de Jorge Negrete. Sin embargo algunos productores, directores, fotógrafos, escenógrafos, músicos y argumentistas trataron de mantener el prestigio del medio, se vio la influencia del Muralismo y el paso de Eisenstein por México, así como la necesidad de productos nacionales que satisficieran las exigencias de la clase media ilustrada.

Como prestigio máximo del nacionalismo cinematográfico, la obra del Indio Fernández como director, Gabriel Figueroa como fotógrafo y Mauricio Magdaleno como argumentista, intentando rescatar en sus películas la dimensión épica de la cultura rural, expresar el alma y la voz de seres, así como paisajes rurales y urbanos. Algunas de estas películas son: María Candelaria (1943), Bugambilia (1944), Las abandonadas (1944), Enamorada (1946), Río Escondido (1946), Salón México (1948) y Maclovía (1948).

El cine nacional aprovechó cierta confusión que la guerra provocaba en cuanto al pago de derechos literarios, así que en 1943 se adoptaron unas 20 obras de autores famosos en el mundo entero. Entre estos literatos podemos mencionar a Shakespeare, Tolstoi, Víctor Hugo, Zola, Rómulo Gallegos, Alejandro Dumas, Julio Verne, Gamboa, Romero, Oscar Wilde, Blasco Ibáñez, etc.

Hacia 1944, el mercado latinoamericano se inunda de películas mexicanas y México se coloca a la vanguardia del cine en castellano. Asimismo, se favorece la promoción de las primeras grandes figuras de nuestro cine: Cantinflas, Negrete, María Félix,

Arturo de Córdova, Armendariz y Dolores del Río, y se le dieron buenas oportunidades a directores inquietos y deseosos de hacer algo nuevo y original; Roberto Gavaldón con La barraca, La diosa arrodillada; Julio Bracho con Distinto amanecer y ¡Ay qué tiempos señor Don Simón!; Alejandro Galindo con Esquina bajan y Campeón sin corona.

El cine mexicano llegó a conocerse en Europa a través del Indio Fernández. Mientras tanto al finalizar la segunda guerra mundial, los mercados de Estados Unidos y de otros países como Argentina y España que no eran competencia con México en el cine castellano, comenzaron a recuperarse, lo cual trajo como consecuencia que el auge del cine mexicano de los años cuarentas se transformara en crisis. Esta situación afectó a la industria cinematográfica en cuanto a falta de apoyo e inversión, escasez de película virgen, problemas sindicales y suspensión temporal de trabajos, costo excesivo de la producción, falta de argumentistas con responsabilidad, carencia absoluta de crítica justa y de películas importantes debido a la improvisación de directores y al afán de lucro del llamado "churro", causado por los ensayos con actrices y actores sin preparación, tiempos de rodaje mínimos, presupuestos reducidos, repetición de temas. Sumamos a esto la expansión de la televisión que planteó al cine problemas de competencia alejando a la clase media del cine nacional.

Por otro lado, se comenzaba a sentir la fuerza e influencia de la ventajosa posición que en la exhibición tenía William Jenkins afectaba terriblemente a las productoras como CLASA

(apoyada por el Banco Cinematográfico). Mientras tanto, el último año de gobierno de Avila Camacho se encomendó la elaboración de una ley cinematográfica, que fue terminada y aprobada hasta finales de 1949.

Algo muy notorio en el período de Avila Camacho fue, la presencia de la religión católica en la producción cinematográfica. Hubo películas como La Virgen que forjó una Patria, primera cinta cristera de Julio Bracho (1942), El monje blanco (1945) también de Julio Bracho; Doña Perfecta de Alejandro Galindo; otros temas que sobresallan eran melodramas familiares o arrabaleros donde habla llanto y sufrimiento y comedias de diversas especies, Distinto amanecer de Julio Bracho (1943), Una familia de tantas de Alejandro Galindo (1948). Con este localismo era clara la incapacidad de competir con los cines estadounidense y europeo.

Durante el período del presidente Miguel Alemán (1946-1952), se presenta la intensa desnacionalización económica y social por vía de la industrialización y la modernización. Se puede decir que se impuso una nueva ideología en la sociedad, ya que las inversiones extranjeras cada vez fueron más activas y la gigantesca afluencia de capitales extranjeros fue adueñándose de la economía. En cuanto a la cultura, las actitudes ideológicas se arrinconaron entre premios, homenajes y celebraciones conjuntas. Y el cine nacional en este gobierno era una industria típicamente capitalista a beneficio de la iniciativa privada, la cual confiaba su propio control al Estado. Así se fue haciendo cada vez más monopolizado.

### 1.3. MONOPOLIO JENKINS

El monopolio cinematográfico que más participación tenía era el de William Jenkins, estadounidense cuya fortuna se inició con negocios ilícitos en nuestro país, con el tráfico de alcoholes, medicinas y drogas. "William Jenkins consolidó el proceso de monopolización del cine; la incorporación de Espinoza Yglesias a CLASA preparó el camino para que Jenkins se apoderara de Grovas y Films Mundiales. Si Espinoza había empezado administrando algunos cines de Puebla hacia 1947 ya tenía una cadena nacional de salas, Compañía Operadora de Teatros fruto de su unificación al monopolio de Jenkins, quien también ayudó a otro socio Gabriel Alarcón, a construir cines en el estado y, con el tiempo tendría su propia cadena.

Mientras, el magnate radiofónico Emilio Azcárraga se asoció con la productora de Howard Huges, RKO, para construir los estudios Churubusco, terminados en 1945; la RKO, bajo el género RANEX, concertó así coproducciones o filmación de cintas norteamericanas en México. Azcárraga tenía su propia cadena de salas, la Cadena de Oro, encabezada por el cine Alameda de la ciudad de México". 2/

El grupo formado por Jenkins-Yglesias-Alarcón, controlaba todos los cines de Puebla y de los pueblos de este estado, pocos años después, su control se extendió a casi todos los estados de la República abarcando un 80% de las salas. El monopolio, para lograr el control total, formó una serie de sociedades anónimas que trabajaban mancomunadamente y con "prestombres".

Entre otras cosas "sucias" que hicieron fue el boicot a Emilio Azcárraga, porque a raíz de que sus cines se fusionaron con los de Gabriel Alarcón, "éste amenazó a los distribuidores de Películas Nacionales con no pasar sus películas en el interior de la República, si es que hablan proporcionado material a exhibidores independientes en el Distrito Federal". 3/

Jenkins también se habla asociado con Rómulo O'Farril e instalaron una empresa automovilística y otros negocios, entre ellos la más potente estación de televisión en México, que después extendieron en sociedad con Emilio Azcárraga, prófugo del cine y refugiado en la televisión.

Jenkins simulaba caminar dentro de la ley. El monopolio tenía contratos de explotación exclusiva con los distribuidores. Un ejemplo claro es el de los cines que en Veracruz, Jalapa y Orizaba controlaba Gabriel Alarcón, "donde se ha estipulado con los distribuidores que sus películas sólo serán exhibidas durante 4 días bajo el sistema de porcentaje, después de lo cual dichas películas serán explotadas a un precio fijo de novecientos pesos. Si la película tuvo buen éxito durante su exhibición a porcentaje con el distribuidor en esos 4 días, en lo sucesivo, sobre la base de un precio fijo, los ingresos para el exhibidor rebasarán sin duda las marcas anteriores". 4/ Casos semejantes sucedían en los demás cines del monopolio en toda la República.

Asimismo, había gran competencia entre Espinoza y Alarcón, ambos usando también la corrupción, conjuraban huelgas con sobornos, ya que a los líderes sindicales de producción lo

único que les interesaba era producir sin importar de dónde viniera el dinero. Exhibidores, productores y trabajadores sindicalizados sólo deseaban participar del mismo botín. Ante esta situación, en 1947 se fundó la distribuidora Películas Nacionales para defender los intereses contrarios al monopolio.

En los años 50's comienza a desatarse una campaña en contra del monopolio Jenkins, iniciada por el Sindicato de la Producción Cinematográfica, el cual hizo oficialmente las siguientes declaraciones publicadas en la prensa nacional:

"Es público y notorio que está en proceso de integrarse un poderoso monopolio en el ramo de la exhibición de películas. Grandes capitanes del negocio de la exhibición se han unido para formar un trust de alcances incalculables, y todas aquellas personas que no han querido sumarse a este proceso de concentración han sido eliminadas o por el soborno o por el aniquilamiento económico, exactamente siguiendo la escuela de los rackets que se ven en las películas y en la vida real norteamericana. Atrás de este monopolio se encuentra la presencia del capital yanqui, y esto es fácil demostrarlo en cualquier momento. Capital yanqui no de negociantes sanos ni bien intencionados, sino capital formado al través de la extorsión y la inescrupulosidad más clínicas, que ha llegado incluso al extremo de agredir los intereses nacionales de nuestro país en diferentes oportunidades".5/

Como resultado a esta publicación, tenemos que el señor Ruiz Cortines en ese momento Secretario de Gobernación, dio su apoyo absoluto al comité central del Sindicato de la Producción

en la campaña en contra del monopolio. Y ya a finales del sexenio de Ruiz Cortines como presidente y principios de López Mateos, se señala el fin del control ejercido por la iniciativa privada (el monopolio Jenkins) sobre la exhibición cinematográfica. Esta venta se aceleró porque hubo una iniciativa de ley que quedó congelada en el Senado. Trataba de las normas que el Estado debería seguir para encuadrar la actividad cinematográfica como actividad productiva. Así pues en 1960, el Estado compra todas las salas de exhibición controladas por Jenkins, lo que liberó al cine mexicano de una dura dominación.

#### 1.4. PRODUCCION

En 1948, la producción de películas aumentó considerablemente a pesar de la devaluación del peso (de 4.86 a 8.65 pesos por dólar) y de la gran rebaja del mantenimiento de costos. Cuando terminó la guerra y las industrias de los otros países se reorganizaron y comenzaron a mandar su material, la situación empeoró para la industria mexicana haciéndose presente la competencia. La crisis venía cada vez más cerca. El cine mexicano tendía a hacerse cada vez más localista. Sus mercados exteriores eran sólo los que participaban del gusto popular nacional. Por ejemplo, para el europeo, el cine mexicano era (como ya dijimos antes) el que hacía Emilio Fernández. Se puede decir que ese año se salvó con 6 cintas entre ellas: Pueblerina, Salón México y Maclovía de Emilio Fernández; y Esquina abajo, Hay lugar para dos y Una familia de tantas, de Alejandro Galindo.



En el año de 1949, se afianzó el financiamiento, la distribución y exhibición capaz de enfrentar la crisis de la industria, pues se rompió record en la producción y se llegó a más de 100 películas. Este hecho reveló la actividad en la industria sin embargo tenía que hacer frente al monopolio Jenkins que ya había afectado en gran medida.

El cine mexicano dio oportunidad a Luis Buñuel de realizar Los olvidados, película que causó impacto y recaudó un gran número de premios a nivel internacional. González Casanova opina: "Obra maestra, Los olvidados, le agrega a la cinematografía mexicana otra realidad, otra ciudad, otra relación de los protagonistas con la idea de muerte y vida; una gama de posibilidades que clausuran de inmediato la absoluta excepcionalidad de Buñuel". 6/

1950 fue, en muchos sentidos, decisivo y sintomático. Se realizaron más películas que el año anterior. Pero era un cine casero y poco ambicioso por razones financieras. El cine mexicano pasaba por un momento meramente difícil en el que se hacía más necesaria que nunca una orientación crítica adecuada, una discusión seria y a fondo de sus problemas. La actuación de la censura era un buen índice de la deformación con que se veían los temas del cine. Se hicieron bastantes películas de cabareteras y bajos fondos, y se comenzó un ritmo de moda del cual se realizaron películas como Al son del mambo, La reina del mambo y Una galleta baila mambo, las cuales marcaron el comienzo de una nueva forma de atraer al público (durante las décadas de los 50's y 60's

el cine nacional trató de protegerse en los prestigios de la música popular del momento).

En 1953, siendo presidente Adolfo Ruiz Cortines, el director del Banco Cinematográfico Eduardo Garduño, desarrolló un plan para combatir la tendencia monopólica de Jenkins en el que proponía que todas las películas nacionales fueran distribuidas en el país y en el extranjero, con el fin de que el capital se recuperara con mayor facilidad y el monopolio de la exhibición perdiera fuerza. Pero el Plan Garduño tropezó desde el principio como dice García Riera, "con problemas derivados de la total sumisión de los productores más fuertes a un mecanismo de exhibición expresivo de los peores intereses de la iniciativa privada y decisivamente ligada y subordinado al capital norteamericano. Un sólo dato da suficiente evidencia de ello e ilustra el fracaso del Plan Garduño: Las películas norteamericanas exhibidas cada año en México superaban siempre con creces la cuota de 150 importaciones anuales previstas por el propio Plan". 7/

Fue un acontecimiento importante y decisivo el comienzo de la televisión en México. "El 7 de septiembre de 1946 fue inaugurada la primera estación de México y América Latina, en el laboratorio experimental instalado en la calle Havre núm. 74 (México, D.F.) Sin embargo, se puede considerar que las primeras transmisiones normales comenzaron el 26 de julio de 1950, de las 17 a las 19 horas, transmisiones que sólo fueron captadas por los 60 aparatos receptores que entonces existían. Esta emisora fue la XHTV, canal 4. Un año más tarde inició sus transmisiones regula--

res la XEWTV, Canal 2. Tanto los Canales 2 y 4 como el 5, que empezaría a funcionar años más tarde, fueron concedidos a la firma Telesistema Mexicano, S.A., de Emilio Azcárraga. Durante mucho tiempo, Telesistema funcionó como un monopolio y planteó al cine una competencia que influiría grandemente en su desarrollo".<sup>8/</sup>

A consecuencia de esto, bajó la producción y hubo desconcierto y expectativa en el cine. Las películas de cabareteras desaparecieron casi totalmente, los melodramas, las comedias y las cintas rancheras parecían condicionadas por la rutina. Y el cine destinado a una nueva clase media trataba de descubrir sus posibilidades genéricas. Hubo esperanzas que renovarían al cine según el plan elaborado por Eduardo Garduño.

Por otro lado, continuaron los llos sindicales en contra de los productores, además, el STIC y el STPC celebraron un pacto de amistad, solidaridad y ayuda mutua. El STIC se comprometió a filmar únicamente cortometrajes que no excedieran de 30 minutos.

En 1954 ocurrió una nueva devaluación de la moneda mexicana (de 8.65 a 12.50 pesos por dólar); por ello, el costo de la producción de películas subió considerablemente. Con esto, los productores se vieron más afectados al no poder recuperar sus inversiones y tener que pagar mayores intereses al Banco Cinematográfico, esto causó que los créditos otorgados por el Banco los invirtieran en otros negocios. La distribución del peso cinematográfico era de la siguiente manera:

15% Promedio nacional de impuestos especiales sobre

exhibición de películas.

- 2% Derechos autorales
- 23% Salarios y prestaciones del personal sindicalizado (STIC) de las salas.
- 4% Gastos de mantenimiento de las salas.
- 4% Publicidad de prensa, radio y televisión.
- 3% Gastos de administración de las salas.
- 12% Renta de los locales de exhibición.
- 3% Utilidad de exhibidor antes de impuestos sobre la renta y para pagos de pasivos. Depreciaciones y amortización del capital.
- 34% Porcentaje que se paga en promedio a los distribuidores para que a su vez liquiden a los laboratorios, los actores, el personal del STPC, la publicidad del lanzamiento y la utilidad del productor.

Esto ocasionó que algunos exhibidores independientes vendieran sus cintas al grupo Jenkins.

Realmente se vivía en el país un clima de austeridad. A esto se sumó la exigencia del régimen a la censura a la vida nocturna y al cine (el regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchuntu, cierra cabarets, carpas como "Tivoli" y "Margo" y salones de baile como "Salón México"). La clase media va desechando algunas costumbres y gustos cinematográficos, se avergüenza de ellos. Todo esto se refleja en el cine. En consecuencia, durante largos años, el único cine que ocupaba la atención europea era el de Buñuel, y mientras tanto, Eu-

ropa verla triunfar definitivamente al cine de autor.

Entre las películas de Buñuel que destacaron en la década están: Robinson Crusoe (1952), El (1952), La ilusión viaja en tranvía (1953) y Nazarín (1958).

En 1957 se inauguraron los estudios América y desaparecieron, al mismo tiempo, los Tepeyac, los CLASA y un año más tarde los Azteca. Los elementos del STPC sólo podían disponer de los estudios Churubusco y San Angel Inn, puesto que los América podían ser empleados exclusivamente por el STIC para hacer cortometrajes, por eso se supuso que estos estudios nada más trabajarían para la televisión haciéndole series formadas por episodios de 30 minutos cada una para competir con las extranjeras. Pero apenas estas series fueron pasadas por la televisión cuando se agruparon para formar con ellas películas de largometraje. Así, el STIC logró competir con el STPC sin violar el famoso bando.

En 1961, se produjo un número muy reducido de películas, esto dio fe clarísima de la crisis que desde tiempo atrás amenazaba a la industria de cine nacional. Había un gran número de películas enlatadas en espera de estreno. Se suspendió nuevamente la producción regular por más de dos meses debido al emplazamiento a huelga del STPC contra la Asociación de Productores. En este año, la comedia ranchera entró en declive, las películas cómicas se redujeron y destacó el clima de luchadores enmascarados. A pesar de la crisis, Luis Buñuel realizó una importante película que fue motivo de infinitos comentarios y grandes premios: Viridiana (1961). Otra película notable fue la realizada por

Jomel García Ascot En el balcón vaclo (película independiente).

### 1.5. OTROS GENEROS

En la década de los 50's, sobresalieron muchos géneros cinematográficos que se instalaban en la clase media. Comedias musicales con el ritmo de moda (mambo, cha cha cha, rock'n roll), westerns (género que tendió a crecer), melodramas, comedias rancheras, películas de cómico (resaltaron: Tin Tan, Resortes, Clavijelazo, Cantinflas, Viruta y Capulina), comedias de horror y misterio, y otros temas infantiles, etc. Ya bastantes cintas eran a colores, y poco a poco fueron desplazándose las producciones en blanco y negro. La tauromaquia también fue un tema que resaltó en la época con la película Torero de Carlos Velo (1956), sobre la vida del torero Luis Procuna, se mezcla el documental con cierto dramatismo, pues al director le interesan como un fenómeno social y experiencia vivida. También sobresalieron los temas de luchadores, la más significativa fue El enmascarado de plata (1952), de René Cardona.

Ahora bien, entre 1956 y 1958, el cine mexicano descubre la existencia de un universo propio de los adolescentes, en cuestiones sociales, económicas y sexuales.

Sociales: En los diarios aparecen los desmanes y escándalos de adolescentes. El comportamiento de los juniors de la clase en el poder se hermana con los actos delincuentes de las pandillas de barrios bajos, influenciados por la película Rebelde sin causa (Nicholas Ray). Empiezan a desarrollarse en la época, campa-

ñas y vedadas para frenar el desquiciamiento de la juventud.

Económicas: Al cine nacional le interesaba competir en cualquier terreno, así como aprovechar los instintos de los personajes de edades adolescentes, pues éstos formaban un sector muy importante del público cinematográfico. Se guiaba por los gustos impuestos por el cine de Hollywood, por ejemplo: El salvaje, de Lazlo Benedek; Al este del paraíso, de Elia Kazan; Crimen en las calles, de Don Siegel; La escuela del vicio, de Jack Arnold Rebelde sin causa, de Ray.

Sexuales: Inmediatamente después de una serie de películas mexicanas con desnudos artísticos, como La fuerza del deseo, La diana cazadora, El seductor, etc., se presentaban dentro del cine mexicano cintas sobre adolescentes con pornografía como Juventud desenfrenada de José Díaz Morales; lógicamente después otras películas como La edad de la tentación (1958) que, se presenta como un libro de etiquetas para la educación de los jóvenes o bien de urbanidad sexual.

#### 1.6. DE LA LITERATURA AL MURALISMO

El sexenio de Ruiz Cortines se presenta como la mejor etapa del nacionalismo cultural. Tiene éxito la literatura como Cuando Cárdenas nos dio la tierra (1952), de Roberto Blanco Moheno, o también Casi el paraíso (1956), de Luis Spota. Se reconoce positivamente la obra de artistas ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, Alfonso Michel. Se aplican además técnicas modernas de pu-

blicidad a los procesos culturales, como en el Muralismo el escándalo de la frase "Dios no existe" en un mural de Diego Rivera (Hotel del Prado, 1947-48, "El sueño del domingo en el parque de la Alameda") que fue borrada por un grupo de derechistas y vuelta a instalar; y la Virgen de Guadalupe en la gabardina de Cantinflas en otro de sus murales (Teatro de los Insurgentes, 1953) que también fue borrada para no ofender al pueblo mexicano.

El Muralismo también tuvo gran influencia en el cine, podemos confirmarlo en una entrevista realizada a Diego Rivera en la que afirma: "el cine no es sino la forma más moderna y más kinética de la pintura mural", por eso él considera a Gabriel Figueroa como uno de los videntes y grandes muralistas mexicanos. - "Figueroa asistió a la Academia de San Carlos y tuvo la fortuna de inclinar su vocación de pintar hacia la kinoplástica en su expresión más moderna: la cinematografía (...) lo mismo sucedió con grandes cineastas soviéticos como Pudovkin, Sergio Eisenstein, Lili Brick, Tissé, Dziga Vertov fueron antes que directores y camarógrafos, hombres de talento artístico que pasaron de la pintura al cine en busca de una nueva técnica capaz de llevar sus obras a millones de seres humanos (...) Después de Río escondido, donde juegan un papel muy importante mis murales en la escalera del Palacio Nacional, mi trabajo se popularizó en aquel mundo nuevo y fue útil como exposición de la historia de mi patria ante millones de gentes. Así es que palpé directamente por lo que concierne al cine mexicano el empleo de la pintura en él". 9/

En alguna ocasión, la película realizada sobre los



murales fue laureada en Cannes, muestra la Revolución Mexicana a través de los murales de Diego Rivera, Siqueiros, Orozco, Chávez Morado, etc. Fue dirigida por Luis Spota.

Podemos reafirmar la influencia de la pintura en la cinematografía con la entrevista realizada a Gabriel Figueroa: "En la fotografía hemos tratado de seguir la escuela de pintura mexicana, tomarla como ejemplo y transportarla al cine, es decir, a un medio visual de transparencias, con una técnica de iluminación un poco diferente a la de la pintura, (...) y de anunciar que una vez logrado el dominio técnico necesario, se buscaría la interpretación del color del mural mexicano para lograr en el ci ne la plástica mexicana del color, que se impondrá en el mundo en tero". 10/

Por otro lado, en 1958 se celebró la Primera Reseña de Festivales Cinematográficos organizada por Giacomo Barbino y Miguel Alemán, hijo, bajo el patrocinio de la Dirección de Cinematografía a cargo de Jorge Ferretis. Su función era la de exhibir las películas premiadas en los principales festivales de cine (Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián, Moscú, Karlovy Vary, etc.).

Al comienzo de la década de los sesenta, se va creando un nuevo desarrollo: el cultural. Estos años se caracterizaron por el fortalecimiento de la crítica, desde una posición cultural. Índice de ello fueron la formación del grupo Nuevo Cine (1960) y los trabajos universitarios.

## 1.7. RESPUESTA A LA CRISIS

La crisis del cine plantea problemas que no sólo corresponden a la producción de películas, sino también a la distribución y exhibición. Y en este último sobretodo, porque el gobierno concertó un fuerte volumen de intereses al convertirse en propietario de la cadena de teatros.

El cine mexicano entró a los 60's en gran derrota; - las clases medias nacional y latinoamericana estaban perdidas; la apresurada realización de películas estaba ya destinada a un público semianalfabeta, la batalla contra la televisión estaba también perdida (de hecho el cine ya hasta empezaba a depender de ella); - la censura y otros vicios imposibilitaban la práctica, las estrellas y grandes cineastas habían envejecido, negando el paso a otro tipo de cine al que habían surgido, el control de la exhibición y la distribución por cuenta del gobierno generó maniobras entre funcionarios y concesionarios. El cine mexicano ya era distinto.

Como respuesta a la crisis, algunos hechos importantes trataron de levantar al cine mexicano del grave momento que vivía.

En 1963 se fundó el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), un paso muy importante dado por la UNAM para fomentar el cine.

En 1964, la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje. (Celebrado en 1965).

En 1964, el licenciado Luis Echeverría (Subsecretario de Gobernación) anunció la reestructuración de la industria

que contemplaba la creación de un Instituto de Capacitación Cinematográfica que tardó 10 años en realizarse. (Ahora CCO).

Por otro lado, los comienzos del gobierno del Presidente Díaz Ordaz fueron nuevos anuncios de reestructuración para el cine. Así, una política de "cine de aliento" favoreció la realización de cintas tan ambiciosas como Tarahumara (1964) de Luis Alcoriza, o Pedro Páramo (1966) de Carlos Velo; además ingresó a la industria un regular número de nuevos directores y, entre ellos, los quienes parecieron en un principio tan capaces de aportar algo interesante) el joven Arturo Ripstein con Tiempo de Morir, José Bolaños con La soldadera, y Juan Ibáñez con Los caifanes. Sin embargo el cine convencional seguía su curso, habla otro ritmo de moda derivado del rock (el twist), y se intentó convertir en estrellas a varios cantantes juveniles como Enrique Guzmán, César Costa y Angélica María. Otros actores que hablan sido taquilleros perdieron popularidad (María Félix, Libertad Lamarque, Dolores del Río, etc.) Buñuel seguía realizando buenas películas, como Simón del desierto (1964), El ángel exterminador (1964). En cuanto a cortometrajes también hubo alicientes y podemos mencionar a Juan José Gurrola, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Leobardo López Aretche y Julián Pastor.

En 1966, por incosteabilidad se clausuraron los estudios San Angel Inn que adquirió años más tarde un consorcio regiomontano para instalar el canal 8 de televisión. Así, la producción regular sólo contarla en un futuro con los estudios Churubusco y Los América.

## 1.8. CINE CLUBES

El primer cine club que empezó a funcionar en México en el año de 1931 como filial de la Fil-Society de Londres fue el Cine Club Mexicano. Tenía los siguientes puntos programáticos, que es necesario señalar ya que serían de gran importancia en la vida de los cine clubes:

- 1) Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, así como de películas de vanguardia.
- 2) Implantación del cine educativo, con especial cuidado de la exhibición sistemática de películas científicas.
- 3) Historia del cine con exhibiciones retrospectivas.
- 4) Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la cinematografía.
- 5) Creación de un ambiente propicio para el surgimiento de la cinematografía mexicana.
- 6) El Cine Club Mexicano seguirá los pasos de los cine clubes extranjeros, que han logrado éxito siguiendo sus actividades a un concienzudo estudio de nuestras necesidades.
- 7) Su fin es altamente social y no lucrativo. 11/

En 1948, en el IFAL (Instituto Francés de América Latina) se fundó el Cine Club de México que ha venido trabajando con algunas interrupciones, pero continúa como una de las organizaciones de mayor seriedad. El IFAL tiene funciones semanales de cine club. Insistía en ver la solución de los problemas del cine nacional en la renovación de sus cuadros.

También el Centro Deportivo Israelita tenía funciones de cine club semanalmente. En 1952 aparece el Cine Club Progreso. Su organización, inspirada en los trabajos de los cineastas europeos, comprende que su acción no debe estar encaminada a la sola exhibición de películas y a su discusión, sino que se debe organizar un movimiento cultural en favor del cine.

Dentro de la Universidad el movimiento cinematográfico se inició en 1954, cuando un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Economía y de Arquitectura, fundaron el primer cine club de la Universidad. Este trabajo regularmente durante tres años contribuyendo, junto con el Cine Club Progreso, a fomentar la organización de otros cine clubes en México y participando activamente en la fundación de la Federación Mexicana de Cine Clubes. A finales de 1956, la Federación desapareció arrastrando consigo a casi todos sus miembros, entre ellos al Cine Club de la Universidad. Pero en esa misma época surgieron cine clubes estudiantiles en el recinto de la Ciudad Universitaria, que continuaron la labor cineclubística en el medio estudiantil, y se agruparon en 1957 en la Asociación Universitaria de Cine Clubes, que los coordinaba. Diversos cambios internos, propios de toda organización pseudocultural que se llamó Asociación Universitaria de Cine Experimental (AUCE), la que, desvirtuando los fines culturales de los organismos anteriores, convirtió a los cine clubes en una fuente de ingresos, de poder y beneficio personal, llegando a extremos de proyectar función corrida desde las 10 de la mañana hasta las 10 de la noche en programa doble y con criterio de selec-

ción completamente comercial. Por tal motivo las autoridades universitarias por medio de la Dirección General de Difusión Cultural crearon el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad en 1959, designándose jefe de la sección a Manuel González Casanova.

El primer paso de la nueva sección fue organizar el Cine Club de la Universidad en 1958, el cual ha trabajado intensamente hasta la fecha en el auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria. El Cine Club de la Universidad ha presentado sus programaciones en forma de ciclos con un mínimo de cuatro películas por ciclo, relacionadas entre sí por un tema, un autor o un país. Se tomó como medida implantar en los demás cine clubes la obligación de cobrar la admisión por ciclo completo, y no por película; ya que la función del cine club era esencialmente educativa, por lo que se necesita llevar un mínimo de programación, en este caso el ciclo, en el que se puede mostrar al espectador una comparación entre diversas películas señalando sus valores artísticos.

Además de la fundación del Cine Club de la Universidad, hubo otras fundaciones: el Cine Debate Popular (1961) y la Coordinación de Cine Clubes Estudiantiles, Cine Club Infantil, y Cine Club de Directores de Escuelas y Facultades; la fundación de la Cinemateca de la UNAM (1960), la realización de folletos cinematográficos (1961); la colección Cuadernos de Cine (1962), la colección Textos de Cine (1965), programas de Radio Universidad; producción de filmes, etc.

El Departamento de Actividades Cinematográficas dedicó especial importancia a la enseñanza de cine desde su iniciación. En esa época hacía ya algún tiempo que en la Escuela Nacional Preparatoria se venía impartiendo la clase de Cine Club dentro del programa de materias estéticas. En 1960 se organiza el primer intento de enseñanza sistemática del cine en la Universidad: se trata de "50 lecciones de cine", en las que se analizan los procesos que llevan a la realización de una película, vistos en cada una de sus partes por especialistas en la materia, impartiendo además como complemento, un curso sobre la historia del cine.

También en 1960, el Departamento de Actividades Cinematográficas organizó un programa de información cinematográfica que se transmitió semanalmente por Radio Universidad. En 1961, el Departamento amplió su campo de actividades iniciando los domingos por la tarde el Cine Debate Popular, que pretendió ser una nueva modalidad al cineclubismo, pues estaba dirigido a un público con una menor formación cultural y cinematográfica que el que asiste al Cine Club de la Universidad. En el Cine Debate Popular, la actividad cultural se centra en cada proyección, dando especial importancia al debate y a la proyección de películas que plantean problemas de carácter social.

En ese mismo año, los cine clubes estudiantiles tuvieron una actividad importante publicando folletos relacionados con los ciclos que presentaban. También se editó un folleto titulado ¿Qué es un cine club?, en el cual se informaba todo lo referente a los cine clubes.

En 1962 se comenzó a publicar la colección Cuadernos de Cine. Consistía en una serie de monografías sobre temas cinematográficos. Al principio éstos se relacionaban con los ciclos que presentaba el Cine Club de la Universidad. Se inició también la publicación de un anuario de los programas que se repartían en las sesiones del Cine Club de la Universidad.

En ese mismo año se intentó una nueva modalidad para la enseñanza del cine, la Lecciones de Análisis Cinematográficos, en las cuales se tomaba una película determinada, se les exhibía a los alumnos y después era analizada por uno de los colaboradores (director, guionista, etc.) en varias sesiones. En 1963 se creó el CUEC, paso muy importante dado por la UNAM.

En 1964, se creó el Cine Club Infantil; en 1965, se editó el primer número de la colección Textos de Cine. Dos años después, el Departamento se amplió e inició la producción de cortometrajes de carácter didáctico e informativo. En 1969, los cine clubes estudiantiles se unieron en la Asociación Universitaria de Cine Clubes.

En 1970, el Departamento ayudó a organizar los cine clubes de la Universidad en provincia. En este año es cuando el Consejo Universitario le reconoce al CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) el carácter de Centro de Extensión Universitaria.

Para finalizar esto, debemos agregar que los cine clubes son la principal actividad dentro de la difusión. Actualmente funcionan el Cine Club de la Universidad, el de Directores



de Escuelas y Facultades, el Infantil, el Cine Debate Popular, y los cine clubes que dirigen los estudiantes de las Facultades de Filosofía y Letras, Economía, Ciencias Políticas, Derecho, Arquitectura, Veterinaria, Medicina, Ciencias e Ingeniería.

### 1.9. GRUPO NUEVO CINE

Hasta mediados de los años cincuenta, la crítica de cine sólo existía vagamente a nivel artístico y desligada de los intereses industriales. Sin embargo, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de grandes proporciones, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad es tética. Surge el crítico de cine que quiere investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubi cación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realiza dor.

Generalmente, casi todos los jóvenes críticos tienen una formación universitaria. Ayala Blanco añade, "algunos de ellos tienen prestigio como ensayistas y narradores, otros son eruditos recopiladores de datos, varios han sido militantes en agrupaciones políticas de izquierda, pero todos son admiradores del cine norteamericano. (...) Asisten a los cine clubes que em piezan a formarse (al del Instituto Francés de América Latina, so bre todo), combaten los falsos prestigios internacionales y nacio nales, toman como ejemplo la nueva ola francesa, persiguen pelcu las de cines de segunda, memorizan filmografías de directores fa-

mosos, rinden culto al autor cinematográfico y hasta cambian de orden catálogos monumentales que se complementan".<sup>12/</sup>

De estos jóvenes podemos nombrar a Carlos Fuentes, Jomé García Ascot y Emilio García Riera quienes participaron de la crítica de cine en la Revista de la Universidad dirigida por Jaime García Terrés; García Riera también en México en la Cultura, suplemento del diario Novedades, dirigido por Fernando Benítez.

La conflictiva situación cultural del cine nacional y su enfrentamiento con nuevas maneras de filmar y ver el cine en otros países, facilitaron la unificación de la más joven generación de críticos en un grupo y una revista, Nuevo Cine, a finales de 1960. Sus propósitos fundamentales eran hacer buen cine y tener una crítica y una cultura cinematográficas. Su cuerpo de redactores, José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomé García Ascot, García Riera, Carlos Monsiváis y Gabriel Ramírez. Ellos mantenían el oficio de críticos libres y documentados en varias ramas del saber humanístico que hablan iniciado y dado cuerpo Alfonso Reyes (entre 1915 y 1920) y Francisco Pina (en los 50's), incorporados de la revista Cahiers du Cinema y los libros de André Bazin, crítico francés y patriarca de la Nueva Ola, promotor de la teoría del cine de autor que aquí ayudó a revalorar el trabajo de De Fuentes, Bustillo Oro y otros veteranos y dio nueva categoría al trabajo del director.

Por lo tanto se propiciaron avances tales como la consolidación y programación coherente de los cine clubes, el in

terés de las editoriales por los libros sobre cine, así como la formación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el cambio de actitud de las autoridades gubernamentales frente al cine y su censura.

Para 1962, se terminó el filme-manifiesto del grupo Nuevo Cine, que demostraba hacer buen cine a costo mínimo. Aunque con errores en cuanto a sobreexposición, edición y sonido, logró obtener el premio de la crítica del Festival de Locarno de 1962. Se trata de la película En el balcón vacío de García Ascot, melancólica reflexión sobre el exilio español por la guerra civil.

#### 1.10. CINEMATECA

Junto con la idea de fundar un instituto de enseñanza cinematográfica, surgió la idea de instituir una cinemateca para que se pudieran consultar las mejores o principales películas a nivel mundial que se habían realizado hasta entonces. No se podía esperar un resultado (acerca de esto) de los productores. Por algún momento, se pensó que el Instituto Nacional de Bellas Artes podía satisfacer esta necesidad tomando en cuenta que el cine, inventado hacía más de 60 años, había llegado a ser el séptimo arte.

Sin embargo, con Bellas Artes no se pudo contar, y solamente la UNAM, a pesar de sus modestas posibilidades, formó un principio de cinemateca y un principio de enseñanza cinematográfica (CUEC) del cual hablaremos en el próximo capítulo más am

pliamente. Con el CUEC nació una gran esperanza en cuanto a la cultura cinematográfica.

Por otro lado, la señora Carmen Toscano de Moreno Sánchez tuvo el interés y la iniciativa de formar otra cinemateca, la cual tuvo el nombre de Cineteca de México, A.C. y fue constituida el 12 de agosto de 1963. Los socios fundadores se consideraron dentro de tres tipos según su aportación. Esta aportación consistía en 'económica', 'de aparatos y documentos' (que a su vez se dividía en dos modalidades: 'en donación' o 'en depósito') y 'de trabajo'.

La señora Toscano envió a los socios fundadores de Cineteca de México, A.C. un memorándum que decía:

"En el año de 1963 un grupo de personas decidimos reunirnos y formar una asociación para conservar la historia, los recuerdos y lo mejor de la producción cinematográfica de México.

Esta institución nos parecía necesaria por el hecho de que México fue el primer país latinoamericano que se inició en la industria del cine y porque se han conservado valiosos documentos fílmicos que son documentos de nuestra historia, lo que muy pocos países poseen.

Como propietaria del archivo cinematográfico del Ingeniero Salvador Toscano y del documento Memorias de un Mexicano, ofrecí entregar a la asociación que se formó y que fue denominada Cinemateca de México, A.C., una copia del citado documento, el material que aún existía inédito del archivo del Ing. Toscano y al-

gunos documentos y películas que conservaba. Secundado ese ofrecimiento, otras personas ofrecieron aportar, en donación o en depósito, documentos, películas y objetos que podrían utilizarse en un Museo del Cine o Museo Cinematográfico, cuya formación se planeaba y para las labores de estudio y difusión que se pretendían organizar". 13/

Entre otras cosas declara que al pedir subsidio y la concesión de un local en algún edificio del gobierno al entonces presidente de la República, Lic. Adolfo López Mateos, se les concedió el uso de una parte del edificio la Ciudadela, pero debido a su pésimo estado se les otorgó el uso de una parte del viejo Palacio de Comunicaciones a donde fueron trasladados los bienes de la Asociación.

Sin embargo, no les duró mucho el gusto, puesto que al cambiar el régimen político nacional se les pidió dicho local, el cual se tuvo que entregar en diciembre de 1964.

Como resultado de dicha situación, los socios decidieron que Cinemateca de México, A.C. debería subsistir en forma totalmente privada. A pesar de que Cinemateca de México, A.C. permanecía viva legalmente por voluntad de los socios, durante los años siguientes su labor se impidió prácticamente por circunstancias oficiales.

Aproximadamente 10 años después de su fundación, -- los medios gubernamentales tomaron conciencia de la gran necesidad de conservar los documentos fílmicos, así como de la importancia de la promoción y educación cinematográficas. Por lo tanto, con

la ayuda del Banco Cinematográfico, se comenzó a dar gran impulso a la industria y se emprendió la construcción de un edificio que albergaría una cineteca nacional.

### 1.11. CONCURSOS

Como respuesta a la crisis, también en 1964, se publicó una convocatoria: "La Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana organizaba su Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje. Todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar en la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella, se constituyeron en equipos y buscaron financiamiento en sus ahorros, amigos y particulares o en productores independientes". 14/

A pesar de que las inscripciones fueron más de 30, concluyeron en el plazo fijado únicamente 12. El jurado se integraba por representantes de diferentes sectores de la industria fílmica o instituciones culturales y por críticos profesionales de cine.

Las películas se dividieron en dos grupos para su calificación: el primero estaba formado por las películas de cineastas con formación universitaria, dedicados a la literatura, al teatro experimental, a la crítica de cine, o a otras disciplinas artísticas. El otro grupo eran las películas realizadas por escritores y directores de radio y televisión.

Los premios también se dividieron en dos categorías: cuatro fueron otorgados a las mejores películas participantes

que consistieron en un permiso de exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos, y 18 premios individuales para elementos artísticos y técnicos.

Ahora bien, es evidente que el concurso logró los objetivos que sus organizadores habían esperado, ya que, hubo algunos directores de los 18 concursantes que demostraron una gran capacidad y talento. Además, los directores de fotografía que trabajaron en esto tuvieron la capacidad de renovación que existe en nuestra industria. También surgieron actores y actrices que pueden llegar a ocupar destacados lugares en el campo de la interpretación, y así podemos elogiar también a los miembros del staff que expresaron su interés por resolver problemas a pesar de los pocos recursos económicos.

Por otro lado, García Riera afirma que ni los mejores filmes del concurso pueden cambiar radicalmente las apariencias de nuestro cine, ya que el Concurso de Cine Experimental no podía, por sí mismo, solucionar la complicada situación que vivía el cine mexicano, dada la limitación de sus recursos tanto de parte de los concursantes como del propio sindicato. Pero lo que sí logró fue que señaló un camino y sugirió formas de solución aceptables. Principalmente por esto se puede decir que este Concurso no sólo colmó sino que rebasó las esperanzas de sus organizadores. También el entonces Director General de Cinematografía, Mario Moya Palencia, concordó con los resultados positivos del concurso, al afirmar lo siguiente: "El concurso ha cumplido su función que fue la de permitir la aparición de nuevos talentos en el hori-

zonte del cine nacional; es imperioso que esos valores, capaces de dar a nuestro cine el sitio que le corresponde en el mundo moderno, no se malogran, hay que estimularlos; la Secretaría de Gobernación, en cumplimiento de una de sus funciones que es la de impulsar el desarrollo cinematográfico del país a través de la Dirección General de Cinematografía, tratará de impulsar con la ayuda del Banco Cinematográfico, el movimiento del cine experimental.

Se trata, como es fácil advertirlo, de institucionalizar el cine de búsqueda por lo menos en la medida de lo que permite el desarrollo de la industria fílmica de nuestro país, propiciar la realización de películas diferentes de las cintas llamadas comerciales. No se intenta, en ninguna manera, romper las estructuras de la industria tal como existe en su estado actual, si no de complementarlas. Incluso si algún productor quiere lanzarse a financiar este tipo de cine, será bienvenido y apoyado. Pero esto no sólo se requiere el apoyo financiero del Banco Cinematográfico o de la Dirección de Cinematografía, sino también y en medida muy importante del Sindicato y sus Secciones correspondientes. La experiencia del concurso no puede menos de asegurar la participación de los técnicos y manuales, puesto que fueron ellos los que pusieron en marcha el movimiento. Por otra parte, lejos de afectar sus derechos, verán aumentarse sus fuentes de trabajo si se calcula que se producirán entre 10 y 12 films experimentales al año"15/

Finalmente, como consecuencia de este Primer Concurso de Cine Experimental, en 1965 surge una serie de programas culturales para televisión encargados a Manuel Michel por parte del



Instituto Nacional de Bellas Artes y ayudado por algunos cineas-  
tas principiantes. Así se empieza a desarrollar en México una de  
las modalidades cinematográficas menos extendidas de nuestro cine:  
el cortometraje sobre arte.

Claro que este tipo de modalidad tuvo ciertas difi-  
cultades (que son muy lógicas a nivel de video), en cuanto a pre-  
supuesto y material y más aún, en cuanto a los textos, pero a pe-  
sar de eso, hubo algunos resultados muy positivos, meritorios y  
sorprendentes.

Por otro lado, en ese mismo año se realiza Tiempo  
de morir, de Arturo Ripstein, director quien sólo contaba con 21  
años, motivado por el cine experimental mantiene en cierta manera  
una actitud contraria a la de sus compañeros de generación y clase  
social. Trata de dirigir un cine ambicioso. Esta película resulta  
ser un melodrama de tipo rural, valiosa por su técnica.

A mediados de ese mismo año de 1965, el Banco Nacio-  
nal Cinematográfico de la Secretaría de Gobernación y la Asocia-  
ción de Productores de Películas Mexicanas se juntaron para promo-  
ver el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinemato-  
gráficos, en la cual hubo una participación espontánea de aficio-  
nados y profesionales del cine con un total de 229 argumentos y  
guiones originales.

En 1966 se dieron a conocer los tres primeros luga-  
res que sucesivamente fueron: los Cañanes, de Carlos Fuentes y  
Juan Ibañez; Ciudad y Mundo de Mario Martín y Salvador Peniche;  
Pueblo Fantasma, de Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides Car-

ela Saldaña. Además de la filmación de *Estas*, el mismo jurado propuso la filmación de otros 11 argumentos participantes.

Ayala Blanco opinaba sobre este concurso lo siguiente: 'Sin necesidad de especular, el concurso respondía a urgencias muy evidentes. Trataba de encausar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas de realizar su legítimo deseo de expresarse a través del cine; trataba de establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes; trataba de fundamentar las exigencias gubernamentales de una elevación del nivel artístico y comercial del cine mexicano: trataba de patrocinar el surgimiento de un cine nuevo y de verdadera calidad. El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales para que fueran filmados". 16/ Pero a pesar de dicho ofrecimiento, hasta 1968 sólo se hablan filmado dos, ya que algunos argumentos fueron ignorados o rechazados por la Asociación de Productores.

En 1967, como resultado del Segundo Concurso de Cine Experimental, organizado por el STPC, cabe mencionar una sola película: Juego de mentiras de Archibaldo Burns, Ayala Blanco dice que es una película dominada por la fantasía "que rehusa someterse a los dictados del cine de géneros, primera obra maestra del nuevo cine mexicano, el horror se intelectualiza, se exonera, se acendra y se difunde. Un horror que ni siquiera se manifiesta como tal, sumergido en un mar de impresiones inmediatas, dimana en la superficie como una tristeza elegiaca". 17/

No fue sino hasta el año de 1964 cuando el Instituto

del Cine, STPC y Estudios Churubusco reanudaron los Concursos de Cine Experimental con la convocatoria del Tercero, lanzada el 29 de febrero de 1984. Se estipuló que este Concurso se llevaría a cabo cada dos años.

## N O T A S

- 1.- Gustavo García G. Historia del Cine Mexicano. Inédito.
- 2.- *Ibid.*
- 3.- José Revueltas. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Obras completas. 22. Ediciones ERA, México, 1981. p.123.
- 4.- *Ibid.* p. 122.
- 5.- *Ibid.* p. 130.
- 6.- Manuel González Casanova. Historia General de México. Tomo 2. p: 1528.
- 7.- Emilio García Riera. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones ERA. México, 1978. Tomo 5. p. 7.
- 8.- *Ibid.* Tomo 4.
- 9.- *Ibid.* Tomo 6. p. 260.
10. *Ibid.* Tomo 7. p. 201.
11. José Povirosa. Cine club. Instituto Mexicano del Seguro Social. México, 1970. p. 30.
12. Jorge Ayala Blanco. La aventura del cine mexicano. Ed. ERA. México, 1968. p. 297.
13. Emilio García Riera. *Opus cit.* Tomo 8.
14. *Ibid.* Tomo 8. p. 356.
15. *Ibid.* Tomo 9. p. 7.
16. Jorge Ayala Blanco. *Opus cit.* p. 353.
17. *Ibid.* p. 389.

## 2. HISTORIA DEL CINE ESTUDIANTIL DE 1960 A LA FECHA.

### 2.1. ANTECEDENTES DE LA FUNDACION DEL CUEC

El movimiento por alcanzar una cultura cinematográfica en México se inició dentro de la Universidad en 1931, cuando se fundó el primer cine club. No obstante, los intentos por hacer esuelas de cine en México se remontan a 1916, cuando Juan de la Bandera organizó la primera escuela, que duró aproximadamente 2 años. En 1940, también con una existencia de un par de años, el STPC organizó otra escuela de cine en la Universidad Iberoamericana, pero no se tuvieron las condiciones necesarias y fracasó.

Los años cuarenta, como se ha dicho, fueron críticos en lo referente al cine. Recuérdese que al finalizar la segunda guerra mundial, el auge del cine mexicano se transformó en crisis a consecuencia de la recuperación de los mercados de Estados Unidos y los otros países competidores (Argentina, España). Con esto, se presentaron problemas de tipo económico dentro de la cinematografía mexicana tanto en lo referente a producción, exhibición y distribución, como dentro de los mismos sindicatos.

El control de la exhibición por parte del consorcio Jenkins, el inequitativo reparto del peso en taquilla, el inicio de la televisión, etc. hicieron que hacia 1952, el cine mexicano se encontrara en crisis de calidad. Sin embargo, como reacción, a finales de los años cincuenta despertó en el país el interés

por una apreciación cinematográfica más profunda, que fue determinante en la renovación de la situación del momento. Y a partir del primer cine club de la Universidad, en 1954, se fomentó la organización de otros, así como la fundación de la Federación Mexicana de Cine Clubes, la cual duró aproximadamente 2 años. A pesar de su corta duración, en los recintos de la UNAM hubo la oportunidad de crear nuevos cine clubes estudiantiles que en 1957 se agruparon en la Asociación Universitaria de Cine Clubes. Al poco tiempo, entró en función la Asociación Universitaria de Cine Experimental (AUCE), con la cual se suscitaron ciertos cambios internos que perjudicaron la función de los cine clubes. A consecuencia de esto, en 1959 se organizó una sección de Cinematografía que se dedicó a desarrollar estas actividades bajo la dirección de Manuel González Casanova, y a fomentar la organización de cine clubes entre los estudiantes.

En 1960, en la Escuela Nacional Preparatoria, se comenzó a impartir la clase de Cine Club dentro del programa de materias estéticas, y por otro lado en la Universidad se da el primer intento de enseñanza sistemática del cine con 50 lecciones de cine en un local de la Filmoteca. En este curso se analizaban los procesos que llevaban a la realización de una película. Como complemento a estas lecciones se impartió un curso sobre la historia del cine.

Asimismo, se organizó un programa de información cinematográfica que se transmitía en Radio Universidad, semanalmente.

En 1962, se intentó una nueva modalidad para la enseñanza del cine: 'lecciones de análisis cinematográficos'. En este curso se escogía una película determinada para exhibirla a los alumnos y después se analizaba en una o varias sesiones por uno de los realizadores, ya fuera el director, el guionista, etc.

"Todos estos intentos fructificaron con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) fundado por Manuel González Casanova en 1963, (quien fungió como director del Centro hasta 1978) formando parte en un principio del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad, pero teniendo a partir de 1971 independencia administrativa y calidad de Centro de Extensión Universitaria". 1/

## 2.2. CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC)

El CUEC es el primer intento serio por instaurar una verdadera escuela de cine en México. Nació por el interés de proporcionar a los jóvenes la posibilidad de estudiar cine, su objetivo fundamental fue el de contrarrestar los aspectos negativos de la influencia del cine y formar técnicos para la industria.

Se partió de cero: no se tenían recursos económicos, ni equipo, ni experiencia, lo único era el gran deseo de formarla. Se tomaron como base las líneas seguidas en la enseñanza, por otros centros de estudios extranjeros como el de París o la escuela polaca de cine.

A partir del mes de junio de 1963 se iniciaron los

cursos intensivos a fin de cubrir un año de trabajo. Las clases se impartieron en diferentes dependencias universitarias, pues no se contaba con locales propios. El primer año, las inscripciones sumaron un número de 30 alumnos.

Las materias y quienes las impartieron fueron:

Corrientes estéticas del cine	Emilio García Riera
El guión	José Revueltas
Técnico de laboratorio	Federico Cervantes
Montaje	Gloria Schoemann
Fotografía	Walter Reuter

Se añadieron para complementar algunos cursos monográficos, conferencias, seminarios y prácticas. En lo referente a prácticas se destacó la participación de los alumnos del Centro en la filmación A la salida, película para televisión dirigida por Giancarlo Zagni.

En un principio, el problema para la enseñanza del cine a nivel universitario fue, primero, el aspecto económico, el cual se manifestó en la falta de equipo y elementos mínimos indispensables para enseñar una técnica. Otro problema fue la carencia de profesores especializados. El primer problema se fue resolviendo poco a poco, pero el segundo fue más difícil, porque no había tradición de enseñanza del cine en México. Con esto se intentó transformar a los profesionales de formación general y sobre todo, a los jóvenes egresados de escuelas de cine europeas, que lógicamente no tenían experiencia y además no tenían un contacto inmediato



con la realidad nacional. Sin embargo, se fue resolviendo este tipo de problema a través de los años, ya que ahora, los mismos egresados del Centro fungen como profesores pues cuentan con suficientes capacidades técnica y académica.

En marzo de 1964, el CUEC inició su segundo año con una inscripción de 15 alumnos. El plan de estudios para el primer año cambió un poco, porque se añadieron las materias Historia del Cine y Montaje para quitar Corrientes estéticas del cine y Elementos de edición. Ingresaron además nuevos maestros: Manuel Michel, Antonio Reynoso, Salvador Elizondo. Para segundo año las materias fueron: Dirección, Teoría del Montaje, Técnica de Laboratorio II, Análisis Cinematográfico y Fotografía II.

Este año, se complementó con los ciclos de cursillos y conferencias a cargo de sobresalientes especialistas nacionales y extranjeros en temas diversos relacionados con el cine y la cultura en general.

Los alumnos de segundo año, produjeron cortometrajes en 16 mm para la materia de Dirección, sobre guiones y adaptaciones que ellos mismos escribieron. La edición de estos cortos se comentó en la clase correspondiente a Teoría del Montaje. Se realizaron ejercicios de guión técnico para la clase de Análisis Cinematográfico.

Los alumnos de primer año realizaron una filmación colectiva sobre el anillo periférico y sus aspectos humanos, para la clase de guión. Entre las primeras películas producidas por el CUEC destacó un cortometraje en 16 mm: realizado por la alumna Es

ter Morales en 1964 Pulquería la Rosita, cuyo argumento fue de la misma directora, fotografía de Pablo García, edición de Ester Morales y Jorge Fons, con duración de 16 minutos.

En los siguientes años, el plan de estudios fue variando hasta llegar al año de 1966, en el que se incluyó por primera vez el cuarto año de estudios sobre la base de seminarios y la elaboración de una tesis profesional, que consistía en un cortometraje de 35 mm, bajo la dirección de uno de los profesores del Centro. Como es de esperar, al incrementarse el número de materias aumentó también la lista de profesores: Julio Haquette, Manuel Álvarez Bravo, Hans Beimler, Giovanni Korporaal, Salvador Topete, Juan Ibáñez, Manuel González Casanova. Las materias por año quedaron como sigue:

PRIMER AÑO

Historia del cine  
Introducción a la estética  
Cine y literatura  
Teoría del cine  
Técnica de guiones  
Tecnología Cinematográfica I  
Fotografía I  
Teoría del arte dramático

SEGUNDO AÑO

Cine y estética  
Dirección de actores  
Cine y artes plásticas  
Análisis de guiones  
Tecnología Cinematográfica II  
Fotografía II  
Montaje II  
Dirección I

TERCER AÑO

Dirección de actores  
Cine mexicano

CUARTO AÑO

Historia socioeconómica del cine

<i>Cine y expresión musical</i>	<i>Cine y cultura</i>
<i>Elaboración de guiones</i>	<i>Estética del cine en color</i>
<i>Fotografía III</i>	<i>Cine para televisión</i>
<i>Montaje II</i>	<i>Administración</i>
<i>Dirección II</i>	<i>Producción</i>
<i>Sonido</i>	

Poco a poco el CUEC fue elevando su nivel tanto académico como de materiales. Estos últimos tuvieron un incremento importante durante la rectoría del Dr. Guillermo Soberón, y en cuanto al académico, se han ido formando a lo largo de sus años de existencia hasta integrar un cuerpo docente compuesto por egresados del propio Centro. Para 1968, el plan de estudios ya tenía nuevos cambios, en el que se incluían las especialidades para cuarto año de Fotógrafos, Editor, Director de Televisión, Escritor y técnico de cine y Director de producción.

1968 fue un año muy importante para el CUEC, porque además de su destacada participación en el movimiento estudiantil, fue el primer año que tuvo equipo y material, contaba con película suficiente y una cámara Arriflex, recién entregada por el rector Barros Sierra. En ese momento, el CUEC ya tenía la capacidad para empezar a filmar y aprovechó la oportunidad de registrar todos los hechos que se vivían en ese momento. Prácticamente, se puede considerar como el único testimonio valioso filmado en el movimiento, de allí surgió la película El grito. Ahora bien, los hechos sucedieron durante julio-octubre de 1968, los alumnos del

CUEC y compañeros de preparatorias, facultades e institutos de investigación de la UNAM, así como los compañeros de las instituciones académicas superiores de la ciudad de México, y algunos de provincia, tomaron las instalaciones de su escuela. Una gran mayoría buscaba participar activamente en el movimiento, así que se comenzó por instituir la asamblea general para representar al Centro ante el Consejo Nacional de Huelga. Entre los integrantes se encontraban Leobardo López Aretche y Carlos González Morantes. Unidos y organizados, intervinieron tanto en las discusiones y movilizaciones públicas que hasta padecieron solidariamente la represión y el encarcelamiento de varios de sus miembros.

El CUEC demostró gran entusiasmo. La cohesión de los estudiantes de cine se facilitaba por el número tan reducido de ellos, alrededor de 50, además la escuela estaba situada lejos de los demás centros de estudio.

Ayala Blanco nos describe los pasos que siguieron en la participación: "Ante la fuerza de las cosas, concluyeron que su más adecuada forma de participación en el Movimiento era también la más consecuente y lógica para ellos: a través del cine. Sobre la marcha, alumnos de reciente ingreso, estudiantes avanzados con alguna experiencia fotográfica y egresados ya maestros, se asumieron como reporteros y documentalistas, al hilo de los días, tratando de registrar fílmicamente todos los acontecimientos importantes, en lo directo y lo imprevisible. Los equipos de filmación y las cámaras de 16 mm pertenecían al CUEC. Se rodaba con la película virgen destinada a las prácticas escola-

res del semestre en curso, con la que conseguían las autoridades administrativas de la escuela, con la destinada a los documentales pedagógicos del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, con la que fuera, el cine también ganaba la calle.

Ninguno de los acontecimientos funestos detuvo la filmación colectiva. A diferencia de otras instalaciones universitarias y politécnicas, el local del CUEC, casi desconocido, jamás fue ocupado ni saqueado, a pesar de las continuas amenazas y las falsas noticias de saqueos. Los materiales filmados se fueron acumulando conjuntamente. Cuando el movimiento fue aplastado por las fuerzas represivas gubernamentales, López Areche, que había sido el camarógrafo más activo, estaba en prisión, pero los abundantes rollos de película que él y treinta de sus discípulos y maestros habían logrado imprimir, aparte de las grabaciones que se habían efectuado, se hallaban estratégicamente protegidos." 2/

Después de unos meses, se discutió sobre qué hacer con todo el material filmado y disperso que se tenía; entonces se decidió elaborar un documental global único, titulado El grito (México 1968), coordinado por Leobardo (que acababa de salir de prisión después de dos meses). Colaboraron también el alumno Alfredo Joskowicz, como asistente de dirección; el maestro Ramón Aupart, en edición, y el técnico de Radio Universidad Rodolfo Sánchez Alvarado en el sonido. Se trabajó más de un año en la elaboración de dicho documental con muy pocas condiciones económicas, pero con libertad de concepción y un gran apoyo por

parte de las autoridades del CUEC y de Difusión Cultural de la UNAM.

Y como dice Ayala Blanco, "El grito es pues la síntesis de la participación estudiantil dentro del movimiento. El grito es también la única memoria que existe de algún movimiento popular ocurrido en los últimos 30 años de la vida nacional (...) El grito es el movimiento más completo y coherente que existe del movimiento, visto desde adentro y contrario a las calumnias divulgadas por los demás medios masivos: el movimiento tal como lo sintieron y vivieron sus propios militantes, aunque desde una perspectiva que apenas se ha contagiado con los éxtasis teóricos, las exaltaciones fáciles y las ingenuidades democráticas de muchos de ellos". 3/

El movimiento influyó lógicamente en las películas realizadas inmediatamente después, como Tómalo como quieras de Carlos González Morantes, Los estudiantes, de Roberto Sánchez, El cambio, de Alfredo Joskowicz. Esta última fue la primera producción profesional de la Universidad, con guión de Leobardo López. También hubo otra película, la primera película política de largometraje filmada clandestinamente en nuestro país, titulada Aquí México, de autor anónimo (años más tarde se exhibió firmada por Oscar Hernández) y presentada en privado en noviembre de 1970, que a diferencia de El grito, cuenta con materiales de menor calidad fotográfica y técnica, y como menciona Ayala Blanco, "las perspectivas y las finalidades de ambos documentales son excesivamente opuestas. Leobardo eliminaba cualquier explicación de

los acontecimientos y dejaba que las imágenes hablaran por ellas mismas. El autor anónimo de Aquí México señala, califica, pormenoriza, desenmascara, interpreta y evalúa retrospectivamente cada episodio. La versión de El grito era subjetiva, de evocación. La visión de Aquí México es una innovación y un llamado al proseguimiento de la lucha. Leobardo daba una textura poética a su montaje; en cambio, el montaje del autor anónimo aspira a la denuncia objetiva, abiertamente impugnadora". 4/ Sin embargo, Aquí México representa también una verdad clandestina de los hechos ocurridos en ese momento histórico de nuestro país: el movimiento de 1968.

Después de todo esto, el CUEC se fue enriqueciendo en cuanto a material, equipo y, por supuesto, personal docente. Por otra parte, el CUEC, le debe su existencia institucional dentro de la UNAM, al Ing. Javier Barros Sierra, quien era rector de la UNAM en 1970 cuando el Consejo Universitario reconoció la existencia del CUEC dándole carácter de Centro de Extensión Universitaria.

En ese mismo año, se inició la formación de talleres de cine para aquellos egresados del CUEC que quisieran adquirir conocimientos básicos para utilizar el cine como recurso auxiliar para alguna otra actividad profesional.

En 1972, el CUEC fue aceptado como miembro observador de CILECT (Centre International de Loison des Ecoles de Cinema et Télévision). Dos años después, se le aceptó como miembro efectivo y a Manuel González Cosanova se le incorporó a la direc-

tiva de dicho organismo internacional con el cargo de auditor, pero en 1976 fue designado presidente del CILECT. Este mismo año se celebró en Oaxtepec con gran éxito el XVIII Congreso del CILECT bajo los auspicios de la UNAH.

El resultado de las buenas relaciones internacionales, han permitido invitar al CUEC a especialistas, profesores distinguidos a nivel mundial de otras escuelas de cine, a impartir cursos y seminarios. Por otra parte, se han conseguido becas para egresados del CUEC, especialmente para los que han demostrado interés por la docencia.

En cuanto tuvo más recursos y experiencia, el CUEC fue cambiando sus programas y mejoró sus planes de estudio. Como ejemplo, podemos mencionar que en las primeras generaciones, los alumnos realizaban un documental conjunto; en la actualidad, la mayoría de los alumnos realiza tres o más películas durante sus estudios, añadiendo los pequeños ejercicios de filmación.

### 2.3. FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

Por su parte, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales debe su nacimiento (1951) a un proyecto técnico aprobado por el Consejo Universitario. La práctica docente inicial la llevó en carreras que necesitaban abarcar necesidades técnica, científica y cultural de nuestro país en el campo de la política, la administración pública, la sociología, las relaciones internacionales, el periodismo y la comunicación colectiva.

Al mismo tiempo que la Facultad se dedica al de-



desarrollo de la vida académica universitaria, pone principal interés en el perfeccionamiento continuo de sus planes y programas de estudio.

En 1958, ocurrió la primera reforma académica, en la que se decidió que los dos primeros años de las 4 licenciaturas existentes se dedicaran a la formación interdisciplinaria y básica del científico social. Al mismo tiempo, introdujo los cursos optativos, los laboratorios y las prácticas de campo, los seminarios de lectura y los cursos monográficos.

En 1967, se presenta la segunda reestructuración ya que los estudiantes manifestaron la necesidad de énfasis profesional y especialización que apareció en los planes de estudio. Asimismo, se crearon dos centros de estudios: Centro de Estudios del Desarrollo (en marzo de 1965) y el de Estudios Latinoamericanos (en junio de 1965) como apoyo a la comunidad académica de la Facultad. Simultáneamente se inició la formación de profesores e investigadores a través de los estudios superiores de posgrado. Es con este plan que comienza a impartirse de alguna manera el cine dentro de la carrera con una materia titulada 'Técnicas de información por radio, cine y televisión', que se cursaba en el sexto semestre como materia obligatoria y se impartió consecutivamente cada año.

Poco tiempo después, en 1970-71 hubo una tercera reforma a los planes de estudio y libertad escolar a los alumnos para que ellos mismos programaran sus estudios responsablemente. Se crearon 3 nuevos centros de estudio para estimular la investiga-

ción, y se implantaron planes renovados de maestría y doctorado. En cuanto a la licenciatura, se crearon talleres de investigación, seminario de tesis, seminario de investigación y de prácticas profesionales, así como la formulación de programas de estudio por objetivos de aprendizaje que entró en vigor en 1971. A partir de este plan, la materia de cine se tituló 'Técnicas de información por cine', la cual se cursaba en el sexto semestre y llegó a sustituir a la materia que se cursaba en el plan de estudios anterior titulada 'Técnicas de información por radio, cine y televisión.

Fue entonces cuando se comenzó a dar mayor importancia a la enseñanza del cine como medio de comunicación dentro de la carrera puesto que se amplió el temario de dicha materia.

Después de un año de haber comenzado el programa de estudio por objetivos de aprendizaje, comenzaron a realizarse análisis y estudios profundos para hacerle un cambio propuesto y estudiado por alumnos, maestros e investigadores y que finalmente fue aprobado por el Consejo Universitario.

Este cambio consistió en términos generales en: justificar la revisión y actualización de planes de estudio; la fundamentación de cada plan por especialidad; el perfil profesional de cada una de las especialidades; la lista de asignaturas que se proponían por semestre, y una breve descripción del contenido de los cursos.

Este plan entró en vigor en noviembre de 1976 y la licenciatura de Periodismo y Comunicación Colectiva cambió de

rubro como "Ciencias de la Comunicación".

A continuación aparece el plan de estudios mencionado, el cual continúa vigente en el presente año.

#### PRIMER SEMESTRE

Historia Mundial Económica  
y Social I

Formación Social Mexicana I

Teoría Social I

Taller de Investigación y  
Redacción

Economía Política I

#### SEGUNDO SEMESTRE

Historia Mundial Económica  
y Social II

Formación Social Mexicana II

Teoría Social II

Metodología I

Economía Política II

#### TERCER SEMESTRE

Historia Mundial Económica  
y Social III

Formación Social Mexicana III

Teoría Social III

Metodología II

Economía Política III

#### CUARTO SEMESTRE

Teorías de la Comunicación  
y la Información

Introducción a la Lingüística

Psicología Social

Desarrollo, Régimen y Estructura  
de los Medios de Comunicación  
en México I

Géneros Periodísticos Informa-  
tivos

#### QUINTO SEMESTRE

Teorías de los Medios de Co-  
municación Colectiva

Lenguaje y Sociedad

Sociología de la Comunica-  
ción Colectiva

Desarrollo, Régimen y Es-

#### SEXTO SEMESTRE

Técnicas de Información por  
Cine

Técnicas de Información por  
Radio y T.V.

Psicología de la Comunicación  
Colectiva

Introducción al Estudio de la

*estructura de los Medios de Co-  
municación en México II*

*Opinión Pública*

*Géneros Periodísticos Inter-  
pretativos*

*Géneros Periodísticos de Opi-  
nión*

*Opciones vocacionales para séptimo y octavo semes-  
tres; En estos dos semestres las materias son optativas.*

#### COMUNICACION PERIODISTICA

*Métodos y Técnicas de Investigación Periodística*

*Teoría de la Publicidad*

*Taller de Prácticas Periodísticas I*

*Taller de Literatura y Periodismo*

*Taller de Edición de Originales*

*La Historia como Reportaje*

*Teoría de la Propaganda*

*Taller de Prácticas Periodísticas II*

*Organización de Instituciones Informativas*

*Taller de Técnicas de Edición*

#### COMUNICACION AUDIOVISUAL

*Imagen y Periodismo*

*Sociología de la Radio y la T.V.*

*Evolución del Lenguaje Fílmico*

*Taller de Guión: Cine, Radio y T.V.*

*Taller de Literatura y Periodismo*

*Sociología del Cine*

*Evolución del Lenguaje Audiovisual*

Taller de Realización de Cine

Taller de Realización de Radio y T.V.

Cine Documental

### INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA DE LA COMUNICACION

La Comunicación como Proceso

Teoría y Metodología de la Investigación en Comunicación (México y América Latina)

Clases Sociales, Ideología y Medios de Comunicación

Taller de Investigación en Comunicación I

Semiología

Estado, Poder Político y Medios de Comunicación-Información

Técnicas de Investigación en Comunicación

Taller de Investigación en Comunicación II

#### 2.4. UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

La Licenciatura en Comunicación en la Universidad Iberoamericana se fundó en 1960. En 1966, comenzó a impartirse la especialidad de cine (ahora subsistema) dentro de la carrera. En 1968, dicha universidad publicó 'El Ideario', primer documento que la acredita, pero no es hasta 1974 cuando se le otorga el reconocimiento de los planes de estudio, en 1976 se le confirma este reconocimiento y se le otorga la autodeterminación. Entonces sus planes de estudio comienzan a ser aprobados por la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Las materias que se impartieron en un principio en la especialidad de cine fueron las siguientes:

Cine I	Taller de Guionismo I	Taller de Guionismo II
Cine II	Taller de Escénica I	Taller de Escénica II
Cine III	Taller de Fotografía I	Taller de Fotografía II
Cine IV	Taller de Realización I	Taller de Realización II

En Cine III y IV se daba historia del cine. Los planes de estudio cambiaron según las necesidades tanto de la misma Universidad como de los alumnos y maestros.

En 1974, como ya se mencionó, se hizo la reforma a los planes de estudio de la Universidad Iberoamericana, acordada en las asambleas de la ANUIES; se elaboraron los planes a lo largo de un año y se fueron planeando en forma distribuida por áreas. En el caso de Comunicación, a las áreas de cine, televisión, periodismo, radio, etc., se les llamó especialidades, ahora se les llama subsistemas. Se tomaron como ejemplo planes de escuelas europeas y de Estados Unidos, y se vio lo que se podía adaptar para la Iberoamericana; además, era necesario que tuvieran validez académica. Cada asignatura teórica o práctica tiene una validez en créditos. Así pues, se establecieron una serie de laboratorios y una serie de materias teóricas; teniendo una materia básica a la cual se le conoce como UNO, ya sea Cine I, Radio I, T.V. I, etc. que es una materia de orientación donde se ven generalidades. En esta materia el alumno obtiene una orientación básica para que decida su futura especialidad. Más adelante hablaremos del contenido del Cine I.

Las materias que se cursaban en el subsistema de cine de 1974/80 fueron las siguientes:

MATERIAS

Lenguaje Cinematográfico

Laboratorio de Cine I

Laboratorio de Cine II

Guionismo I (Producción)

Guionismo II (Adaptación)

Laboratorio de Realización I (Cursativa)

Laboratorio de Realización II (Cursativa)

Montaje

Historia de las Teorías Cinematográficas

Laboratorio de Fotografía Fija I

Laboratorio de Fotografía Fija II

Laboratorio de Fotografía Fija III

Estética del Cine

Laboratorio de Edición

En su totalidad, ha habido dos revisiones básicas del plan de estudios, pero hay cambios cada semestre o cada año con respecto a la posibilidad o imposibilidad de impartir determinadas materias, ya que algunas veces no conviene debido al número de alumnos o bien debido al material del que se disponga.

En 1980, hubo un cambio oficial en el plan de estudios que fue para dar apoyo a las materias de investigación, porque como dice Busi Cortés, "el egresado de la carrera de comunicación no es un realizador, no es un cineasta, sino que es un estudiante de comunicación, y que por lo mismo tiene que tener

ciertas habilidades en lo que se refiere a ciertos campos de análisis de crítica e investigación". 5/ Ese nuevo plan de estudios es el que actualmente se está cursando y es el siguiente:

### MATERIAS

Laboratorio de Fotografía Fija I

Estética

Dirección Escénica

Lenguaje Cinematográfico

Laboratorio de Cine

Laboratorio de Cine II

Laboratorio de Realización I

Historia de las Teorías Cinematográficas

Guionismo de Cine (Producción)

Guionismo de Cine (Adaptación)

Montaje

Por ejemplo, la materia de Estética estaba enfocada a Filosofía, porque la daba ese departamento, entonces, se cambió por dos materias: Seminario de Investigación Cinematográfica y Seminario de Investigación para la Producción. Estas dos materias se refieren, una, a hacer directamente estudios sobre cine, y la otra a hacer investigaciones que puedan convertirse después en un guión, o en una película. Son diferentes metodologías de investigación y dan resultados completamente diferentes, porque una es el trabajo en sí, la investigación en sí, y la otra es una investigación para ser filmada, la cual puede ser sobre cual-



quier tema.

## 2.5. CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA (CCC)

En 1975 se construyó e inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) por Adolfo Echeverría, como escuela de cine gubernamental, integrante del sistema del Banco Cinematográfico, apoyándose en la ley y reglamento de la Industria Cinematográfica de 1952. Fungió como director del Centro Carlos Velo, hasta la terminación del sexenio (1976).

Esta escuela se encargaría de preparar nuevas generaciones de profesionales de cine y televisión, capaces de remodelar la cinematografía mexicana en todas sus formas y modalidades.

A partir de 1977, el director fue Alfredo Joskowicz quien permaneció los 6 años del sexenio lópezportillista, (1976-1982). Le sucedió Eduardo Maldonado, quien actualmente ocupa la dirección de esta escuela.

Los dos años del sexenio de López Portillo, el Centro estuvo bajo el mando del Banco Nacional Cinematográfico que dirigía García Borja. En esos dos años, se siguió de alguna manera la política que había establecido Rodolfo Echeverría. Hubo protección al Centro, se fundó un fideicomiso que suscribía Operadora de Teatros para que tuviera recursos materiales. Si no alcanzaba el fideicomiso de Operadora, el Banco aportaba algo más.

En un principio, la escuela abrió con el propósito de dar servicio a tres áreas básicas: dirección, producción y

guión, pues eran las áreas débiles que tenía el sindicato (STPC). Con el sindicato se tuvieron ciertos problemas porque este no quería que se creara esta educación por fuera, la querían por dentro.

Los dos primeros años de su existencia, el CCC siguió el mismo plan de estudios, pero en 1977 cuando ya existían dos generaciones, Alfredo Joskowicz cambió planes de estudio; se abrieron áreas de especialidad a cámara, edición y sonido y se cambiaron también los requisitos para el examen de ingreso.

Entonces, el plan de estudios consistía en tres años de carrera. Los dos primeros eran el curso básico de Lenguaje y Técnica Cinematográfica, y el tercer año era la especialidad. En las áreas de Realización, Producción, Edición, Fotografía o Guión y eventualmente Sonido.

Algunas materias que se cursaron en los primeros años del CCC fueron:

Taller de Realización

Guión

Técnica Audiovisual

Fotografía fija (B/N y Color)

Introducción a la Cinefotografía

Lenguaje Teatral

Historia del Cine

Técnicas de Video

Lenguaje Cinematográfico II (análisis gramatical)

Guión II

Lenguaje Teatral I

Cinefotografía

Lenguaje Sonoro II (apreciación musical)

Historia del Cine II

Taller de Realización Documental

Guión Documental

Montaje

Metodología de la Investigación

Taller de Cinematografía: Sensistometría

Cinefotografía Documental

Tecnología General

Lenguaje Sonoro

Introducción a la Animación

Producción

Cine Mexicano

En 1979, las condiciones cambiaron en el CCC, porque RTC decidió suprimir el fideicomiso de Operadora, por lo tanto, surgen dificultades de operación. Primero, el Banco Cinematográfico entró en un intento de liquidación y evidentemente hubo un cambio radical de política respecto a la escuela. Los recursos disminuyeron a tal grado que no hubo generación 79-80, y varias veces se intentó cerrar la escuela. Estos fueron sus años más difíciles y críticos. Así pues, la escuela comenzó a recibir dinero de Churubusco, porque Operadora se negó a darlo, hubo un intento de liquidación del fideicomiso que no se consiguió y di-

ficultades de aceptación por parte del gobierno, porque se decía que la escuela sólo formaba directores y que éstos sobraban en México, se creía que casi todo el alumnado pretendía ser director.

En 1980, se reabrió la convocatoria en la que se creó una especialidad de guión que era independiente y es un curso intensivo por un año que se imparte por las mañanas. Este curso de guión ayudó a compensar la imagen que se tenía del CCC, pero la escuela siguió tambaleándose en cuanto al apoyo económico. Ese mismo año, volvió a haber nuevo ingreso para el curso normal.

Actualmente, este curso de guión es obligatorio para los alumnos de cine en el primer año, al mismo tiempo que cursan la carrera.

## 2.6. UNIVERSIDAD METROPOLITANA

La carrera de Comunicación en la Universidad Metropolitana comenzó en el año de 1974, y el módulo (taller) de cine, dentro de la carrera, inició en abril de 1977. Desde un principio, el cine o los ejercicios de cine se realizan en 16mm y por lo tanto el equipo que tienen es todo para ese formato. El módulo de cine consta de 11 semanas. El plan de estudios legal u oficial es el de 1977, pero no funciona correctamente por lo que se ha reestructurado. Se intentó incluir un cine club en el que se exhibiera una película diaria, pero lógicamente funciona según las cintas prestadas que resultan con una varie-

dad de temas y nacionalidades. Por esta causa, no se puede ver un ciclo o una corriente determinada.

A principios de la carrera, se hicieron un par de películas, una de ellas trataba el problema de personas con parálisis cerebral, se hizo junto con el centro APAC. La otra trató la situación en una comunidad campesina. Ninguna de estas películas las conserva la Universidad debido a que el alumno se lleva su película.

El taller de cine primero se llamó TC5 (Taller de Cine número 5), y se vio la dificultad de impartirse antes que el taller de televisión dado que la misma dinámica de la televisión permite entender mejor el cine. Entonces, a partir de 1980, se facilita un poco el aprendizaje del cine tomando primero el taller de televisión. Este les da una formación muy amplia para el manejo del lenguaje y trae una dinámica de trabajo más integrada.

En 1980 hubo ciertos cambios, porque antes de este año, no había resultados positivos, las películas realizadas por los alumnos nunca llegaron a terminarse, únicamente las dos que mencionamos antes. A partir de 1980, se cambió un poco la dinámica de enseñanza, el módulo se reedició, y se empezaron a ver un poco más, con más detenimiento, el lenguaje cinematográfico y se hacen ciclos de películas; se le da un poco de mayor énfasis a la cámara, pero todavía el curso es muy técnico aunque los mismos profesores se nieguen a admitirlo.

Gustavo Sosaya comenta: "Es técnico porque pierden demasiado tiempo enseñando cómo funciona interiormente un micrófono

no, cómo funciona técnicamente una cámara, etc., cuando yo creo que por lo corto del período lo importante sería entender otras cosas, porque hay que ver que paralelamente a la enseñanza técnica-teórica del cine que se da en el taller, hay una enseñanza teórica en la carrera y una investigación que se desprende de esa teoría, entonces los planes son demasiado ambiciosos, no se han podido cambiar". 6/

## N O T A S

- 1.- Emilio García Riera. Historia Documental del Cine Mexicano. Ediciones ERA. México 1968.  
Tomo 8.
- 2.- Jorge Ayala Blanco. La búsqueda del cine mexicano. UNAM. 1975.  
p. 338.
- 3.- Ibid. p. 339.
- 4.- Ibid. p. 348.
- 5.- Busi Cortés. 6 de abril de 1984. (Entrevista).
- 6.- Gustavo Sosaya. 28 de octubre de 1983. (Entrevista).

### 3. CINE ESTUDIANTIL HOY

#### 3.1. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM)

##### 3.1.1. CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC)

El CUEC, como ya se mencionó, se fundó en 1963 por Manuel González Casanova. Aproximadamente 8 años después, en 1971 se le dio el carácter de Centro de Extensión Universitaria. Los centros de Extensión Universitaria son planteles en donde se imparten cursos organizados en forma distinta a los de bachillerato, a los de carácter profesional y de grado. Esos cursos se definen y norman en los reglamentos de estudios técnicos y profesionales superiores de la Universidad. En estos centros se tienen facultades para programar cursos que no sean parte de un plan de estudios formal y se extienden constancias de estudios.

##### 3.1.1.1. OBJETIVOS

El CUEC como Centro de Extensión Universitaria, persigue la formación de profesionales especializados en cine que posean un dominio de la técnica y una conciencia crítica, sustentada en valores culturales y humanísticos que dé las herramientas necesarias para transformar la realidad social.

La importancia del CUEC se puede resumir con las palabras de Raul Kamffer: "La razón clara y precisa de esta aper-



tura salta a la vista: El cine necesita valores; valores comerciales, artísticos. Renovación continua, pues el cine, a diferencia de otras industrias, no tiene barreras de sobreproducción, su única barrera es la falta de imaginación. Actualmente, la tarea conjunta es la de dotar al cine de originalidad y gran técnica. Urgen geniales escritores, excelentes directores que conozcan el oficio, técnicos y camarógrafos con estudios y talentos. Estos se formarán en las diversas escuelas de cine que ahora existen". 1/

El CUEC tiene como propósito fundamental la formación de cineastas, contando con la colaboración de especialistas en los diferentes aspectos técnicos del cine, así como de escritores, músicos, periodistas, intelectuales, etc., que se interesen y compartan las finalidades del Centro.

El interés de la UNAM no es sólo formar profesionales sino desarrollar y extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura. El objetivo principal del plan de estudios del CUEC es: "Formar profesionistas poseedores de una concepción crítica del cine y, en particular, del papel que éste desempeña dentro de la sociedad mexicana, mediante una práctica académica basada en la investigación sobre los campos de planeación y sistemas de producción, ejercicio del lenguaje y confrontación social del producto cinematográfico, de tal manera que ejerzan la actividad profesional de manera creativa y útil a la sociedad. principalmente las áreas de guión, fotografía, realización, edición, docencia, teoría e investigación en cine y televisión". 2/

Ahora bien, podemos citar los objetivos intermedios

(por materias) del CUEC.

El alumno conocerá la historia social del arte, las relaciones entre la teoría económica y el desarrollo cinematográfico, la problemática de la estética, la función social del cine en México mediante investigaciones.

Comprenderá la problemática del guión cinematográfico de documental y de ficción, y los aplicará en las prácticas. (Lo mismo para televisión).

Conocerá las características de los diferentes géneros dramáticos cinematográficos.

Comprenderá aspectos básicos de la producción cinematográfica y de televisión y los realizará.

Conocerá la legislación vigente sobre cine y televisión.

Conocerá el desarrollo histórico del cine ficción y no ficción a escala mundial.

Analizará obras de cine actual así como su lenguaje cinematográfico.

Dominará los fundamentos de la puesta en cuadro y en escena.

Analizará y aplicará los métodos de plano secuencia de cine ficción, cine reportaje, cine de actualidades, cine naturalista, cine didáctico, científico, de documental y reconstrucción.

Distincuirá y conocerá los principios físicoquímicos de la fotografía en blanco y negro, de la de color, así como

de los materiales sensibles usados en cine.

Conocerá el equipo y características de cámaras y aparatos complementarios para cinefotografía.

Conocerá los sistemas de iluminación para cine, métodos de trucaje cinematográfico y el funcionamiento de los laboratorios.

Conocerá las teorías del montaje y las aplicará.

Dominará el funcionamiento de los materiales y equipo de edición de super 8 y 16 mm.

Dominará los procedimientos de edición de sonido aplicados al cine hasta copia compuesta.

Comprenderá la utilización de sonidos no musicales en cine y distinguirá elementos fundamentales de la música.

Ejercerá creativamente la tecnología cinematográfica, realizando trabajos fílmicos con respecto a temas específicos de la realidad nacional.

Conocerá elementos básicos de la tecnología de televisión en blanco y negro y color.

Comprenderá los conceptos de medio social, socialización, proceso de formación de las motivaciones sociales e investigará el condicionamiento de la respuesta del espectador ante los medios masivos.

Conocerá el funcionamiento de sistemas de distribución y exhibición y participará en procesos de distribución y exhibición de películas escolares.

Cabe señalar que como requisitos para cursar estu-

dios en el CUEC, son necesarios un interés activo en las expresiones de la cultura mundial, como un conocimiento de la problemática social, especialmente la nacional; además del cumplimiento de los objetivos de enseñanza-aprendizaje del bachiller. El contar con esta información y conductas previas permite el estudio del aspecto lingüístico del cine, así como su contextualización social.

### 3.1.1.2. DESARROLLO

El aprendizaje dentro del CUEC se divide en 5 etapas. En las primeras 4 se imparten y desarrollan los conocimientos básicos y es obligatorio cursarlas, independientemente de la especialidad que se elija. La quinta etapa es una especialización en las siguientes ramas: Dirección, Fotografía, Guión y Producción.

El plan de estudios de la carrera está diseñado de tal forma que todas las materias giran en torno a la realización cinematográfica. A lo largo de 10 semestres, los alumnos son capacitados en el manejo correcto y adecuado de la técnica cinematográfica y al mismo tiempo desarrollan una capacidad mayor de análisis y crítica de la relación del cine con el mundo en su totalidad. Esto trae consigo que la creación cinematográfica y el poder expresivo de los alumnos tengan un panorama amplio de desarrollo.

El plan de estudios oficial es el plan de estudios por objetivos y sería el ideal, según los maestros, pero no se tienen los recursos suficientes para llevarlo a cabo, entonces se ha tratado poco a poco de adecuar la realidad hacia ese plan, se

ha tratado de sistematizar lo más posible el trabajo del Centro. Anteriormente, el trabajo del Centro consistía solo en un ritmo de filmación, como dice Juan Mora "porque siempre hay una gran pugna entre el rodaje y las clases teóricas, se quitaba mucho tiempo. Entonces cuando se hizo este plan, la idea era tratar de integrarlo de alguna manera, para que no hubiera ese conflicto, por un lado viendo que se llevaran bien todos los planes teóricos, por otro lado no permitir que se filmase más allá de la práctica". 3/

Los planes de estudio han ido modificándose para lograr una mayor cohesión académica y un mayor aprovechamiento de conocimientos específicos. Desde agosto de 1977, el Colegio del Personal Académico del CUEC ha venido trabajando en una reestructuración académica, la cual se sustenta en la organización de cursos intensivos de capacitación, exhibición y análisis de obras cinematográficas, así como cursos libres y abiertos al público en general sobre aspectos determinados del cine: escenografía cinematográfica, música en el cine, dirección de actores, fotografía cinematográfica y fotografía fija (del cual hay 5 talleres) que son impartidos por los mismos profesores del Centro.

Para lograr estos cursos, se han extendido invitaciones a técnicos y especialistas de industrias filmicas nacionales e internacionales, quienes han realizado diversos cursos y dictado conferencias. La evolución de los planes de estudio demuestra la creciente preocupación por organizar sistemáticamente la docencia cinematográfica.

Además también se imparten cursos en escuelas preparatorias, Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales, Delegaciones y en la Casa del Lago; se organizan cine clubes y se colabora en todo lo que se refiere a enseñanza fílmica. Todos esos cursos están encaminados a ampliar la cultura cinematográfica nacional e incrementar el uso del cine en diferentes disciplinas.

Un cambio importante en el CUEC fue la desaparición de oyentes, ya que ocasionaba una serie de problemas en el alumno que se reflejaba en su trabajo escolar, no permitiendo un trabajo coherente.

Entre otras cosas se han hecho publicaciones, material didáctico, varios libros de cine y la traducción de publicaciones para solventar la demanda del Centro. Se hizo también la sala de sonido ya completa, antes se recurría a servicios externos con carácter profesional, pero era un gasto extra.

La Secretaría Académica del CUEC se encarga de coordinar el trabajo académico del Centro, de ella dependen varias secciones como la Biblioteca, el área de publicaciones que a su vez publica el material didáctico, el área de divulgación y distribución del material el cual ha permitido que los alumnos vean el resultado de sus películas y que se vea el cine del CUEC fuera de la escuela (en delegaciones políticas, facultades de la misma UNAM, centros escolares, Cineteca Nacional, CREA, escuelas, etc.). Otra área es la académica y sus coordinadores (guión, producción, edición, sonido y fotografía), o sea que se distribuye la enseñanza a distintas áreas que tienen asignaturas en común, a través de es-

tas, se estructura un plan de trabajo para aplicarse a cada nivel escolar mediante los coordinadores de grupo. La Secretaría Académica también se encarga de llevar el lado académico de todos los trámites de ingreso como los del personal académico, establecer convocatorias, revisar que se reúna la comisión dictaminadora, recoger los datos de dicha comisión, mandarlas al consejo técnico afñ, y toda una serie de trabajos de carácter burocrático que están ligados con los profesores.

Como decíamos, el plan de estudios oficial del CUEC es por objetivos. Comenzó a aplicarse a partir del año lectivo 1980-81, como resultado de las consultas con la Comisión Técnica de Estudios y Proyectos Académicos de la UNAM. Se decidió comenzar este plan con los alumnos de nuevo ingreso para evaluarlo y corregirlo según la experiencia obtenida en ese año. Así es como los programas de segundo año en adelante se elaborarán a partir de la experiencia práctica y evaluación lograda a final del año lectivo mencionado y así sucesivamente. Asimismo, se dejó pendiente el programa de la asignatura de Televisión por no contar el Centro con el equipo técnico mínimo necesario para dicha enseñanza.

Para desarrollar el plan de estudios, el Centro proporciona a los alumnos toda la infraestructura técnica necesaria para la realización de sus trabajos. Esta infraestructura va desde el material negativo hasta el préstamo de equipo de filmación, sonido y posproducción; lo único que los estudiantes tienen que pagar son los materiales extras de producción de sus pe

lículas, incluyendo el revelado del negativo, ya que por ser un proceso costoso no es posible que el CUEC financie un laboratorio de revelado. El equipo con que cuenta el Centro es muy abundante pues incluye todo lo necesario para una filmación estudiantil, (cámaras, luces, grabadoras, magazines, cables, tripies, tlaquetas, etc.).

A pesar de la cantidad de equipo y accesorios que tiene el CUEC, resulta insuficiente para todos los alumnos. Además ya no se puede comprar equipo tan fácilmente porque el presupuesto no alcanza, por lo tanto en 1984 no se pudo comprar nada, solamente se manda el equipo a reparación y mantenimiento. El CUEC cuenta con salas de edición, un foro de fotografía, una sala de proyección para 50 personas, un archivo o pequeña filmoteca para el material que se produce en el CUEC y una Biblioteca especializada en cine, televisión y fotografía.

El Centro se sostiene económicamente con un presupuesto universitario. Este presupuesto se otorga cada año, pero es insuficiente, pues los costos, materiales y servicios han aumentado considerablemente. Los alumnos del CUEC pagan anualmente 400 pesos para su inscripción a la UNAM. Como vemos es una cifra simbólica. Los costos por alumno varían, durante el primer año es bajo en comparación con los otros 4 años, pues los trabajos son en super 8 y no hay tantos costos por cubrir, pero a partir de segundo año, los trabajos se realizan en 16mm y lógicamente los costos se elevan bastante. Para poner un ejemplo, se citan los gastos de 1983.



*Total de gastos en materiales y servicios por alum*

*no.*

*Núm de alumnos*

<i>20</i>	<i>primer año</i>	<i>\$ 17,217.20</i>	<i>por alumno</i>
<i>23</i>	<i>segundo año</i>	<i>89,164.75</i>	<i>por alumno</i>
<i>31</i>	<i>tercer año</i>	<i>158,309.06</i>	<i>por alumno</i>
<i>18</i>	<i>quinto año</i>	<i>503,151.44</i>	<i>por alumno</i>

*Nótese que estos gastos se refieren únicamente a materiales y servicios en los cuales no están considerados los materiales de foto fija, prácticas de realización, sonido, departamento de difusión, taller de cine directo, terminación de películas pendientes, reposición de materiales por fallas en cámara y laboratorio, ni el mantenimiento del equipo.*

*Con esto, nos podemos dar una idea de lo que gasta el CUEC por alumno durante los 5 años de estudio. Además, hay que tomar en cuenta que cada año los costos de todo el material y equipo cinematográfico se incrementan en un porcentaje bastante elevado, por lo tanto el gasto del CUEC por alumno es cada vez mayor.*

### *3.1.1.3. DIFICULTADES*

*Los dos principales problemas a los que se enfrenta el CUEC (también el CCC, la otra escuela de cine) actualmente son: que el personal egresado no cuenta con la infraestructura necesaria para poder desarrollarse, a pesar de haberse invertido*

determinada cantidad de dinero en su preparación profesional; la crisis económica actual ha hecho insuficientes sus presupuestos, obligando a dichas escuelas a tomar medidas extremas, como recorte de material por alumno, suspensión de compra de equipo, disminución de servicios, lo cual viene a menguar aún más, el nivel académico de estos centros de enseñanza.

Ahora bien, el CUEC "no se ha salvado de vicios y malformaciones que no son sino el natural reflejo del malestar de la cinematografía nacional, tales como: incumplimiento del menos del 10% del plan de estudios; inevitable burocratismo institucional; bajo nivel académico en la mayoría del personal docente, tendencia al aislamiento institucional y fomento de un elitismo "artístico", luchas por el poder interno de la escuela que olvida los fines académicos y la misión en este Centro".4/

Un aspecto importante por considerar es el aumento en el número de interesados en cursar estudios especializados sobre cine, y el número limitado de recursos que determinan la capacidad de trabajo de un número reducido de estudiantes. El mismo libro publicado por el CUEC, menciona lo siguiente: "Los sistemas de trabajo aplicados actualmente complican la situación (como ejemplo, mientras un grupo de trabajo requiere de 1512 horas extras de tiempo de uso de sala de edición a otros les sobran 2520 horas, no pudiéndose cubrir a un tiempo con otro por la incompatibilidad de procedimientos de trabajo, rutas críticas, etc.) pues al carecer de una planificación académica, se deja la planeación del trabajo a los deseos individuales de los miembros

de la comunidad estudiantil, sin incluir intercambios de información, para posteriormente ver si cuenta con los recursos para cubrir todas las peticiones (recordemos la tradicional disputa por el equipo, los problemas de compartirlo entre diferentes grupos, la exagerada carga de trabajo de los profesores que tienen que preparar clases no sólo para diferentes niveles, sino también para diferentes alumnos de un mismo grupo, etc.)". 5/

Esta situación trae como consecuencia "la diversidad de niveles de desarrollo y asimilación de una promoción, la imposibilidad de establecer organización y continuidad académica sobre la marcha; la obstaculización del trabajo didáctico-teórico por el práctico y viceversa; el desperdicio de recursos humanos y técnicos y otros bien conocidos por la comunidad.

La participación de estudiantes en el proceso de enseñanza aprendizaje en el Centro marca diferentes modalidades que se manifiestan en los distintos niveles; al ingreso, una gran disposición en aceptar el sistema de trabajo que se propone y a dedicar tiempo y esfuerzo en la medida en que la actividad cinematográfica sea considerada por el estudiante como principal o subalterna. Posteriormente, surge una tendencia hacia la atomización del grupo, a una participación pasiva en las clases denominadas teóricas y a un interés centrado en la realización de los proyectos cinematográficos individuales. Es importante recalcar que el ejercicio del lenguaje es uno de los aspectos vitales en el proceso de enseñanza aprendizaje cinematográfico, pero que también los demás aspectos juegan un rol impor

tante y no pueden ser dejados de lado a través de un proceso de desarticulación. Por su misma condición y formación social, nos encontramos con que el estudiante se encuentra fuertemente motivado a expresar sus inquietudes personales. Este hecho en sí es válido, pero no se debe abandonar al estudiante a su capacidad e información personal, es necesario encauzar esta inquietud dentro de la totalidad del proceso educativo del Centro". 6/

Un problema que se presentaba con frecuencia era la deserción (en las primeras generaciones al rededor del 50%), ya que no se exigía edad para ingresar y mucha gente estaba inscrito únicamente por la moda del lenguaje y por la moda del cine. Lógicamente, al imponer una edad mínima como requisito para ingresar, disminuyó en forma considerable la deserción que se daba principalmente entre los estudiantes más jóvenes.

Alfredo Joskowicz nos cuenta de ciertos problemas que hubo dentro del CUEC, cuando él fue Secretario Académico. "Los maestros en un principio entraban y salían; algunos, que eran los más antiguos se creían con derechos, y aunque no fueran buenos maestros se quedaban por antigüedad; otros se cansaban y se retiraban, entonces los criterios de enseñanza cambiaron radicalmente. Yo pienso que no solamente es un problema institucional, pues lo que cuenta en la enseñanza, es que enseñen las personas y no las instituciones, por lo tanto la planta del maestro sí es importante, mucho más importante quizás que el método de enseñanza. Los métodos pueden en general ser muy variados y pueden ser más eficaces o menos eficaces, pero definitiva-

mente es muy importante quien enseña, sobre todo en un terreno como el de tener una enseñanza artística en el cine" 7/

Agrega: "Habla un criterio así: como la enseñanza era muy deficitaria en el CUEC, se regalaba una cantidad de material para evitar la fricción con el alumnado y les proporcionaban enormes servicios a cambio de que no hubiera quejas. Facilitaban la enseñanza de orden más bien práctico, y casi sin gula, o semiorientadas con asesores, pero no había una enseñanza sistemática. Por los últimos 10 años fue muy desastroso por razones políticas internas dentro de la Universidad y dentro del CUEC. Entonces, al estudiante se le daba más, desde el punto de vista académico y menos, desde el punto de vista material. Pero el equilibrio era aceptable hasta cierto punto. Sin embargo los procedimientos universitarios administrativos son muy complicados, si uno quiere conseguir una refacción para una cámara a través de un procedimiento burocrático universitario, puede esperar hasta un año, ya que eso puede durar un trámite. El CUEC, que es un Centro de Extensión Universitaria, durante muchos años se utilizó como centro de producción, como centro de creación y producción con elementos de enseñanza, pero la obligación de una escuela no es proporcionar el material para que los alumnos terminen de hacer trabajos cuya calidad sea de exhibición; sino el camino es proporcionar el material para poder evaluar hasta el punto en donde académicamente se hagan correcciones. El resultado final de ese trabajo, ya es de una manera, responsabilidad profesional del alumno" 8/.

Por lo tanto habla alumnos de quinto año que terminaban 3 o 4 años después sus películas, y eso no permitía controlar jamás el presupuesto.

"El deterioro del CUEC provino de la infiltración de la política dentro de los sectores académicos y lo hizo polvo, los resultados están en pantalla. Aunque continuó habiendo producción, etc., el resultado de la producción y del trabajo escolar es lamentable desde el punto de vista técnico. Lo fue mucho tiempo. Quizás pueda empezar a mejorar ahora que han variado, de alguna manera por agotamiento de política, las condiciones académicas. Pero si se hace un análisis tanto desde el punto de vista técnico, cultural, objetivo, de los trabajos de muchos años del CUEC, en términos, o documentales o de ficción, llegó verdaderamente a ser un enorme desprestigio al grado que los cambios de autoridades universitarias, consideran que el cine universitario es un sector ya sin remedio y no lo alienta, no lo alienta porque se desprestigió enormemente. A diferencia del producto escolar de terminación de tesis que empezó a sacar el CCC, tenía definitivamente mejor calidad técnica, en primer lugar, esa era mi preocupación central durante los años que estaba yo allí. No me preocupaba el contenido, en ese momento me preocupaba dar libertad en término de ideas y sobre todo que fuera posible hacer entender que el cine es una disciplina primero de orden técnico, y que sin esa disciplina de orden técnico la manifestación de las ideas es una catástrofe". 9/

Por otro lado, aunque en el CUEC son 5 años para

cubrir el plan de estudios, muchas veces terminan dos años después, entonces realmente vienen siendo 7 años. Esto es problemático en cuanto al exceso de protección por parte de la escuela, académicamente hablando, hacia los alumnos. Es decir, una falta de enfrentamiento directo al medio y tratar de sobrevivir como profesional en el medio, se hace más difícil aún, por la falta de experiencia práctica y política dentro del medio. Por eso, hay muchos más egresados que no tienen las condiciones necesarias para incorporarse al medio, debido a la sobreprotección por tantos años. Los que sí llegan a alcanzar estas condiciones, lo han hecho porque trabajan colateralmente en el medio cinematográfico dentro de las dependencias oficiales donde se hace cine.

Alfredo Joskowicz agrega: "Con la generación que comenzó el año pasado, regresé a dar materias en primer año, para tratar de enderezar otra vez un árbol de enseñanza muy complicado, porque me era muy difícil corregir las complicaciones que acarrecaba la enseñanza de primero, segundo y tercer año, es decir, si me tocaba un grupo de tercer año y veía yo la diferencia de fondo, era muy complicado, entonces, yo personalmente con la dirección de la escuela decidí tomar el primer año, que es un trabajo de sistematización y de formación más difícil. Si ese trabajo de formación no se hace correctamente, lo que resulta de la generación es una catástrofe". 10/

En los últimos años de enseñanza, en donde estaba muy dispersa la parte académica, era que finalmente no había soporte para hacer un cine ficción, porque para hacer un cine fic-

ción se necesita una disciplina mucho más alta para controlar luces, para controlar edición, para controlar actores. No habla clases suficientemente sostenidas, de dirección de actores, de escenografía, etc. Entonces, la enseñanza del CUEC derivó hacia el trabajo documental. Esto podemos comprobarlo, porque en la producción de películas del CUEC existen mucho más documentales que ficción en los últimos años. Esto se debe a la insuficiencia de muchos elementos que el cine ficción exige.

Otro de los problemas que condujo a la deserción fue que cuando el alumno terminaba un trabajo, con un grupo de compañeros totalmente heterogéneo, los cuales, si estaban políticamente de acuerdo con el expositor, le aplaudían; y si no estaban de acuerdo lo grillaban. Como consecuencia lógica, esto trajo un gran número de frustraciones y resentimientos, (pero estaba fuera de un proceso objetivo académicamente hablando). También sucede así con los trabajos finales, con las películas finales, las ven dos o tres maestros, dan sus opiniones no sometidas al compromiso de una opinión académica o de una circunstancia académica.

Ahora bien, existen problemas que repercuten mucho más en los alumnos. Problemas tanto técnicos como académicos. Entre los técnicos sucede que aunque exista una gran cantidad de equipo, no es suficiente para el total de alumnos, sobretodo a finde año que se tratan de realizar películas individuales (vienen siendo más de 30). Asimismo, el equipo de posproducción es aún más insuficiente, ya que las filmaciones se realizan casi simul-



táneamente y lógicamente todos quieren posproducir su película al mismo tiempo. Además los costos de la producción de la película, como ya hemos dicho, cada vez son más elevados por el aumento acelerado tanto en todo el material fotográfico y cinematográfico como en el equipo. Esto ocasiona la reducción de material por alumno. José Roviroso piensa que quizás sería una solución buscar otras formas de trabajar, como por ejemplo, en lugar de hacer tantas películas individuales, tratar de buscar hacerlas por equipo.

A partir de 1983, los alumnos de quinto año, que como trabajo final presentaban un largometraje, ahora sólo pueden presentar un cortometraje de 20 minutos en pantalla. Esto es el resultado del recorte de presupuesto.

Existe también una carencia de un banco de actores, aunque quizás esto sea por culpa de los mismos alumnos, pues ha habido ocasiones en que dejan plantado al actor que contrataron y éste después ya no quiere trabajar. Además a estos actores no se les paga, a menos de que el mismo alumno lo haga por su propia cuenta.

Entre los mismos alumnos existen problemas como el de no respetar los calendarios que se les dan para realizar sus filmaciones o sus grabaciones y hasta para los cuartos de edición. Algunos de los alumnos trabajan (la mayoría) y cuando les toca ayudar a sus compañeros en la filmación, resulta que no pueden asistir, entonces hay ocasiones en que el director filma su película con ayuda de alumnos que ni siquiera estudian cine.

La mayor parte de los estudiantes del CUEC, quieren ser directores, pero este problema es más bien de vocación porque

no conocen los otros campos de la cinematografía, y no se dan cuenta que pueden ser tan creativos los fotógrafos, sonidistas, editores, guionistas y hasta los productores como el mismo director. El alumno que entra al CUEC, se tiene que dar cuenta allí mismo de todo el campo que abarca el cine, para que pueda escoger.

En cuanto a cuestiones académicas, se ve la necesidad de impartir las materias que están en el plan de estudios y que actualmente no se imparten, tal es el caso de Dirección de Actores y Maquillaje.

Hace falta una planilla de profesores, (opinán los alumnos), sobretodo en algunas áreas específicas. Por ejemplo: únicamente hay un maestro de sonido y un ayudante. El problema también es que los maestros tienen otras actividades que no son del CUEC, así que los distraen de las clases. El resultado es el descuido en muchos aspectos técnicos que son muy necesarios y se le da más importancia a la producción de ejercicios finales.

Otro grave problema al que se enfrentan los estudiantes y en general el CUEC, es en cuanto al convenio con el Departamento de Extensión Universitaria para exhibir las películas producidas por los alumnos en las salas universitarias. Para ello, se tiene que negociar directamente con el director de dicho departamento y es verdaderamente difícil. Por lo tanto los alumnos optan por proyectar sus películas en el CUEC y por fuera, en forma particular (a familiares y amigos).

### 3.1.1.4. RESULTADOS

Pues bien, a pesar de todos los problemas enumerados antes, el CUEC tiene muy buenos resultados. Principalmente por ser una escuela sistematizada de cine y que cumple con su objetivo principal de formar realizadores de cine, cabe resaltar que desde 1963 a la fecha, el CUEC ha producido cerca de 150 películas terminadas en copia compuesta. Entre ellas ha habido más producción de documentales que de ficción, por los problemas ya señalados. (Véase lista de películas en apéndice).

El CUEC ha sido en sus años de existencia un verdadero campo de experimentación en los terrenos de la expresión cinematográfica. Prueba de ello son las películas realizadas, tanto por su técnica narrativa como por los temas tratados. Estas películas, resultado de prácticas escolares, han participado en eventos nacionales e internacionales y en ocasiones han obtenido premios y menciones, esto demuestra la magnífica aceptación por parte de los concedores y del público en general hacia esas producciones. El total de premios que han recibido los alumnos del CUEC por sus películas han sido 15 hasta 1983. (Lista de premios y nominaciones en apéndice).

A pesar de los problemas que han tenido con el Departamento de Extensión Universitaria para exhibir las películas en las salas de la Universidad, con la Cineteca Nacional existe un convenio desde hace algunos años para exhibir la producción anual de las películas del CUEC. Y ahora se está consiguiendo proyectar en el Centro Cultural Universitario, que ca-

da función esté acompañada por una producción del CUEC.

Por otro lado, el aumento de los recursos y las buenas relaciones como miembro del CILECT (Centre International de Liaison des Ecoles du Cinema et Télévision) han permitido invitar al CUEC, a varios especialistas, profesores distinguidos de otras escuelas de cine de diversas partes del mundo, a impartir cursos y seminarios, particularmente en los temas en los que se sentía una carencia de profesores nacionales. Estas relaciones han facilitado también a conseguir becas para aquéllos que han de mostrado un claro interés por la docencia.

Podemos decir que hay una cierta línea común entre el CUEC y las escuelas de cine de otros países dentro de las diversas condiciones económicas de cada país. Esto se puede advertir en los resultados, pues en los festivales de cine estudiantil a los que ha asistido el CUEC, las películas presentadas han tenido grandes elogios. También ha habido casos en que los egresados de esta escuela van a realizar cursos de posgrado de dife rentes especialidades en otras escuelas extranjeras.

La carencia de material didáctico de apoyo ha sido una preocupación constante para el CUEC; sin embargo, siempre se le ha dedicado una particular atención publicando libros con el contenido del material didáctico de uso interno.

Los planes y programas de estudio se han ido modificando conforme a las necesidades y ajustando a las nuevas realidades. Estos cambios fueron muy frecuentes en los primeros años del CUEC, pero siempre se han aprovechado las experiencias

anteriores para los cambios.

Cabe señalar que a pesar de las deficiencias de los primeros años de vida del CUEC, "de sus primeras generaciones han egresado talentosos directores y fotógrafos que han sobresalido por su esfuerzo personal en la industria fílmica. Durante las épocas más críticas del cine nacional, el CUEC se ha mantenido en una situación de búsqueda de la forma cinematográfica mexicana como lo ha demostrado a través de su trabajo académico, que desemboca en diversos géneros y estilos, tales como el documental, el cine experimental, el cine de militancia política, el cine de ficción, etc. En esta búsqueda constante los resultados fueron a veces desastrosos, debido a inexperiencia y limitaciones técnicas, eso en apariencia, ya que todos esos desaciertos sirvieron para que las nuevas generaciones se nutrieran de experiencia. El CUEC siempre ha mantenido una postura crítica hacia el cine de la industria. A veces, esa postura de tanta exigencia ha sido confundida con la arrogancia y el desprecio. (Este es el motivo por el cual el CUEC conserva el sello inamovible de escuela detractora)".

11/

Sin embargo, el Centro conserva ante la industria tanto estatal como privada, su libertad de producción misma que se debe a la autonomía de que goza la Universidad, esto permite a los alumnos tratar diferentes aspectos de nuestra sociedad, que no son tocados por el cine industrial. Podemos afirmar que el cine del CUEC no tiene censura.

Desde hace varios años, se puso en servicio un pro

grama de proyecciones externas e internas del material del CUEC con objetivos totalmente didácticos. Este material se exhibe en centros docentes, sindicatos, centros culturales, también se expone dentro de la misma escuela para discusión interna y a través de la Filmoteca. Los alumnos tienen derecho de exhibir sus trabajos particularmente siempre y cuando no se lucre con dichas producciones. Finalmente, en salas universitarias cuando se llega a tener un acuerdo con la Dirección de Extensión Universitaria.

Podemos anotar como parte de los resultados, que la Filmoteca de la UNAM y el departamento de cine de Difusión Cultural de la UNAM están estrechamente ligados con el CUEC, ya que la mayor parte del personal que trabaja en esos lugares son egresados de esta escuela.

El CUEC ha tenido una gran superación académica en los últimos años. Además de dedicarse a la investigación realiza eventos como: cursos de dinámica de grupo para el adiestramiento de instructores de talleres externos de cine, estudios publicados, prácticas escolares con escuelas del extranjero; apoyo a la docencia. Ha presentado ponencias, ha participado en congresos, cursos y encuentros, festivales a nivel mundial, ha tenido intercambio académico y convenios a nivel internacional. Cuenta con servicios a la comunidad y ayuda a universidades de provincia.

"Consideremos que durante su existencia el CUEC ha capacitado, aún en número reducido, a cineastas y docentes

que han destacado dentro de las actividades nacionales y que las películas realizadas por los estudiantes como parte de la actividad aprendizaje, a pesar de su distribución limitada, han tenido gran aceptación e incluso han sobresalido en competiciones donde participan cineastas aceptados como profesionales. Es evidente que el Centro cuenta con los recursos para la formación de profesionistas en cine y que puede cubrir la necesidad de una institución de educación superior en este sentido". 12/

En México, el campo de trabajo en el área cinematográfica no es muy amplio; sin embargo, los egresados del CUEC tienen oportunidad de desenvolverse en el ambiente fílmico. Algunos se encuentran trabajando en canales 11, 8 y 13; otros, en la docencia, otros en el cine independiente, muy pocos en la industria cinematográfica, otros en el CUPRA (Centro Universitario de Producción de Recursos Audiovisuales) y en PRONARTE.

Para finalizar lo referente al CUEC, se debe señalar que seguirá impulsando sus propios recursos para dar mayor impulso al cine en México y difundir nuestra cultura cinematográfica.

### 3.1.2. FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES - UNAM

La Facultad de Ciencias Políticas y Sociales debe su nacimiento (1951) a un proyecto técnico aprobado por el Consejo Universitario.

#### 3.1.2.1. OBJETIVOS

Como objetivo fundamental tiene el preparar a los alumnos que cursan la licenciatura y maestría en Ciencias de la Comunicación. Esta disciplina incluye una serie de materias que forman a los alumnos en las técnicas y medios de la realización cinematográfica, radiofónica y televisiva. Los tres primeros semestres de la carrera se componen del tronco común, el cual corresponde de igual manera a las otras carreras que se imparten en la Facultad: Ciencia Política, Relaciones Internacionales, Administración Pública y Sociología.

"La formación básica de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación está constituida por 15 asignaturas con carácter obligatorio. Estos cursos están programados del 4° al 6° semestre y ofrecen al estudiante la formación, fundamental y la capacitación profesional suficiente en el campo específico de la comunicación colectiva. Mediante esta formación, el estudiante de Ciencias de la Comunicación conocerá y valorará el estado que guarda el conocimiento teórico, metodológico y técnico de la comunicación colectiva, así como un nivel de la investigación en comunicación y el alcance y posibilidades de la práctica profesional de la carrera en la cual el estudiante se capacita. En los se



mestres 7° y 8°, se concentran 10 asignaturas optativas que el estudiante podrá organizar y cursar de acuerdo con sus intereses intelectuales, vocacionales y profesionales, contando con el auxilio y la orientación del coordinador académico de la carrera".<sup>13/</sup>

Las materias de cine dentro de la carrera comienzan a impartirse en el sexto semestre. A partir del séptimo se define totalmente la opción que elija el estudiante entre Comunicación en la Investigación, Comunicación Periodística y Comunicación Audiovisual.

El objetivo de estudiar cine es parte únicamente de los medios audiovisuales que estudia la ciencia de la comunicación. Es entender al cine como un medio de comunicación masiva, como un medio de expresión, expresarse a través del cine y aprender a través del mismo. Saber distinguir y estructurar en un momento dado, guiones cinematográficos. Ver y entender todas sus cualidades y posibilidades así como sus dificultades. Aprender principalmente su historia y parte de su técnica, y finalmente distinguir los diferentes géneros cinematográficos.

El objetivo básico de impartir cine en la carrera de comunicación, nos lo dice así Andrés de Luna: "Es ampliar el panorama del conocimiento universitario, sobre todo de un comunicólogo, respecto a un medio que ha tenido tanta importancia en el siglo XX. (...) La Facultad no va a formar directores, no va a formar documentalistas, ni críticos de cine, ni va a formar nada de esto, simplemente va a tomar un punto de partida para que los estudiantes tengan una noción de lo que es este medio, de por

donde se mueve, cuáles han sido sus aportaciones, su lenguaje, cómo se ha manifestado desde su fundación a finales del siglo pasado hasta estos días. (...) Es formar simplemente a gente que vea al cine desde una perspectiva profesional, que pueda apreciar lo que está viendo, (...) que tenga bases para juzgar una obra, ya sea a través del conocimiento que puede dar la evolución de los lenguajes fílmicos, cuando es de la sociología, que ha sido un aspecto muy particular dentro del cine, o a través de las técnicas de información, es decir una visión global de lo que es el fenómeno fílmico". 14/

Lo que corresponde a la carrera es dar a conocer las generalidades del cine como medio de comunicación, pues de hecho existe, en la misma UNAM, el CUEC, del que ya hemos hablado y es parte importante de este trabajo.

### 3.1.2.2. DESARROLLO

Las materias de cine dentro de la carrera son opcionales con excepción de Técnicas de Información por Cine que se cursa en el 6° semestre; obligatoria para todos los alumnos de Ciencias de la Comunicación. Esta materia tiene como objetivo lo siguiente: "El alumno aprenderá a evaluar de una manera razonada y crítica no sólo las diversas etapas históricas de la cinematografía, sino también las técnicas que las hicieron posible. Así mismo, aprenderá a utilizar los diferentes elementos de la expresión cinematográfica. Esta capacitación le servirá para obtener trabajos de significación cuando necesite usar el discurso fílmico

co (nota y documental) para la transmisión de sus mensajes icóni-  
cos. Le servirá también para dejar de ser un espectador pasivo  
(acrítico) del fenómeno cinematográfico y pasar a ser un ente ac-  
tivo, capaz de ejercer verbal o por escrito la crítica de ci-  
ne." 15/

Dentro de las materias opcionales que se cursan en  
7° y 8° semestre, existen algunas sobre de cine que son total-  
mente teóricas como Sociología del Cine; otras que son teórico-  
prácticas como Cine Documental y Evolución del Lenguaje Fílmico,  
y algunas que se intenta que sean totalmente prácticas como Ta-  
llar de Guión Cine, Radio y TV, y Taller de Realización de Cine.

En las teóricas, según sea la materia, se ven dife-  
rentes teorías cinematográficas, diferentes directores, diferen-  
tes corrientes, se trata de explicar el cine como expresión de  
circunstancias e inquietudes políticas y sociales. Se revisan  
las leyes y reglamentos de cinematografía y las condiciones de  
producción, distribución y exhibición.

En las prácticas, se desarrolla el objetivo del  
curso, ya sean guiones cinematográficos, filmaciones, documenta-  
les, adaptaciones, o bien ficciones.

La materia de Cine Documental, dejó de impartirse  
3 años debido a la falta de profesores, pero se logró reanudar  
en el semestre 84-2. Los maestros que actualmente la imparten,  
le dieron un carácter teórico-práctico con el objeto de que  
los alumnos logren diferenciar el cine documental del cine fic-  
ción y, de que conozcan los orígenes y los principales documen-

talistas a nivel mundial y sus principales obras. La práctica consiste en realizar un cineminuto documental por equipos.

En Taller de Realización de Cine generalmente se realizan prácticas en super 8 durante el semestre y, como trabajo final, una película. La mayor parte de los alumnos que toma este curso ya tiene bases teóricas y conocimientos sobre los procesos cinematográficos, por ejemplo, las técnicas de redacción para la elaboración de guiones cinematográficos. Así pues, se imparten conferencias de carácter práctico con ejemplos visuales y de audio, estas prácticas son colectivas y consisten en ejemplos del tiempo y del espacio, y la transformación del tiempo real al tiempo cinematográfico. También se utilizan elementos de carácter físico como el uso de bandas sonoras con ejemplos musicales, efectos sonoros y diálogos grabados y adecuados al tiempo cinematográfico. Con esto se han obtenido resultados positivos en cuanto a la creatividad del alumno. A partir de estos ejercicios, se instrumenta el trabajo por equipos para hacer una realización cinematográfica colectiva con investigación en documentos y de campo, entrevista con especialistas y consulta a fuentes bibliográficas.

Técnicas de Información por Cine, la materia de 6° semestre, se desarrolla de una manera sistemática con la historia y la técnica del cine. Lo referente a historia abarca desde las ideas que hicieron posible la cinematografía, hasta las corrientes estéticas e ideológicas que rigen el quehacer actual, destacando las corrientes más importantes. En la exposición técnica se resalta la evolución de la cámara cinematográfica, así como las bases

de información sobre cine (encuadres, planos, iluminación, sonido, etc.). En algunas ocasiones en esta materia, según el maestro que la imparta, se realiza una película en super 8 de dos o tres minutos, por equipos.

En Sociología del Cine, se explica el papel principal del cine en la sociedad. Se le explica también como actividad cultural, económica y política y sus relaciones entre sí, enfatizándose los aspectos que el maestro considere convenientes.

En general los métodos de enseñanza son exposiciones orales, lecturas comentadas, ejercicios, formación de equipo de discusión y, fundamentalmente proyecciones cinematográficas.

Hasta ahora las filmaciones que han realizado los alumnos de las materias de cine han sido en formato super 8, en primer lugar porque el escaso equipo que existe en la Facultad es de este formato, además resulta ser el más económico. Podemos agregar que las películas son totalmente mudas, con excepción de las que llevan adjunta una grabación sonora realizada por los mismos alumnos. La realización es en equipos de 4 a 8 personas y la duración aproximada es entre 3 y 10 minutos, según las exigencias de cada profesor.

El equipo de cine con que cuenta la Facultad es realmente muy escaso para la cantidad de alumnos. Consiste en 4 cámaras Canon de cine super 8, de las cuales 2 son con sonido. 4 pegadoras, 2 de cemento y 2 de parches. 4 moviolas y un proyector Eumíng super 8. Este equipo es para uso de profesores y alumnos.

### 3.1.2.3. DIFICULTADES

"El principal problema de un estudiante universitario es que no está empapado realmente de lo que es un estudiante profesional, entonces difícilmente ve cine, difícilmente está en contacto con publicaciones relativas al cine, a su carrera, a su licenciatura, entonces partir de esto, es casi empezar en el año cero. Simplemente cuando se les pregunta si han visto El acorazado Potiomkin o El ciudadano Kane, pues les resultan películas imposibles, nunca han visto, ni siquiera han oído, bueno tan dramático como que el semestre pasado en un grupo donde habla cerca de 90 estudiantes, solamente uno sabía quien era Orson Welles, y estaban tomando la materia optativa como era Evolución del Lenguaje Fílmico, lo cual te da la medida real del nivel en que se manejan los estudiantes universitarios de esta licenciatura." 16/

Además una de las dificultades es que hasta ahora no hay un taller de cine dentro de la Facultad, y sin embargo algunas materias de cine que se cursan, tienen un programa aunque no establecido por el Departamento de Comunicación, sí por el mismo profesor, el cual viene siendo muy ambicioso en cuanto a realización, cuando definitivamente no existen los recursos suficientes ni dentro de la Facultad (ya que el equipo es muy escaso), ni por parte de los propios alumnos, dado el costo del material cinematográfico que cada vez es más elevado y lógicamente no existe subsidio por parte de la Facultad (a diferencia del CUEC) y los recursos en general del alumnado no alcanzan para soportar este tipo de gastos. Y como dice Andrés de Luna: "Toda la crisis y to-

do esto pues ha llevado a un encarecimiento de los materiales que pues ya desbordan las pretenciones que pueda tener una escuela de cine. Y si una escuela de cine no puede sostener esta explosión económica que implica los materiales cinematográficos, pues menos una Facultad, con todo lo que implica eso". 17/

Existe el problema también en cuanto a la relación de una materias con otras, (opcionales, seriadas y obligatorias), ya que el alumno puede cursar materias opcionales de cine, radio, televisión, prensa o investigación, a partir de 4° o 5° semestre para adelantar créditos, entonces ocurre que ciertas materias de cine pedagógicamente hablando tienen que tener como base otras materias también de cine, pero cuando algunos alumnos no han cursado esas materias sumamente importantes, llegan totalmente en blanco, ocasionando un retraso a todo el grupo. Algunos no tienen idea de cómo se hace el cine, por lo mismo, tiran todo un rollo en una sola escena que ni siquiera presenta cortes, encuadres, tomas, etc. y cometen infinidad de errores lo cual viene a repercutir en el tiempo y en el dinero.

"Sus películas tienen que estar fatales, porque no han tenido un taller de manejo cinematográfico de las cámaras y todo el equipo técnico, es lógico. Hay veces que se han dejado trabajos donde de verdad los alumnos nunca han tenido ni siquiera idea de qué es una cámara de cine, que nunca han tenido en sus manos un aparato así, entonces la primera vez que salen truenan la cámara. (...) Entonces, desde ahí se nota que está mal planteado el problema, porque no se les puede dejar a los alumnos un traba-

jo que implica un conocimiento técnico cuando ellos nunca han tenido esa etapa previa para poder llegar a, ya no digamos hacer un cineminuto, sino 30 segundos o menos. Para cualquier cosa de éstas se necesita tener una base previa, que es lo que la Facultad ha contemplado de manera muy superficial que realmente no se ha introducido dentro de los cursos, que además yo no creo que sea tan importante eso, no me parece tan importante que manejen el equipo sino que realmente sepan qué es lo que significa esto, cómo trabajar un plano, cómo darle continuidad, cómo manejar una secuencia, todo esto que sea más importante que manejar una cámara super 8, que en términos prácticos reales, seguramente el alumno nunca va a tener la necesidad de ocupar, porque ya en términos profesionales tampoco va a filmar en super 8. Entonces se les está enseñando algo que realmente a la práctica nunca va a llevar a cabo, y que se va a quedar ahí, porque realmente pasar del super 8 a 16 mm pues sí implica un conocimiento a otro nivel que no podrán dar el salto los estudiantes". 18/

Otro problema que se puede considerar, es la queja constante que tienen ciertos alumnos en cuanto al tiempo para realizar sus trabajos cinematográficos, pues a finales de semestre siempre se les juntan las entregas de los trabajos finales, porque no se toman el tiempo necesario y muchas veces no saben ni siquiera las complicaciones que puede llegar a tener una filmación. Asimismo, para conseguir equipo es un problema (el de la Facultad es insuficiente), pues en el mismo semestre algunas veces se tiene que realizar una película en dos o más materias, co-



mo trabajo final.

El excesivo número de alumnos inscritos en cada materia, ocasiona que no se logre atender debidamente al alumno como el maestro quisiera, sobre todo, en las que son prácticas, hay ocasiones, en que algunos alumnos tienen que escuchar la clase se parados porque no hay bancas o lugares suficientes.

Por otro lado, no existe un registro de películas realizadas por los alumnos, tampoco se sabe cuáles han sido subsidiadas por la Facultad ya sea de manera parcial o total. Así pues, tampoco existe ninguna copia de esas películas dentro de la Facultad, además de que se ignora el paradero de ellas. Supuestamente, los mismos alumnos se quedan con ellas.

#### 3.1.2.4. RESULTADOS

Andrés de Luna opina así: " Bueno, me parecen fu- nestos casi todos los resultados. Per aún así, sí hay cierta es- peranza, porque de cada curso salen aproximadamente 10 gentes a las cuales realmente ya les interesó el cine. Y lo que va pasando, que ahora en las muestras, en los foros, de pronto, esa gen- te que nunca la veías ahí, ya tiene un interés. Y que descubran qué es el cine (de eso se trata) ya es simplemente que se les ha ya quedado algo. Entonces los resultados a ese nivel, yo diría que son mínimos pero que cuando realmente se logra algo, se lo- gra en serio. Ahora, cada vez hemos tratado de dar nuevas bases sobre esto, no sé hasta que punto haya mejorado, pero se ha trata- do. Yo he procurado mantener un poco al corriente los textos, e-

vitar repetir todo eso de la historia del cine, obligarlos casi a asumir la práctica del cine, simplemente interrelacionando toda una teoría muy concreta en base a una película o películas también muy concretas (concretas como las que nos permita la cartelera o los cine clubes), porque ni siquiera contamos con el bagaje fílmico como para elegir así específicamente quiero esta película. Alguna vez contamos con la colaboración del IFAL, y parece que próximamente contaremos con la colaboración del Instituto Alemán. Nada más que como no hay salas todavía, no podemos contar con ellas, pero hay todo un interés del Instituto Alemán porque se difundan sus materiales, y que además ahora si tenemos la posibilidad de decir: bueno, esta película cuenta con tales fines didácticos y nos van a dar tal resultado. Entonces ya será más fácil, un poco dominar nuestro conocimiento cinematográfico. Por otro lado, no existe una profesionalización de la licenciatura realmente. Literatura relativa al cine nunca leen, tampoco buscan revistas de cine, ni algún libro traducido o lo que sea". 19/

En cuanto a realizaciones cinematográficas por alumnos de la carrera, realmente los resultados son muy pobres. Las pocas películas que se han realizado han sido en formato super 8, en grupos de 4 a 8 personas con una duración aproximada entre 3 y 10 minutos, pero no se tiene un registro de ellas ni de títulos, ni de los años en que fueron realizadas. Las películas terminadas, la mayoría de ellas, han sido sin sonido. Ahora bien, ha habido 16 tesis profesionales sobre cine ya terminadas,

entre ellas 2 películas, una realizada por Roberto Roy Meza Baca titulada *El cine documental de cortometraje como elemento para la formación y manejo del público cinematográfico*. La película que presentó con esta tesis se llamó Las ratas (1979), cortometraje documental de tipo científico sobre los perjuicios que causan los roedores.

La otra tesis se titula *Represión política en México a partir de 1968*, realizada por Salvador Díaz Sánchez, cuya película tituló Los encontraremos (1983). Salvador Díaz Sánchez realizó esta película como alumno del 4º año del CUEC, pero también la presentó para obtener su título de Ciencias de la Comunicación en la Facultad. Los encontraremos es un documento histórico muy importante sobre los desaparecidos y presos políticos en México, enfocado principalmente al caso del hijo de la señora Rosario Ibarra de Piedra. Ambas películas se realizaron en formato 16 mm. Otras 15 tesis sobre cine están en elaboración, entre ellas una película también en 16 mm.

La generación 77-81 realizó una película titulada Radiografía de CU, por todos los alumnos de las materias *Cine Documental y Realización de Cine* en 1980, dirigida por el profesor Oscar Menéndez. Se trató de hacer un documental, la primera edición fue un largometraje de 2 horas y 30 minutos. Para su realización, el grupo se dividió en subgrupos, cada uno escogió un tema diferente sobre la Ciudad Universitaria como: vendedores ambulantes en CU, transporte en CU, vigilancia, deportes, murales, etc. Cada grupo se dedicó a realizar la investigación y la

filmación de su tema con la asesoría del maestro. Finalmente, cada tema se editó y se unió con los demás. Hubo temas muy bien realizados, pero otros demasiado extensos. Probablemente sería un buen documental si se receditara y disminuyera su duración. Su formato fue en super 8 mm.

Hubo otra película realizada y totalmente producida por el alumno Juan Martín Chirino titulada La última rosa, con duración de una hora, en formato super 8. Se realizó con el fin de acreditar una materia.

### 3.1.3. DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS DE LA UNAM

El Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad se creó en 1959 por medio de la Dirección General de Difusión Cultural, siendo jefe de dicho departamento Manuel González Casanova. El primer paso dado por este departamento fue organizar el Cine Club de la Universidad en 1958, para continuar hasta la fecha con su programación y la de otros cine clubes. Actualmente sus objetivos son los siguientes:

#### 3.1.3.1 OBJETIVOS

"Objetivo General: Contribuir a la difusión de la cultura cinematográfica tanto hacia la comunidad universitaria, como hacia el público en general, a través de la producción, distribución, exhibición y análisis del material fílmico.

El Departamento consta de 5 áreas las cuales tienen sus propios objetivos:

Exhibición; el objetivo es difundir entre la comunidad universitaria y el público en general el material cinematográfico representativo contemporáneo que contribuye a su formación cultural .

Producción; el objetivo de este proyecto o área, es proporcionar apoyo cinematográfico a eventos organizados por la Dirección General de Difusión Cultural y fomentar la producción del cine universitario, con carácter cultural y de una gran calidad artística cuya temática corresponda a las distintas manifestaciones de la cultura nacional.

*Distribución; su objetivo es difundir la producción cinematográfica universitaria no industrial mexicana, latinoamericana y las obras destacadas de la cinematografía internacional.*

*Investigación y Documentación; el objetivo es recabar el material cinematográfico de calidad para poder editar libros, reseñas de conferencias, folletos, boletines y en sí difundir e incrementar a costo accesible la cultura cinematográfica entre los sectores interesados, universitarios y público en general.*

*Administración o Apoyo; el objetivo es dar apoyo a todos los demás proyectos o áreas para que puedan funcionar, suministrarles los recursos materiales, financieros, humanos, necesarios para su funcionamiento." 54/*

### 3.1.3.2. DESARROLLO

*La prioridad que se ha dado a cada una de las áreas del Departamento se ha basado no en su importancia, sino en que operativamente unas funcionan un poco más que otras, ya que por causas de presupuesto se han limitado y han tenido que dedicarse más profundamente a lo menos costoso, como por ejemplo, la exhibición de películas. Así pues, su orden es el siguiente: Exhibición, Producción, Distribución, Investigación y Documentación y Administración o Apoyo. Aunque esta última esté al final, abarca todo, porque sin esta área no se hace ninguna de las otras.*

*En el área de exhibición se encargan de programar*

básicamente, y definir cuál va a ser el ciclo, la temática de los ciclos que van a exhibir. Primero se consulta con el jefe del departamento, él da la aprobación o aporta sugerencias y así se arman los ciclos mensuales. Existe una planeación anual previa en la que deciden por ejemplo, que enero sea cuando se proyecte cine negro, en marzo cine polaco, en mayo nuevas realizadoras, etc., pero cada mes se va detallando la programación. Ya que dicha programación está aprobada y revisada, van a las distribuidoras, confirman y envían la información a las áreas del departamento para saber costos; al jefe del departamento, para informarle de la confirmación de la programación, se da aviso a las dependencias que se encargan de controlar las salas que no están bajo el control del departamento, como por ejemplo las Salas Julio Bracho y José Revueltas. Se tiene que informar al ACRIU que es una dependencia universitaria, cuál es la programación para que ellos tengan conocimiento de la duración de la película, qué día comienza y qué día termina la exhibición, etc.

Básicamente se programa para exhibición en las salas Julio Bracho y José Revueltas, del Centro Cultural Universitario, para el Cinematógrafo del Chopo, la Sala Lumiere de la Casa del Lago y el auditorio Justo Sierra de Humanidades. En este último, hay cine clubes ya establecidos que son: el Cine Debate, el Cine Club UNAM y las Matinees. Estos cine clubes ya tienen muchos años de estar funcionando así. Lo más reciente son las Salas Julio Bracho y José Revueltas del Cen-

tro Cultural Universitario, pues tiene aproximadamente dos años de funcionar, pero son lo más pesado para el presupuesto, y a pesar de los pocos recursos que tiene el departamento se intenta que esas salas tengan una buena programación, sin descuidar las otras salas que ya mencionamos. Actualmente, la sala que hay en Minería, está haciendo sus ciclos independientemente, aunque el departamento debería controlar su programación, (sólo lo referente a programación), sin embargo se están omitiendo ciertos aspectos y su programación la hace independientemente, pero supuestamente es la misma dependencia y está funcionando.

El material del CUEC llega cada año al departamento, lo revisan tanto el jefe del departamento como las personas encargadas de la programación y exhibición y se escogen algunas para exhibirlas en las salas. No es posible la exhibición de todas debido al tiempo de duración (porque muchas veces son ejercicios que duran de 5 a 10 minutos), del formato, del lugar que haya en las salas de exhibición y sobre todo si la película no vale la pena. Sin embargo, ha habido ciclos llamados Nuevos Realizadores, en el Auditorio Justo Sierra y en el Cinematógrafo del Chopo, en donde se han exhibido las películas del CUEC.

El Departamento ha tenido algunas coproducciones con el CUEC, sobre todo las del programa de Superación Académica. En este programa, la Universidad les brinda a los maestros del CUEC facilidades para que puedan realizar cada uno de ellos una película, por ejemplo Tras el horizonte, de Mitel Valdez, Manuel Alvarez Bravo, Fotografía, de Juan Mora.



La coproducción básicamente consiste en apoyo económico, se pone el material o el servicio del laboratorio, otro tipo de gastos como la primera copia, transfer, producción, etc., (parte del apoyo económico lo aporta Difusión Cultural y Extensión Académica).

Parte del equipo para estas películas lo pone el CUEC y parte el Departamento, ya que este último cuenta con muy poco equipo. (El equipo del departamento consiste en un par de cámaras, micrófonos, una grabadora Nagra).

El Departamento cuenta con una pequeña filmoteca, una sala de proyección también pequeña, una sala de edición, un taller de revisión de películas, una moviola, mesa de edición (pero todo es muy rudimentario). Por esto, muchas veces es necesario contratar laboratorios especializados para hacer la grabación en cuanto a la producción de las películas.

El presupuesto que tiene el Departamento de Actividades Cinematográficas lo dictamina la Dirección General de Presupuesto por Programas, y el Patronato de la Universidad, que se encargan de asignar a cada dependencia el presupuesto correspondiente extralado del mismo presupuesto que recibe la Universidad del gobierno y la parte de los ingresos que recibe de cada facultad (inscripciones, ventas de libros, copias fotostáticas, etc.).

Es necesario resaltar que el Departamento de Actividades Cinematográficas es uno de los pocos dentro de la Universidad que genera ingresos fuertes. Genera ingresos a través

de sus taquillas, de sus exhibiciones, de sus cursos, etc. Se han hecho estudios en el área de exhibición y se ha demostrado que aunque es una película (de las matinales por ejemplo), que se alquila en 25 mil pesos por dos días, pero de taquilla ingresen únicamente 800 pesos (números rojos), es costeable porque la mayoría de las veces se programan películas muy buenas y la entrada también es muy buena. Además, de las películas que ha producido el Departamento, se han hecho contratos de exhibición con películas nacionales, la cual a su vez las distribuye en sus cines en todo el país. Así es como también el Departamento reporta utilidades a la Universidad. "Claro que la Universidad no se maneja a base de pérdidas o ganancias, es un ente que no es lucrativo, que no debe manejar cuánto ganó y cuánto perdió. Es un ente que se dedica a la educación, a la extensión de la cultura, pero independientemente de eso, este Departamento con lo que hace, ha demostrado que es costeable a la labor que ejecuta, aquí, el único inconveniente es que no puede hacer uso de esos ingresos extraordinarios. Por esto, muchas veces no se puede reponer el material que existe, no se pueden hacer copias de las películas, no se puede tener el mantenimiento debido". 20/

Los ingresos que logra recabar el Departamento de Actividades Cinematográficas, pasan íntegramente a Difusión Cultural, el cual lo utiliza para los departamentos más necesitados dentro de sus actividades.

### 3.1.3.3. DIFICULTADES

El Departamento de Actividades Cinematográficas tiene infinidad de problemas de todo tipo, pero la principal dificultad es el presupuesto. En los últimos años, se ha llegado al mes de octubre o noviembre casi en cero. Además en los años 1981 y 1982, comenzaron problemas graves por la devaluación del peso, porque como todos sabemos todo el equipo para cine y casi todo el material es importado, por lo tanto su costo es excesivamente alto.

Aparte del problema del presupuesto, el Departamento tiene problemas que vienen desde su formación. En un principio no se había definido bien qué dependencia se iba a encargar de conservar el stock fílmico de la Universidad, que dependencia se iba a encargar de producir películas, que dependencia se iba a dedicar a la enseñanza del cine, así poco a poco se fueron separando y surgió el CUEC, surgió Filmoteca de la UNAM y se separó al departamento de Actividades Cinematográficas. Así pues, Filmoteca cobró un auge inusitado, es una dependencia de gran importancia, donde se archiva todo el material que produce la Universidad, que filma la Universidad, los negativos se encuentran allí, copias del material extranjero, etc. El CUEC por su parte cobró forma en la parte docente. Finalmente, el Departamento fue quedando al último. En un principio no se iba a encargar de conservar películas, pero actualmente conserva; no se iba a encargar de producir pero produce. Entonces, la fuerza se le brindó más a Filmoteca. Filmoteca tiene presupuestos, es una dependencia aparte y

actualmente no depende para nada del Departamento ni el Departamento de ella. Cuando se dio origen a Filmoteca y se concretaron bien sus funciones, el Departamento quedó aparte. En ese entonces el maestro Manuel González Casanova fungía como jefe de los dos lugares, pero el Departamento comenzó con muchos problemas. Necesitaba principalmente que un jefe estuviera todo el tiempo dirigiendo el lugar, pues no se sabía cuáles eran exactamente los objetivos a lograr, estaba todo muy desorientado. Sin embargo, "ha habido personas muy conscientes a cargo de este Departamento, que han tenido muy clara cuál es la visión de lo que debe ser el Departamento de Actividades Cinematográficas, cada uno de ellos ha dado prioridad a los aspectos que ha considerado pertinentes. También han tenido que seguir las directrices de administraciones superiores".<sup>21/</sup> Los problemas se suscitaban según la administración en turno, en alguna ocasión, se dio más prioridad a la programación y de hecho había más salas que eran programadas por el Departamento, como el cine club de Economía, la sala Dziga Vertov de la Facultad de Medicina; sin embargo, se descuidó la cuestión administrativa, había muchas limitaciones entre ellas y hasta la fecha las instalaciones que son incómodas y muy deterioradas.

Existían graves problemas en las producciones anteriores, porque antes de su realización no se prevenían ciertos problemas, "las producciones tienen gastos muy peculiares, si tu vas a hacer una película a la sierra, a alguna barranca o a algún pueblo, se presentan situaciones y gastos que no puedes prevenir y que no hay manera de comprobar. La comprobación de los

gastos es a veces una barrera que la propia Universidad pone y que limita de cierta manera la realización de sus actividades, entonces, si tu vas a la sierra y necesitas pagarle a un campesino por alquilarle su rebaño de ovejas, o sus huaraches, o su casa para hacer unas tomas, no hay manera de que tu tengas un comprobante de eso. Entonces en anteriores producciones se regresaba aquí, y se presentaban los problemas por falta de comprobantes, y son problemas que hemos comprobado que se pueden evitar. Ahora, se acudió con el Director General de Control Informática dos o tres meses antes de la salida a la filmación actual, se le explicaron los problemas en cuanto a comprobantes de hospedaje, alimentación, gastos de ambientación, utilería, etc., entonces se hizo una propuesta: en lugar de que la Universidad pagara el hotel, se consiguió que se contrataran a dos gentes por honorarios para que fueran cocineros o recamareras, que se alquilara una casa, que ciertas cosas se compraran en lugares donde se consiguieran más económicas aunque no se comprobara con notas; que se contratara gente del mismo pueblo donde fuera la filmación aunque no tuviera papeles ni registros, etc.; y que si ellos querían comprobar todo esto mandaran a una persona a supervisar todos estos gastos durante la filmación de la película. Así, ya que las autoridades en esta ocasión han estado al tanto de cuál es la mecánica y la problemática de las producciones, se facilita mucho más todo. Contamos con el apoyo enorme de la Dirección General de Control e Informática, del jefe de la Unidad Administrativa del Cuerpo Coordinador de Extensión Universitaria que está satisfecho con este tipo de

procedimiento antes de que surja el problema, así evitamos muchas cosas. Ahora lo que se está tratando de hacer en el Departamento es continuar con este tipo de consulta antes de salir a la filmación y no llegar ya con el problema encima". 22/

Otro tipo de dificultad que tiene el Departamento, son las actitudes que se respiran en toda la Universidad entre la gente, existen envidias que llegan a perjudicar todo. "Hay a quienes les incomoda mucho que haya otras personas que tengan dos o tres movimientos escalafonarios hacia arriba en un año, cuando ellos no han tenido uno en 15 años. Entonces son cuestiones que les afectan y que traen como consecuencia muchos problemas como falta de cooperación, falta de apoyo en momentos necesarios, etc. etc." 23/

La falta de mantenimiento es otro problema grave, pues casi todas las cosas que se manejan aquí necesitan de un cuidado y mantenimiento constante. Por ejemplo, el material de cine se está echando a perder porque cada vez que se exhibe, tiene un maltrato lógico de luz, entonces es irremediable que exhibición tras exhibición el material se eche a perder, pero copiar una película sale demasiado caro y el presupuesto como ya hemos dicho no alcanza. Otro ejemplo, es el mobiliario, pues también necesita de un mantenimiento, sin embargo, "el mobiliario que tenemos es sacado del almacén de desechos de la Universidad, de los que dan de baja otras dependencias nosotros los tomamos, porque no tenemos recursos para comprarlos nuevos". 24/

### 3.1.3.4. RESULTADOS

Se han dado precedentes muy importantes con el actual jefe del Departamento, como es el haber conseguido apoyo para la realización de películas por parte de Estudios Churubusco y Estudios América. Apoyos también de la Dirección General de Control e Informática, de la Coordinación de Extensión Universitaria.

Por otro lado, no existe una cantidad fija en cuanto a realización de películas por año, porque todo depende del presupuesto. Este año, (1984), se está realizando un mediometraje que tiende a largometraje en 35 milímetros. Se titula Los confines, con dirección de Mital Valdez. Es una producción muy ambiciosa, son tres cuentos de Juan Rulfo, con 30 actores y 30 extras aproximadamente. Entre los actores que pertenecen a la ANDA y son ya reconocidos están: Marla Rojo, Patricia Reyes Spíndola, Manuel Ojeda, José Chavez T. El equipo técnico que pertenece al CUEC son un fotógrafo y un sonidista, los asistentes son alumnos también del CUEC, otros son gente del Departamento de Actividades Cinematográficas que están encargados de la producción. Parte del staff es de Estudios Churubusco y de Estudios América.

El Departamento tiene un buen número de películas realizadas, la mayoría son cortometrajes de arte pero también han realizado largometrajes de ficción y documentales académicos. Algunas de estas películas han obtenido premios bastante valiosos a nivel nacional e internacional. (Ver lista de películas y de premios en apéndice).

### 3.2. UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

La carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana se funda en 1960, pero no es hasta 1966 cuando se comienza a impartir la especialidad de cine como parte de la carrera. Esta especialidad se llama actualmente subsistema de cine y tiene los siguientes objetivos:

#### 3.2.1. OBJETIVOS

Los medios de comunicación deben ser los canales por los que debe transmitirse el mensaje cultural. Prensa, Radio, Cine, Televisión y las nuevas tecnologías comunicacionales, son los que deben contribuir al desarrollo del nivel intelectual, artístico y humano del hombre.

"Preparar teóricos e investigadores que puedan emplear las técnicas existentes del diseño, la elaboración, producción y análisis de mensajes, en los diversos campos de la comunicación, con una sólida formación intelectual que someta la técnica del espíritu.

La carrera de comunicación como ciencia pluridisciplinaria se nutre de distintas ramas del conocimiento humano, principalmente de: Filosofía, Psicología, Sociología, Literatura y Arte". 25/

#### 3.2.2 DESARROLLO

Durante los 6 primeros semestres de la carrera, los alumnos cursan las asignaturas que les darán una base sólida y u-



niforme, en lo que se refiere a teoría, investigación, medios y formas de la comunicación así como las disciplinas con las que se relaciona. En los últimos semestres cada alumno cursa las materias que forman la especialización que ha elegido.

Nosotros hablaremos únicamente de la especialidad de cine llamado subsistema de cine, para el cual se tomaron algunos planes de estudio de escuelas europeas y de Estados Unidos. Se vio lo que se podía adaptar para la Iberoamericana, cumpliendo con el requisito de ser planes que tuvieran validez académica. Cada asignatura ya sea teórica o práctica tiene validez en créditos. En caso de ser práctica, una hora equivale a un crédito, y en caso de ser teórica equivale a dos créditos. Se establecieron una serie de materias teóricas y una serie de laboratorios. Existe una materia básica a la cual se le conoce como UNO (ya sea Radio 1, T.V. 1, Cine 1, etc.), es una materia de orientación de cada especialidad para que el alumno decida cuál de ellas seguir.

Así pues, Cine 1, se basa en una revisión histórica de cine, complementada con algunas cuestiones de terminología y lenguaje cinematográfico, más la idea de una pequeña práctica en película super 8. Esta práctica se realiza en equipos, y consiste en que el alumno va a contar algo en imágenes muy elementales, no hay duración mínima ni máxima, pero en general oscila entre 10 y 15 minutos. Se trata de poner en práctica el conocimiento cinematográfico, básicamente encuadres y movimientos de cámara. Como nosotros sabemos, el costo es alto; en este caso tanto el material como el equipo, lo paga la misma Universidad. En caso de que la

producción lo merezca se le da un proceso final que consiste en hacer el copiado así como ponerle pista magnética y grabación.

En la clase de Realización y de Laboratorio, obligatoriamente deben manejar 16 mm blanco y negro o color. También en este caso el alumno tiene todo el material a su disposición, cámaras, equipo de iluminación, grabadoras, etc. Cuando se termina una película se procura que la original quede en el archivo y la copia se la lleva el alumno.

### 3.2.3. DIFICULTADES

Uno de los principales problemas que existen en el subsistema de cine en la Universidad Iberoamericana, es la elevada población estudiantil, y lógicamente no se puede dar servicio a tanta gente. Se intenta antes de comenzar el próximo año escolar, dar una serie de conferencias para los que entran al subsistema con una orientación más profunda. Asimismo, se piensa hacer más estricta la calificación de los trabajos, ya que cada vez el gasto que hace la Universidad es más fuerte y va a llegar un momento en que no podrá soportar este gasto.

Existe también una deficiencia de equipo aunque actualmente se están comprando dos equipos de 16 mm y se está remodelando el laboratorio para incrementar los recursos técnicos. El subsistema de cine se cursa en 5 semestres, pero muchas veces el alumno se ve presionado por el factor tiempo, ya que algunos llevan hasta 9 materias. Por ejemplo, los alumnos que llevan un laboratorio de realización o de cine, tienen que hacer trabajos

que les llevan demasiado tiempo.

"Otro problema que ya se llegó a resolver, era que se les exigía a los alumnos una tesis profesional de carácter teórico, pero ellos mismos protestaron y exigieron que se les tomara en cuenta realizar una práctica ya fuera como película o como programa de T.V., puesto que si llevaban una especialidad de cine o televisión, no tenían por qué recibirse con una tesis absolutamente teórica, ahora esto es válido como examen profesional". 26/

#### 3.2.4. RESULTADOS

Los resultados han variado cada año, según los maestros: por ejemplo, en 1976. hubo trabajos muy buenos, algunas películas en super 8 ganaron concursos que hacía la Universidad Iberoamericana en colaboración de la Cineteca, este concurso se llamaba Cinexpe. Se hacía en el Salón Rojo de la antigua Cineteca.

Algunas películas muy significativas que funcionaron fuera del ambiente escolar fueron:

Una sobre Pembrandt en super 8, que tenía como idea principal citar la vida del autor a través de sus cuadros, o sea que los cuadros se podían vivificar. Este trabajo lo realizó Alfonso Rodríguez y sirvió de base para la campaña publicitaria Domeq, en 1976.

Hubo también una película en 16 mm sobre Marcel Proust, la realizó un grupo de 5 muchachas. Aunque esta película

no tiene acabado final, es muy significativa porque tres de estas muchachas consiguieron becos presentando esta cinta.

En este mismo año, Sergio Ortiz presentó como trabajo final una película, adaptación de un cuento de Ray Bradbury en super 8, se tituló El día de las tumbas; Con este trabajo obtuvo varios premios, entre ellos el de Cinexpe y la vendió para su distribución en Estados Unidos.

Esta generación fue de las que mejores resultados han tenido, pues el maestro de fotografía fue Alex Phillips y la generación estuvo a cargo de Alejandro Parodi.

De esta generación salieron también Erik Krohnengold y Pablo Ocampo que presentaron como tesis, una película en 16 mm. Se hizo en colaboración con el Colegio de México. Fue una investigación que se llamó El caso de las Marías. La investigación es de Lourdes Arispe, y trata sobre la migración de los indígenas a la ciudad de México. Fue el primer trabajo que se presentó como tesis, la investigación estuvo hecha por el Colegio de México, el cual cedió los derechos de la investigación y realizó el guión. La tesis fue la película o sea visualizar la investigación escrita. La producción fue totalmente por parte de la Universidad Iberoamericana.

Con esta película se invitó por primera vez a un festival internacional de Bahía, en el que esta Universidad recibió un diploma. También se presentó una película en super 8 titulada Koraseme que fue una experiencia de investigación participativa realizada por Jorge Landa, que acompañado de otros estudiantes,

fue a vivir con los Tarahumaras para darse cuenta de la vida cotidiana de este grupo. De esta película se hizo toda la posproducción. Esta ha sido de las mejores películas, de mejor calidad, que se han realizado en esta universidad.

Un grupo de alumnos con la dirección de José Antonio Hinojosa, realizó como trabajo final una película titulada Marla Sabinas. Fue la primera película donde Marla Sabinas aceptó ser filmada. Fueron a Oaxaca para filmar el ambiente del pueblo donde vive esta mujer, así como el ritual de comer hongos. Se filmó todo en el lugar auténtico pero en condiciones muy rudimentarias de iluminación. Esta película también se presentó en el Concurso de Técnicos y Manuales del STIC y ganó un premio.

Se intentó un documental sumamente largo sobre el D.F., que abarcaba el trabajo constante de 60 alumnos, los cuales habían dividido las 24 horas del día en dos horas cada equipo para tener una trayectoria completa de lo que sucedía en el D.F. Con esto, salió una película bastante larga y con falta de ritmo (40 minutos) a pesar de ser una superproducción. Se realizó en material reversible, por lo tanto es difícil componerla un poco.

Hubo también una película que se puede considerar como la producción más ambiciosa, Sergio Ortiz la realizó como tesis profesional. Con la colaboración del Colegio de México, planteó la posibilidad de hacer una película sobre los indocumentados haciendo un viaje que abarcó 5 estados de la República Mexicana, pasar la frontera con Mexicali, llegar al Valle del Imperial en California, todo este recorrido hasta conducirnos al momento en

que se les hace un juicio a unos indocumentados y van a ser deportados a México. Fue una película sumamente larga y costosa, ya que habla que trasladar tanto equipo técnico como personal. Su filmación tardó más de un año, su costo aproximado fue de 9 millones que fueron totalmente pagados por el papá de Sergio. El proceso técnico se hizo en Hollywood, en 16 mm., color, negativo. Además se alquilaron laboratorios y personal técnico en Hollywood para que les ayudaran a la posproducción. El primer corte duró 4 horas más o menos, pero se fue acortando hasta llegar a una duración de hora y media que fue la que se presentó en el examen profesional. Con esta realización se recibieron: Sergio Ortiz (quien fungió como director), Fernando Olmos, Jorge Farret y Bernardo Krimski. Sergio Ortiz vendió la película a una compañía de Hollywood para su distribución mundial. La película se titula Vamonos pal norte. Se tuvo una colaboración muy importante y directa de Jorge Bustamante para el aspecto de la investigación, ya que fungía como director de investigaciones en problemas de migración en el Colegio de México.

Eduardo Soni hizo un trabajo muy importante porque hizo una investigación sobre lo que es cine infantil. Le llevó 3 años manejar dos grupos de niños (de jardín de niños) para que realizaran cada grupo una película. Así, una niña fue camarógrafa, otro niño fue el director, otros fueron actores, otros diseñaron la escenografía, etc. Esas películas fueron tan importantes que la Universidad de Austin las adquirió para continuar con el experimento y la Phillips holandesa le otorgó una beca a E-

duardo Soni para la especialización en Holanda, aparte de que Alemania le dio el primer premio de cine infantil y distribuyó las películas en Europa. Es un cine hecho por niños para niños, basándose en las teorías de Piaget, cuál es su concepción del mundo, la percepción de los colores, como ven la realidad. Este experimento se continúa con 3 tesis más, donde se plantea cine para adolescentes por adolescentes.

### 3.3. CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA (CCC)

En 1975, se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) como escuela de cine gubernamental. Su primer director fue Carlos Velo hasta 1976, siguiendo en el cargo Alfredo Joskowicz durante 6 años. Le sucedió Eduardo Maldonado, quien actualmente continúa en dicho puesto.

De acuerdo a los estatutos formados en su fundación, el Centro de Capacitación Cinematográfica auspiciado por el Banco Nacional Cinematográfico, tiene los siguientes objetivos:

#### 3.3.1. OBJETIVOS

El CCC se propone crear y desarrollar las condiciones necesarias y suficientes que propicien el establecimiento del Instituto Nacional Cinematográfico previsto en la ley de la materia, que se encargará de la formación de las nuevas generaciones de profesionales del cine y de la televisión, capaces de remodelar la cinematografía mexicana en todas sus formas y modalidades.

El CCC tiene como finalidad estudiar, investigar, experimentar y enseñar los fenómenos, procesos, instrumentos, métodos y técnicas de la comunicación y la información audiovisual, en especial sus formas cine y televisión.

Igualmente para cumplir con la finalidad de adiestrar, capacitar y formar directores de cine y televisión, escritores de cine y televisión y productores de cine y televisión, el CCC impartirá enseñanza técnica y profesional de acuerdo con un



plan de estudios de tres años divididos en seis semestres lectivos, que comprende las siguientes áreas y materias:

A. Comunicación

- a) Imagen y Cultura
- b) Semiología del mensaje cinematográfico
- c) Sociología del cine y la televisión
- d) Gramática de la imagen
- e) Análisis fílmico

B. Técnica

- a) Cámara
- b) Película
- c) Luz e iluminación
- d) Fotografía
- e) Registro y reproducción del sonido
- f) Técnicas de filmación
- g) Animación, títulos y efectos
- h) Laboratorios
- i) Técnicas de edición
- j) Técnicas de reproducción, proyección y transmisión
- k) Registro y reproducción de la imagen electrónica y magnética
- l) Técnicas de televisión
- ll) Técnicas de cineseca y filmografía

C. Expresión

- a) Lenguaje cinematográfico

- b) *Guión cinematográfico*
- c) *Montaje cinematográfico*
- d) *Composición y articulación cinematográficas*
- e) *Interpretación dramática*
- f) *Realización cinematográfica*

#### D. *Producción*

- a) *Industria cinematográfica*
- b) *Producción, distribución y consumo*
- c) *Economía del cine y la televisión*
- d) *Organización y administración del cine y la televisión*
- e) *Legislación del cine y la televisión*

#### E. *Estructuras*

- a) *Orígenes y principios de la cinematografía*
- b) *Géneros cinematográficos*
- c) *Corrientes cinematográficas*
- d) *Escuelas cinematográficas*
- e) *Autores cinematográficos*
- f) *Obras cinematográficas*
- g) *Comunicación audiovisual: presente y futuro*

El CCC tiene como objetivos esenciales:

- a) *Proporcionar, en un contexto apropiado y con los recursos humanos y materiales disponibles y necesarios, la instrucción, entrenamiento y formación, académica y profesional, extensiva e intensiva, indispensable y suficiente, para ver y ha*

cer cine y televisión; iniciar, adoptar y desarrollar una actitud razonada, crítica y teórica frente al fenómeno cinematográfico, es decir, para reflexionar sobre el cine y la televisión.

b) Atender especialmente la investigación y el experimento para formar profesionales del cine y la televisión socialmente útiles y responsables.

c) Elaborar material didáctico básico y de apoyo para la enseñanza, aprendizaje, difusión y divulgación de las disciplinas y los problemas del fenómeno cinematográfico en general.

d) Establecer, mantener y desarrollar relaciones, intercambios y contactos académicos con instituciones y personas que trabajen en los campos, disciplinas y problemas de la investigación, la experimentación, la enseñanza, el aprendizaje y la práctica de la comunicación audiovisual.

e) Comunicar, difundir, divulgar y publicar los resultados de los trabajos y de las investigaciones realizadas por sus miembros.

f) Otorgar a los alumnos becas de estudio en el propio Centro de Capacitación Cinematográfica y de especialización en el extranjero de acuerdo con un programa de becas y el reglamento respectivo.

g) Producir películas experimentales de corto y largometraje para cine y televisión. Cuando estas producciones, por sus méritos y por decisión del Consejo Directivo, justifiquen una amplia difusión (y una vez retribuido el trabajo de los realizadores), serán explotadas comercialmente a través de los canales de

distribución del Banco Nacional Cinematográfico y de la Compañía Operadora de Teatros. Los beneficios obtenidos, si los hubiese, pasarán a formar parte de los fondos de producción del CCC.

h) Organizar y realizar visitas a los estudios de cine, televisión y medios audiovisuales en general.

i) Organizar y realizar un programa permanente de seminarios, cursillos y conferencias, encargados a destacados profesionales y extranjeros, que formarán parte del plan de estudios del CCC; y,

j) Todos los demás que sean inherentes a sus finalidades. 27/

### 3.3.2. DESARROLLO

En un principio, el Centro de Capacitación Cinematográfica dependía del Banco Nacional Cinematográfico, actualmente depende del Instituto Nacional de Cine que es una dependencia de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación.

El CCC imparte a nivel licenciatura un curso básico de Lenguaje y Técnicas Cinematográficas con duración de 3 años, 2 de ellos de tronco común y uno de especialidad en las ramas de producción, edición, fotografía, dirección, sonido y guión. A este curso básico se admiten 15 alumnos cada año. El primer año se hacen varios ejercicios de realización que son ejercicios prácticos con problemas específicos y terminan ese año con un ejercicio personal individual de 5 a 10 minutos en 16 mm. En el segundo año

se hace también un ejercicio de realización más complicado, después entran a un módulo de dirección escénica de teatro que termina en una puesta en cámara de la puesta en escena; después entran a un módulo de plano secuencia del que también hacen un ejercicio individual y terminan con otro ejercicio también individual libre de 10 a 15 minutos. En tercer año, entran a un curso de documental donde se seleccionan proyectos, se someten a concurso para terminarlos en copia compuesta. Finalmente, en el cuarto año, los alumnos que han terminado en un 100% todos los ejercicios y las materias correspondientes a los tres años, se dedican a hacer su tesis profesional: una película de treinta minutos en 16 mm. Al recibirse, los alumnos obtienen un diploma de la escuela que aunque no tiene ningún tipo de reconocimiento académico, sí consta que el alumno cursó y se recibió en el CCC.

El CCC tiene algunos convenios de respaldo a la producción con empresas del Estado, por ejemplo, Estudios Churubusco alquila con descuento, equipo de iluminación de cámara, además descuento en laboratorios de revelado. Conacine les facilita equipo de vestuario y utilería también con descuento. Otros apoyos se reciben también de Estudios América, Conacite II y Pro narte.

En el CCC, también se imparte un curso intensivo de especialización de Guión Cinematográfico, con duración de un año y un número reducido de alumnos (15 al año). Actualmente, este curso es obligatorio para los estudiantes del primer año del curso básico, porque, como dice Gustavo Montiel, "la experiencia

de la escuela ha probado que unos de los lados más flacos de la formación es el guión, entonces creemos que si el primer año los superformamos en guión, ya después no nos vamos a preocupar en ese asunto y van a poder desarrollar mejor su trabajo." 28/

Los aspirantes a cursar esta especialidad de Guión Cinematográfico deben ser mayores de 21 años, tener estudios de bachillerato terminados y de preferencia estudios profesionales, así como dominar la lectura de los textos relacionados con el cine en un idioma extranjero (inglés o francés) y presentar un texto propio con extensión mínima de 10 cuartillas y máxima de 20 mecanografiadas en cualquiera de los siguientes géneros: artículos periodísticos, ensayo, poesía, narrativa, guión. En caso de que los aspirantes tengan alguna obra publicada, deben presentar una lista de publicaciones y entregar alguna muestra. El examen de admisión consiste en responder un cuestionario sobre cultura general y cultura cinematográfica, en hacer una pequeña adaptación cinematográfica sobre un texto elegido por la Comisión de Admisión y, finalmente, pasar por una entrevista personal con dicha Comisión formada por maestros del CCC.

Los aspirantes a ingresar al curso básico, deberán ser mayores de 23 años, tener estudios terminados de bachillerato y de preferencia estudios profesionales, así como la lectura de textos relacionados con el cine en un idioma extranjero (inglés o francés). El examen de admisión para el curso básico consta de tres etapas: la primera consiste en responder un cuestionario de cultura general y cultural cinematográfica. Lo

necesario que es esta parte del examen lo comenta Alfredo Joskowicz: "Es un examen competitivo no de conocimiento, en el cual uno se da cuenta si el aspirante tiene cultura, cosa que en tres años la escuela no puede asumir, y que es necesaria tanto para ser productor como camarógrafo, editor y sobre todo director. El que más cultura tenga en términos generales, es el que más conviene a la escuela porque opera pensando que el cine es un arte, no solamente una industria. Asimismo, la afición al cine y sus conocimientos en términos generales de cultura cinematográfica también son bienvenidos, porque hay mucha gente que quiere entrar al cine y que proviene del medio cinematográfico pero que su extracción lo ha hecho simplemente un trabajador que no tiene posibilidades ni cultura para modificar desde el punto de vista para nosotros en términos de enseñanza lo que queremos," producir gente con mejor criterio, un criterio más formado. Entonces esa primera etapa nos da un primer corte de gente que no tiene suficiente cultura cinematográfica ni suficiente cultura general". 29/

La segunda etapa es una prueba de memoria visual y auditiva en donde se proyecta un rollo de alguna película, se hacen preguntas básicas para detectar si se tiene retención visual y auditiva. Joskowicz comenta de este punto: "Esto es una calidad indispensable para poder hacer cine, ya que con la memoria visual y auditiva se tiene capacidad de reflexión sobre imagen y sobre sonido. La segunda etapa es más técnica pero no nos permite descubrir que hay gente con mucha cultura que no tiene memoria visual auditiva, entonces no sirve para el oficio en ninguna de las

ramas." 30/

La tercera etapa consiste en pasar por una entrevista personal con la Comisión de Admisión integrada por maestros del CCC. En esta etapa se evalúa la calidad de la persona. "Las entrevistas personales siempre han sido un factor de apreciación bastante subjetivo, pero ya con las dos etapas anteriores se tenían suficientes elementos para juzgar. Claro que también se solicita curriculum del candidato. Con todo esto, se trata de llegar a un punto de objetividad. La entrevista personal se hace con 5 maestros de distintas especialidades frente a los cuales el candidato habla. Cada uno de estos maestros da su voto y se decide si se admite al candidato". 31/

Generalmente, se admiten 15 alumnos cada año, pero en este último año se admitieron sólo a 10 por el recorte del pre supuesto, sumandole a esto, que la calidad del candidato disminuyó notablemente.

No debemos perder de vista que estos exámenes son competitivos lo cual para Alfredo Joskowiez quiere decir "que si en una generación de candidatos hay 10 muy buenos o 15 muy buenos, es posible por selectividad, que aunque haya 5 más o menos regulares, éstos no entran. También puede suceder que al año siguiente, no sea la composición semejante y sólo haya 5 muy buenos y se tengan que aceptar otros 5 más o menos regulares. Entonces, eso da la impresión de absoluta subjetividad y no es verdad. Lo que pasa es que el material humano que se juzga es competitivo, no es un exámen de conocimientos exactos. Muchas veces los candidatos tienen



la impresión de que se les rechaza porque hubo algo muy subjetivo dentro del examen. Pero realmente la configuración generacional de candidatos es eventual, eso configura la dificultad de apreciación del examen". 32/

Entre los 10 o 15 alumnos de nuevo ingreso a cada grupo, sólo se admite un total de 3 extranjeros por generación. Tanto los exámenes para el curso de guión como para el curso básico, requieren la presencia del candidato en la ciudad de México durante un período aproximado de tres semanas. El CCC no ha establecido ningún procedimiento que permita realizar exámenes de admisión a extranjeros o nacionales que residan fuera del país y que no puedan estar presentes en la ciudad de México durante el período de exámenes.

El costo por derecho a examen es de \$250.00 pesos y la colegiatura anual es de 10 mil pesos a cubrir en dos cuotas semestrales. En el caso en que la situación del alumno lo acredite y después de un estudio socioeconómico, el CCC puede otorgar becas ya sea del pago total de la colegiatura o bien con una ayuda mensual.

La colegiatura viene siendo muy baja a comparación de los gastos que requiere el estudio del cine. La escuela presta el equipo al alumno y le da el material. La colegiatura es impuesta por las condiciones específicas que tenga el CCC en relación con el Estado y las exigencias de la política estatal; esto dentro de la Universidad es muy distinto porque la Universidad es una institución dedicada a la enseñanza, esa es su función el

tima, por eso en el CUEC, los alumnos no pagan. En cambio la Secretaría de Gobernación y RTC no son instituciones dedicadas a la enseñanza, entonces se creó una cuota para dar la impresión que el alumnado ayudaba a su capacitación. De hecho, el alumno ayuda a sostener los gastos, pero definitivamente no es lo que sostiene a la escuela. No se podría funcionar sin el apoyo financiero que se recibe del Instituto de Cinematografía y de la Dirección de RTC. Cada alumno le cuesta a la escuela aproximadamente 3 o 4 millones de pesos al término de su carrera. Por otro lado según los estatutos, "Para que los alumnos puedan adquirir y desarrollar un amplio conocimiento de todos los elementos, aspectos, fases y etapas del proceso de la creación-producción cinematográfica y un dominio y ejercicio de las disciplinas, bases, conceptos, principios y teorías de la comunicación audiovisual, se requiere de la combinación e integración de los cursos teóricos y prácticos impartidos y aplicados en el CCC, por lo que existirán 2 áreas: la técnica y la cultural.

En el área técnica, el estudiante adquirirá y desarrollará la capacidad, habilidad y destreza para realizar mensajes fílmicos y televisuales". 33/ Esta área está a cargo de un coordinador el cual examina, propone y coordina las actividades, planes, proyectos y programas de los talleres.

"A través de Las clases del Área Cultural, el estudiante adquirirá la capacidad para leer, interpretar, evaluar y concebir mensajes fílmicos y televisuales". 34/ Esta área también cuenta con un coordinador encargado de proponer, estudiar y

coordinar las actividades y proyectos de los planes y programas de las clases.

El plan de estudios del CCC se cumplirá al acreditar las materias contenidas en los seis semestres que se llevarán a cabo en un término de 3 años, máximo de 4.

Los profesores de cada materia tienen la obligación de informar a las autoridades del CCC acerca del trabajo y la evaluación de los alumnos. La forma de evaluar la decide el profesor junto con los profesores de clases y talleres simultáneos y según los métodos y técnicas específicas antes de que se inicie el curso correspondiente.

Los alumnos tienen la obligación de asistir a las clases y participar en los talleres. También debe asistir y participar en las actividades prácticas y en las tareas de producción relacionadas con su formación académica.

Al finalizar los estudios, el CCC expide certificados de Estudios, Diplomas y Títulos de acuerdo a los procedimientos siguientes que se establecen en los estatutos:

a) El Certificado de Estudios se extenderá a solicitud escrita del alumno y en él se consignarán los resultados de los estudios parciales. El Certificado de Estudios será firmado por el Director General;

b) Los Diplomas se otorgarán a maestros, alumnos y otras personas que se hagan acreedores a tal distinción por su contribución a los propósitos, finalidades y objetivos del CCC. Los Diplomas serán otorgados por acuerdo del Colegio de

Profesores y Alumnos y del Consejo Directivo y serán firmados por el Presidente del Consejo Directivo;

c) Los Títulos serán extendidos a los alumnos que hayan cubierto íntegramente el plan de estudios, por el Presidente del Consejo Directivo y por el Director General. 35/

En las tesis del CCC se exige que sea un trabajo de media hora o de 20 minutos en color, en formato de 16 mm y terminado en copia compuesta. Puede ser documental o ficción. Si el alumno es sonidista o tiene cualquier otra especialidad, está dentro del proyecto de alguno de sus compañeros que tienen la obligación de tomarlos. De todas maneras, como no hay dinero para pagar staffs, eventualmente el sonido, la fotografía, la producción, etc., lo tienen que hacer los demás compañeros y podría ser una tesis colectiva.

Con respecto a las tesis Alfredo Joskowicz a-- firma: "Una diferencia entre el CCC y el CUEC, en términos académicos, es que yo decidí hacer un examen profesional para poner término al estudio, para confrontar el trabajo final académicamente con un grupo de expertos que son los maestros, expertos en la enseñanza y expertos en el trabajo práctico, cosa que en el CUEC nunca se ha hecho.

Yo instauré un examen profesional que simplemente se convirtió en un ritual interno, también con visas a que la Secretaría de Educación Pública, aceptara esta enseñanza como profesión, pero los requerimientos en el transcurso del tiempo fueron tan complicados y el golpe tan fuerte sobre la escuela que

ya no había forma de habilitarlo. Entonces se convirtió simplemente en un procedimiento académico interno, pero le da mucho más importancia al hecho de terminar un trabajo. Se lo da porque hay 5 maestros especialistas que se sientan, ven el trabajo, lo juzgan desde el punto de vista académico en presencia de la comunidad, y las exigencias que en un principio eran relativamente bajas por compromisos y dificultades políticas fueron aumentando, entonces la memoria escolar va exigiendo cada vez que el alumno termina y presenta su trabajo, sabe que va a enfrentar una opinión preparada, cada vez más eficiente y entonces ya no es un problema de inconsciencia". 36/

Para calificar la tesis en el CCC hay 5 maestros de los cuales 2 son los que pone la dirección y 3 los propone el alumno, como en todos los procedimientos de examen profesional. En la mayor parte de los casos, estos maestros lo han sido del alumno, y no solamente conocen el trabajo de tesis, sino también su procedimiento y evolución y así pueden hacer un juicio que no es artístico sino académico. Se levanta un acta, se formaliza en un libro, aunque es estrictamente interno pero permite agregar a la constancia de estudios un certificado de examen profesional, en el que se apueba por mayoría, por unanimidad.

### 3.3.3. DIFICULTADES

Las más grandes dificultades que ha tenido el CCC desde que se fundó son de tipo político. Por ejemplo, el grave problema que se presentó en noviembre de 1978 cuando se eliminó

el Banco Cinematográfico que se quiso eliminar al mismo tiempo el CCC ya que dependía económicamente de dicho Banco.

El motivo principal lo comentan en su tesis profesional dos egresados de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales: "La existencia del CCC no concordaba con la política estatal cinematográfica, que desde un principio se dedicó a dismantelar el aparato cinematográfico anterior. El CCC compuesto por estudiantes a nivel universitario, maestros, críticos e intelectuales de izquierda, resultaba incómodo al poder. (...) Los intentos de hacer desaparecer al CCC no fueron fáciles; primero se intentó trasladar la escuela a la Secretaría de Educación Pública y luego a la UNAM, más adelante a la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), sin consultar las opiniones de los integrantes del plantel, por lo que éstos iniciaron un movimiento de protesta que fue disminuyendo su intensidad ante el anuncio de que se permitiría a la generación del momento terminar sus estudios". 37/

Sin embargo, ante la noticia del cierre, los alumnos del CCC se organizaron para oponerse al cierre de la escuela publicando en la prensa un boletín que decía: "Es responsabilidad del Estado preservar un proyecto de enseñanza que él mismo promovió, y en el cual se comprometió a una gran cantidad de personas; por tanto sus decisiones no pueden ser unilaterales, de mantener RTC ese tono de decisiones puede generar graves conflictos. Nos resistimos a creer que el Estado mexicano y su actual desarrollo político tenga la necesidad de cerrar escuelas". 38/

Al fin de cuentas el CCC nunca se cerró. Las razones

nos las da Alfredo Joskowicz: "No se cerró fundamentalmente porque acarrea un problema político inmediato. El primer esfuerzo fue tratar de cerrarlo frontalmente, pero al no conseguirlo trataron entonces de hacerlo desaparecer por inercia. Es decir, al no permitir nuevo ingreso y al ir suprimiendo parcialmente el subsidio, había la intención de hacerlo liquidar pero se ganó la batalla política, diciendo que era muy penoso por parte del Estado que cerrara una fuente de enseñanza fuera cual fuere. Y el CCC independientemente de que les gustara o no a las autoridades, era fundamental para lo que yo consideraba que era la posible renovación del cine mexicano que no puede hacerse por decreto, que se tiene que hacer cambiando la mentalidad de la gente o formando nuevas generaciones que piensen de otra manera y que puedan hacer otro género de cine. Eso toma muchos años, no es cuestión de recursos solamente". 39/

Con todo esto, no hubo generación 79-80, pero en 1980 salió una nueva convocatoria para reanudar inscripciones en el CCC, y desde entonces sigue funcionando normalmente.

Otro tipo de problemas a los que se ha enfrentado el CCC son iguales, o muy parecidos a los del CUED, por ejemplo, en cuanto al presupuesto, pues la crisis económica actual ha hecho que las dos escuelas tomen medidas como recorte de material por alumno, disminución de servicios, suspensión en la compra de equipo, lo cual provoca que el nivel académico disminuya. Con respecto al presupuesto, Gustavo Montiel comenta: "En algún tiempo uno de los principales problemas fue el presupuesto, pero a-

hora yo creo que contamos con un presupuesto si no holgado, si justo, y los recursos suficientes para trabajar. Los problemas de una escuela de cine no pueden generalizarse, porque cada alumno es un proyecto y cada grupo es un proyecto y por tanto cada grupo y cada alumno es un problema". 40/

Un problema al que se enfrenta el CCC constantemente, es en cuanto a los maestros, ya que muchos de ellos trabajan simultáneamente en otro lugar, y llegan a descuidar un poco su responsabilidad como maestros, o simplemente por tener que estar presentes en las filmaciones de sus trabajos les es imposible presentarse a clases en algunas ocasiones. Sin embargo, como trabajan en el medio, se están retroalimentando constantemente y toda su enseñanza es muy fresca. En cambio existen otros maestros que en su profesión son muy buenos, pero su formación práctica como maestros no es muy sólida y traen como consecuencia limitaciones en la enseñanza.

En cuanto al equipo, tienen suficiente, pero se maltrata mucho, lógicamente, porque los alumnos son gente que comienza a trabajar y a experimentar con el equipo, y muchas veces no saben exactamente su manejo. Además hay un uso constante del equipo porque se produce mucho en esta escuela, entonces hay un desgaste que muchas veces no se logra refaccionar por falta de dinero.

En los primeros años de vida del CCC se presentó otro problema similar al del CINEC, que se admitían alumnos de corta edad (18, 19 años) y esto trala como consecuencia aparte de



deserción, que los que egresaban de 21 o 23 años no tenían la suficiente madurez como para conseguir fácilmente un financiamiento de millones de pesos para producir una película. Aunque tuviera todo el talento del mundo, no tenía la madurez suficiente. Entonces para evitar este tipo de frustraciones se puso como edad mínima para ingresar los 23 años.

Por otro lado, ya hablamos en la parte correspondiente al desarrollo de esta escuela, sobre la instauración del examen profesional, esto fue porque en los primeros años había resistencia de calificaciones, o sea que se acreditaba o no acreditaba la materia, pero no se podía calificar y esto producía opiniones que al fin y al cabo no permitían un estímulo suficiente para perfeccionar los trabajos. Es por esto que Alfredo Joskovicz impuso un examen profesional.

Agregamos un comentario de El: "Los procesos de enseñanza con los que empieza una escuela son procesos muy bajos, para que una institución pueda reafirmarse, consolidar su prestigio, empezar a sacar alumnos preparados, (estamos hablando de una enseñanza superior), tiene que sobrevivir de alguna manera económicamente hablando fuera de los avatares políticos, y el CCC fue golpeado muy duramente durante los 4 últimos años. Eso repercutía sobre el alumnado, sobre el propósito de la escuela y sobre el propósito de la profesión". 41/

### 3.3.4. RESULTADOS

El CCC ha formado 5 generaciones de las cuales se

han recibido unos 20 alumnos, pero egresados hay muchos más, lo que sucede es que no todos los alumnos llegan a recibirse. "Hablando en porcentaje, aproximadamente el 80% de todos los egresados se dedica activamente al cine trabajando en muy diversas cosas como en televisión del gobierno, en cine educativo, en la Secretaría de Educación Pública, es distribución o producción, en edición, en el Instituto Nacional Indigenista, bueno hay muchas fuentes de trabajo que los ocupan de distinta índole, yo sí creo que el 80% de la gente que ha pasado por la escuela se dedica a los medios audiovisuales y preferentemente al cine". 42/

La primera generación fue muy numerosa puesto que era el primer año de la escuela y había un número excesivo de solicitantes, (800 aproximadamente) de los cuales admitieron 25 alumnos regulares y 10 oyentes. Al fin de cuentas los oyentes también fueron admitidos como alumnos regulares pues les dieron las mismas oportunidades, como material, equipo, todo. De esta generación se obtuvieron excelentes resultados, porque se terminaron entre 20 y 25 películas. Fue un porcentaje muy alto de películas con respecto al número de alumnos. Hasta el momento este porcentaje no se ha logrado igualar.

Actualmente se admiten únicamente a 15 alumnos por que se intenta elevar la calidad y poder desarrollar gente mejor formada. Además el actual director del CCC comentó: "No deben ser más de 60 los alumnos del CCC. En primer lugar, por el alto costo de la formación profesional; en segundo, porque no hay mercado para más cinematografistas (se saturaría la profesión y no habría

trabajo para más gente) y se tiene programado formar un máximo de 15 cinematografistas por año, tanto para la dirección como para las técnicas colaterales como fotografía, sonido, iluminación, edición, además de 15 guionistas". 43/

Por otro lado, a pesar de todos los problemas políticos a los que se ha enfrentado el CCC, la calidad técnica de sus egresados es muy buena en general. Hay trabajos de tesis de calidad formal. Gustavo Montiel añade: "Las películas del CCC se exhiben en cine clubes, salas de arte, cineteca, casas de la cultura en provincia. No tenemos problema, pero además hay que entender que el material que producimos en general es un material académico, son más bien ejercicios escolares, no películas. De repente un ejercicio escolar muy bueno se vuelve película, pero nosotros no nos proponemos producir películas para distribuir y exhibir, nos proponemos adiestrar gente para hacer cine, por tanto todo el trabajo que se hace dentro de la escuela es ejercicio académico, sin embargo la escuela ha conseguido un nivel de calidad bastante alto, lo cual hace que se interesen por nuestro material, como por ejemplo hace poco tiempo nos compraron todo el material de la escuela para la televisión de habla hispana de los Estados Unidos. Así que aunque sean ejercicios, de repente tienen un nivel de calidad que permite venderlos o distribuirlos, etc., pero no es nuestra preocupación fundamental, no es lo que nos preocupa, lo principal es que aprendan". 44/

Ahora bien, la lista de películas producidas por el CCC y terminadas en copia compuesta aparece en el apéndice de es-

te trabajo; algunas de estas películas han sido premiadas en certámenes nacionales e internacionales. Entre ellas están: Polvo vencedor del sol, (1979) de Juan Antonio de la Piva, la cual ganó el primer premio en el Festival Cinematográfico de Lille (Francia), y el Ariel al mejor cortometraje de ficción en México. Max Domíno, (1980), de Gerardo Pardo, ganó el Ariel por mejor opera prima en México. Y si platicamos de agosto, (1982), de Maryse Sistach, ganó el Ariel al mejor cortometraje de ficción en México. Hotel Villa Goerne, (1982) de Eusi Cortés. Entre paréntesis, (1982) de Gustavo Montiel. Laudate Pueri, (1984), de Víctor Saca, ganó el Ariel al mejor cortometraje de ficción en México.

Realmente se puede tener confianza y seguridad en los jóvenes egresados del CCC, al ver estos resultados. Eduardo Maldonado dice: "Además son tareas que implican fuerte responsabilidad y fuerte inversión, y esta es nuestra máxima satisfacción". 45/

En general la orientación que se da en el CCC está más centrada a trabajos de ficción, esto principalmente por los maestros que imparten las materias. Por ejemplo, uno de ellos fue Marguies que era también maestro de teatro, lo cual ayudó mucho a los alumnos en enseñanza de dirección de actores, escenografía, etc. También se daban cursillos de documental pero prácticamente el énfasis se centró en ficción. Otros maestros con bastante experiencia en ficción son: Hermosillo, Ripstein, Cazals, José Estrada, por mencionar a algunos.

### 3.4. UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA - XOCHIMILCO

La licenciatura en Ciencias de la Comunicación en esta universidad comenzó el año de 1974, sin embargo el taller de cine (módulo) dentro de la misma carrera empezó sus funciones en abril de 1977 con los siguientes objetivos:

#### 3.4.1. OBJETIVOS

El sistema de estudio conlleva un área teórica y una parte técnica de taller, o sea el trabajo práctico de producción en los medios de comunicación. Esto es un plan programado a tres meses y se le denomina como Sistema Modular.

Los objetivos del módulo de cine son:

- a) Estudiar las posibilidades de diversas prácticas subalternas.
- b) Analizar las experiencias cinematográficas efectuadas desde la perspectiva de los sectores dominantes de la sociedad.
- c) Analizar las manifestaciones de comunicación audiovisual realizadas desde la perspectiva de los sectores subalternos.
- d) Desarrollar un discurso cinematográfico.

Objetivo General: El estudiante se introducirá en el conocimiento del proceso de producción cinematográfica por medio de ejercicios técnicos, así como por el estudio de aquellos conceptos que permitan la realización de un producto cinematográ-

fico. Dicha película corresponderá a un planteamiento desarrollado a partir del objeto de estudio en el módulo teórico.

Tema eje: El estudio de las principales técnicas documentales en la producción cinematográfica. El cine como instrumento de la comunicación social.

Objetivo práctico: Que el estudiante desarrolle las habilidades técnicas y psicomotrices a través de la práctica en el uso de la tecnología del cine en el formato de 16 mm.

Objetivo conceptual: Que el estudiante desarrolle el planteamiento de una idea por medio del uso del lenguaje cinematográfico.

Objetivos por unidades:

1a. Unidad: Que el estudiante conozca el proceso enseñanza-aprendizaje que se desarrollará durante el módulo.

Que el docente obtenga una primera aproximación al grupo y a los antecedentes obtenidos en el trimestre anterior.

2a. Unidad: Que el estudiante en grupo nivele sus conocimientos en fotografía, a fin de estar capacitado para introducirse en el estudio de la cinefotografía.

3a. Unidad: Que el estudiante en grupo, nivele sus conocimientos en sonido; a fin de estar capacitado para introducirse en el estudio del uso del sonido en el cine.

4a. Unidad: Que el estudiante profundice en sus conocimientos de fotografía y se familiarice con el manejo del equipo de cinefotografía.

5a. Unidad: Que el estudiante profundice en sus co

nocimientos de sonido y conozca los aspectos fundamentales del uso del sonido en cine.

6a. Unidad: Que el estudiante utilice de manera integrada algunos elementos sonoros y visuales para la construcción de un discurso cinematográfico.

7a. Unidad: Que el estudiante en grupo realice la filmación de un cortometraje 16 mm. Que el estudiante exprese una idea por medio del cine.

8a. Unidad: Que el estudiante inicie el proceso inicial de postproducción.

9a. Unidad: Que el estudiante finalice la postproducción, que determine de acuerdo al plan inicial un montaje definitivo.

Es necesario aclarar que cada unidad tiene una duración de una semana.

### 3.4.2. DESARROLLO

El desarrollo del módulo según el plan de estudios es el siguiente:

Siendo un campo de conocimientos que por su amplitud y diversidad no puede ser abordado en un trimestre, se hace necesario detallar las características específicas que permitan su desarrollo durante el trimestre.

Una primera necesidad que se presenta, consiste en la integración de los elementos teóricos y teórico-técnicos, en una reflexión consecuente con la práctica de la producción cine-

matográfica. Dicha necesidad no surge de un artificial intento de vincular dos ámbitos diferentes, sino de la recuperación de aquellos conceptos que permitan aproximarse a la elaboración de productos cinematográficos consecuentes con los objetivos y limitaciones propias de un primer acercamiento dentro del ámbito universitario.

En este sentido los docentes responsables del grupo deberán permanecer en contacto permanente durante todo el trimestre. Aquellas actividades que a lo largo del módulo de teoría o de taller, correspondan a la discusión del tema y/o contenido significativo de los ejercicios deberán realizarse con ambos docentes.

La experiencia que se ha tenido con este módulo en trimestres anteriores ha permitido observar que la selección de una problemática social y de un objeto de estudio diferente al cambio de semestre; además de desaprovechar el trabajo realizado en módulos anteriores, retrasa considerablemente el desarrollo de la producción en un programa que, dadas las características requiere de un aprovechamiento óptimo del tiempo para su adecuada terminación.

Por esta razón los estudiantes deberán retomar y dar continuidad a los trabajos realizados dentro del módulo TC-5.

Por otra parte, los procesos de postproducción correspondientes a la elaboración de una copia final, no serán considerados como objetivos terminales del módulo. Quedará en la responsabilidad de los alumnos la terminación definitiva del ma-



terial, para su difusión.

Considerando que algunos de los elementos teóricos y técnicos enunciados en el presente módulo, debieron ser objeto de una revisión en módulos anteriores; y con el fin de no obstaculizar el desarrollo de los objetivos específicos de este proyecto, se ha considerado un período de repaso de los contenidos de sonido y fotografía, después del cual se tendrá que recurrir a asesorías externas si subsiste dicha carencia.

Los criterios de valuación, asistencia y participación corresponden a los que han sido dictados por la División de Ciencias Sociales y Humanidades y la Carrera de Comunicación Social.

Los estudiantes podrán hacer uso del equipo e instalaciones correspondientes al módulo TC-6, siempre que hayan cubierto los objetivos y actividades que hasta este momento correspondan, y contando con la presencia del docente responsable. En caso de ausencia deberán acudir con el coordinador del módulo o el coordinador de los talleres.

El equipo deberá ser entregado al almacén en la fecha prevista aún cuando se desee solicitar una ampliación del plazo; de lo contrario deberán sujetarse a las sanciones que establezca el coordinador de los talleres.

El equipo correspondiente al módulo TC-6, es el siguiente:

- 2 Cámaras Bolex H 16 P. con óptica y accesorios
- 1 Cámara CP 16 P. con óptica y accesorios

- 1 Grabadora portátil no sincrónica
- 2 Exposímetros
- 1 Grabadora Nagra 4.2. y accesorios
- 1 Equipo de iluminación portátil
- 2 Visores Magnasinc
- 2 Sincronizadoras y accesorios de edición
- 1 Moviola Magnasinc vertical

El equipo será usado de acuerdo a las necesidades de los ejercicios y a un programa establecido entre los docentes del taller.

Las instalaciones serán asignadas de acuerdo al programa general de talleres. 46/

Ahora bien, a través de las entrevistas realizadas a algunos de los maestros, pudimos darnos cuenta de otras cuestiones dentro del desarrollo del módulo. Por ejemplo, antes de cursar el módulo de cine, cursan el de televisión, lo cual les da a los alumnos una formación muy amplia para el manejo del lenguaje, encuadres de cámara, etc., eso trae una dinámica de trabajo más integrada.

La carrera de Comunicación en la UAM-X consta de dos partes: en la primera se da teoría de la comunicación y en la segunda se dan talleres como Fotografía, Diseño Gráfico, Radio, Prensa, Televisión y Cine. Estos talleres se denominan módulos. En el módulo de cine, se imparten tres horas de teoría durante 4 días a la semana y dos horas de taller.

La mejor aplicación que se le ha dado al módulo de

cine ha sido implantar una clase o taller de producción en el que se incluye: fotografía, sonido, edición y montaje, realización y guión. Otra clase que es la de cine club. Otra revisar proyecto de un equipo, otra de teoría y realización. Generalmente se realiza un cortometraje de 10 o 15 minutos.

Se imparte un ciclo de Historia del cine, un poco de cine mexicano, otro de cine contemporáneo, otro de cine independiente, en este último se exhiben cortometrajes realizados por alumnos del CUEC o del CCC para que los alumnos vean ese tipo de realización.

En el antiguo plan de estudios que no comprendía los módulos, se impartía Tecnología Educativa, eran tres años en la Universidad. Se diseñó el módulo porque el plan anterior obedecía más a criterios de análisis que de enseñanza. Sin embargo todavía es insuficiente la división de los módulos.

Cuando salen los alumnos de la carrera, se les da un título en el que consta el número de módulos cursados con sus respectivos créditos, pero no se menciona la práctica, aunque se supone que está implícita dentro del diseño del módulo. Por eso, se dice que el taller o la práctica no tienen validez académica.

En general el desarrollo de cada unidad, se lleva a cabo a través de actividades por grupos que exponen y discuten sus contenidos. Asimismo, el estudiante aplica en la práctica esos contenidos. Las unidades que se cursan en el módulo son: Fotografía y Sonido (propedéuticas), Cinefotografía, Sonido,

*Producción, Filmación, Clasificación y Sincronización y Montaje.*  
El módulo de cine consta de 11 semanas.

Las películas realizadas duran aproximadamente entre 10 y 15 minutos. Se realizan por equipos de 10 o más alumnos. La Universidad aporta el equipo como son las cámaras, las luces, los tripies y las instalaciones. Los alumnos aportan el material (película, etc.), y el guión. Por lo tanto, los alumnos se quedan con la película. Las películas que la Universidad considera mejores, generalmente las copia a doble banda o bien en copia compuesta (son realmente contadas) y financia la postproducción. Es por esto que la Universidad no cuenta con un archivo de películas realizadas por sus alumnos, salvo las que resaltan por su calidad.

### 3.4.3. DIFICULTADES

En esta Universidad existen infinidad de dificultades o problemas dentro del módulo de cine, así como dentro de la misma carrera de comunicación. El principal problema es el factor tiempo, ya que el módulo tiene una duración de 3 meses con lo cual se considera aprender cine en un laspso de tiempo demasiado corto, y es practicamente imposible lograr resultados efectivos o satisfactorios. De todos los maestros entrevistados en esta Universidad, este fue el factor que se consideró de mayor importancia en cuanto a la problemática.

La mayoría de los maestros que imparten materias de cine dentro de este módulo, son egresados del CUIC o del CCC,

por lo tanto tienen una dinámica de trabajo muy diferente, y quieren enseñar todo lo que ellos aprendieron en tres o cinco años en sólo tres meses que dura el módulo.

De aquí surgen polémicas y graves dificultades en cuanto al aprendizaje de los alumnos.

Otro grave problema es que los grupos de alumnos son bastante heterogéneos y sus puntos de interés y de investigación son diferentes completamente, muchas veces hasta se hacen subgrupos tan irregulares que unos de ellos cuentan con 10 alumnos y otros únicamente con dos, lógicamente, no se puede llegar así a una postproducción completa.

En el taller de cine la problemática se va agudizando porque cada vez hay más alumnos y los equipos que la Universidad les presta, se van deteriorando poco a poco precisamente por el manejo equivocado de los mismos.

Gustavo Sosaya opina: "El taller de cine, es congestivo, porque se maneja a niveles elitistas, el que maneja cine ya es un intelectualazo, el cine es de cineclubes, aprenderse los autores, los nombres de las películas, seguir las corrientes críticas de los sobresalientes, saber si la película es buena o mala y qué connotaciones tiene, etc. etc. (...) en fin yo creo que son las jaladas lógicas del cineasta, porque el cine nació antes que muchos medios audiovisuales; entonces es tan elitista, tan encerrado que esa dinámica no puede cambiar, así pues, las gentes que enseñan aquí tienen esa concepción del cine". 47/

También comenta: "Además, los géneros del cine son

amplísimos, en muchas ocasiones el producto final se tiene que sujetar a una investigación, quizás la solución sería terminar siempre con una dramatización, una representación y no está supeditada a una buena investigación, eso atrasa el proceso, dado que conforme va avanzando una cosa, va avanzando la otra, y si ésta no avanza, ya no avanzó la otra. Eso es frecuente. Además se les pone cine club, se les dan lecturas cinematográficas (unos libros bastante pesados), se les da teoría de cine (clásicos), además de la teoría de la carrera es la investigación, etc. yo pienso que es demasiado para tres meses". 48/

Otro problema es el constante aumento en el precio de todo el material cinematográfico y fotográfico, y aunque la Universidad paga el equipo, el doblaje, la regrabación del sonido, la edición, etc., todo lo referente a postproducción, los alumnos tienen que aportar una buena cantidad de dinero para el material y hay quienes tienen muy pocas posibilidades económicas. Lo que generalmente ellos pagan viene siendo una tercera parte de los costos totales de la película para llegar a la copia compuesta: película ya sea blanco y negro o en color, revelados, roshes, etc. Muchas veces se les vela un rollo por descuido o bien tiran tres o cuatro a uno con la posibilidad de mejorar la calidad de la película y realmente viene siendo muy costosa. La Universidad no puede pagar estos costos para ver qué sale, las autoridades piensan que hay otros gastos de mayor prioridad dentro de la misma Universidad.

El cine se ve fácil porque es fácil tomar una foto,

es muy fácil oprimir una cámara y que salga algo, y después en el montaje se pueden arreglar ciertos errores, lo difícil en el cine es la coherencia de eso que se toma y lo que se quiere decir. Esta problemática ocurre con frecuencia en el módulo de cine. Por eso el cine es demasiado complicado.

Además la escasa bibliografía que existe sobre el tema acrecienta el problema.

El módulo de cine consta de 12 semanas desde el proceso de capacitación. Llevan control del error en la filmación, las películas son aproximadamente de 1600 pies, que corresponden a 12 páginas de guión y son entre 15 y 20 minutos. El formato es de 16 mm y el problema con respecto a esto consiste en que es un formato profesional y desde un principio se compró todo el equipo correspondiente a este formato, pero todo resulta más caro que el super 8. El cine se evalúa mucho por su resultado en pantalla; el campo de la enseñanza cinematográfica es un campo todavía impreciso, hay muy poca experiencia pedagógica y existe la polémica de qué es la realización o cómo se enseña el guionista, etc.

Sobre esto Gustavo Rojas opina: "Yo diría que hemos pensado poco desde el punto de vista de la educación cinematográfica, que no sólo es la producción, también es una educación visual que el alumno no trae, en general el alumno llega al módulo de cine sin haber visto previamente una pieza significativa, además con una crisis generalizada del sistema educativo y la cuestión cultural. Difícilmente los estudiantes han conoci-

do una buena literatura o teatro, al no ser por muy particulares causas familiares, pero estos no son alumnos que pudiéramos llamar de capas populares, son capas medias acomodadas, hijos de porfesionistas, etc., pero hay una fuga cultural del sistema educativo que hace que sea un obstáculo muy difícil para trabajar en el cine. El cine es un lenguaje sumamente complejo". 49/

Uno de los errores mayores que se cometen en las filmaciones, es que prevén la compra de materiales, pero nunca planean ni preproducción ni postproducción; hacen más o menos un diseño de fechas, pero no lo que van a hacer en cada fecha; entonces les van quedando huequitos y cuando terminan su película hay un momento en que van a entrar a editar y no saben qué es lo que sigue de allí en adelante, pues no se les enseña detenidamente, no saben cómo es la segunda parte.

#### 3.4.4. RESULTADOS

A partir de 1980, no habla antecedentes de terminación de películas por parte de los propios alumnos, los resultados eran muy pobres, solamente se terminaron dos películas, las otras quedaban a la mitad del camino y algunas ni siquiera salieron de laboratorio, esto principalmente por los costos que corren por parte del alumno, y además había mucha irregularidad por parte del profesorado en los talleres, y el problema que mencionamos antes sobre la dinámica de trabajo y de querer enseñar lo que se aprende en tres o cinco años en sólo tres meses. Por lo tanto se puede decir que el cine como universitario UAM no



existe.

Con el apoyo de la Universidad, se terminó una película un trimestre después de cursado el módulo, fue sobre una situación de una estación de radio en la Sierra Tamaulipeca en Huayacocotla, casi en Tamaulipas, Veracruz. Fue la primera película terminada por alumnos en copia compuesta, pero ahí la Universidad financió parte, (ya que no es propiamente una escuela de cine sino sólo parte de una carrera, el alumno tiene que aportar también parte del costo). Esta película dura aproximadamente 20 minutos y su tema es una situación de campesinos, ejidatarios, comuneros, los cuales tienen los problemas conocidos en esa región, problemas de tierra, problemas con los comisarios ejidales, etc. que han logrado cerrar esa comunidad a través de una estación que tiene mucho tiempo y de la cual se ha logrado una cierta mejora. Esta película trata de mostrar y denunciar cuál es la situación. Se titula Sembrando un árbol. La podemos clasificar dentro del género de denuncia. De esta película sí se tiene copia y se ha presentado en algunos foros estudiantiles. Fue realización colectiva (6 personas), se dividieron las tareas de dirección, camarógrafo, etc., según sus propias habilidades.

Se intentó rescatar materiales de otras películas realizadas en este mismo año de 1980, para que la Universidad pague los costos de la terminación, pero existe tanta informalidad por parte de los alumnos que únicamente se puede decir que por propio interés se logró rescatar y terminar la película que

realizó este grupo.

Por parte de la Universidad se han realizado otras películas que definitivamente no se puede decir que sean producciones estudiantiles porque los estudiantes no participaron en ellas. Una es un mediodetraje de 45 minutos, financiada por la Universidad y dirigida por Gustavo Sosaya. Trata sobre un congreso de economistas que se hizo en Cuba, con análisis posteriores. Se realizó también una coproducción con CONACYT; se titula El cuerpo, hecha por Gustavo Montiel. Otra que se llama Cultura, dirigida por Jorge Prior, es un documental sobre un festival de 1978. Otra, titulada Tepoztlán, imágenes sobre un carnaval,

Eduardo Peña Garza, pretende descubrir el funcionamiento de la cultura popular y sus resultados en un día de carnaval.

De cine ficción, en esta Universidad no se ha hecho nada, solamente en la UAM-Atzacapozalco en el área de comunicación audiovisual, se realizó una titulada Juan Alvarado sobre la investigación de un movimiento socialista que se dio en Yucatán hace medio siglo. El argumento se fundamenta en una tesis del Dr. Paoli. Estas producciones surgen bajo la iniciativa de la misma Universidad, son materiales que ella pide.

Cada trimestre se realizan de 10 a 15 películas entre los 60 o 70 alumnos del módulo, es bastante tomando en cuenta el tiempo del módulo. Estas películas se terminan a doble banda con un primer corte, proyectadas en el auditorio. A algunas les faltarán los créditos, el título o algún otro detalle, pero hay cosas muy salvables incluso desde el campo docu-

mental hasta el campo argumentado. El problema es que este tipo de cine únicamente puede proyectarse en lugares donde existen las condiciones necesarias para doble banda, no son películas que se puedan circular por cualquier lado. De estas películas hay algunas que tratan un problema social, pero otras que definitivamente no dicen nada, son hasta confusas y no están debidamente armadas.

Gustavo Sosaya comenta: "Y para darle un acabado a esas películas: tienen que ser muy cuidadosos en cuanto a qué trata de decir, en este caso, el realizador junto con su grupo, todavía hay escenas muy confusas. Aunque la película esté bellamente expuesta, técnicamente, resulta que el argumento les falla, porque te muestran toda la trama en el primer cuadro que ves, pero ese es un cine estudiantil que todavía no traspasa los muros de este taller. En cuanto a productividad, hay mucho, pero en cuanto a resultados finales hay muy poco; ahora por recursos, antes un poco de apatía". 50/

Agrega: "En una ocasión, llegó un alumno con una película que mandó a Canadá, pidió financiamiento a la Universidad, la vimos a doble banda. Era un tema tan localista, trataba el punto de vista de la Universidad sobre el sistema modular, los chistes, los lugares comunes para los de aquí, el lenguaje muy de aquí, además de la realización deficiente. Y esto, para presentarse en un concurso en Canadá, algo tan localista, tan individual, definitivamente la Universidad no pudo patrocinar esto. Para financiar debemos preseleccionar, decidir qué es lo

que vale la pena. Por eso creo que el cine aquí, ahorita, de momento no existe. Para que sea un cine universitario se necesita una línea constante de producción". 51/

Por otro lado, la carrera de comunicación en la UAM, tiene un área de concentración propiamente donde se desarrolla una investigación tres trimestres (un año), sacan un resultado y del resultado obtienen su título profesional, no hay exámen profesional. Solamente dos grupos se han inclinado por hacer una película de término de un área de concentración, los demás acaban haciendo foto o radio. Televisión también muy poco.

De enero a octubre de 1983, el taller de cine filmó 12 películas en las que los alumnos invirtieron un total de un millón trescientos mil pesos, pero solamente lograron terminarse 10 (las otras 2 se consideran pérdida). De estas 10, 7 se consideraron como de buena calidad (5 de ficción y 2 documentales). Para la exhibición o presentación final, se invitó a las autoridades de la Universidad sobretodo a las personas encargadas de las finanzas, a los jefes de departamento, y se les propuso que invirtieran entre quinientos y seiscientos mil pesos para la realización de las películas, se aceptó la propuesta, pero no se señaló fecha. Al poco tiempo, la Universidad pasó una época muy difícil debido a las huelgas de los sindicatos y después al paro estudiantil que absorbió bastante tiempo, con esto se tuvo que anular el trimestre y comenzar lo nuevamente tres o cuatro meses después. Por lo tanto, no se recibió el financia-

miento deseado.

Gustavo Rojas comenta: sobre las cosas fundamentales que necesita la UAM para funcionar óptimamente con respecto a la realización cinematográfica: "Necesitamos poner en forma accesible el material significativo de la producción del campo del cine, necesitamos desarrollar vínculos interinstitucionales con otras universidades en términos de avanzar juntos en este proceso de mantener el curso cinematográfico, por ejemplo la Filmoteca, y en general toda la estructura que tiene la UNAM, es una estructura absolutamente privilegiada, no tiene sentido pensar hacer nuestra filмотeca que siempre va a ser más chica, en ese sentido usemos la que tiene la UNAM. Por ejemplo, el desarrollo de una infraestructura que haga accesible al alumno, laboratorios, cortadores de negativo, toda la complejidad de los distintos equipos del proceso cinematográfico, yo diría que sería importante tener realmente una política más explícita de financiamiento, que pueden en un momento transformarse en un obstáculo bastante difícil..." 52/

La UAM piensa, definitivamente, que sus alumnos que estudian cine, lo estudian en el fondo como una parte de su formación de comunicadores. Se espera mucho de ellos, pues como dice Gustavo Rojas " Esta Universidad es muy ambiciosa en lo que quiere formar". 53/

A partir de las experiencias de 1982, se está tratando de formar una pequeña filмотeca, pero ni siquiera se ha recuperado el 20% de las películas. Además este material aún no

está en copia compuesta aunque se piensa trabajar en ello.

N O T A S

- 1.- Raúl Kamffer. 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Publicación conmemorativa. UNAM. P. 11.
- 2.- 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Opus cit. p. 87.
- 3.- Juan Mora. 17 de enero de 1985. (Entrevista)
- 4.- Excelsior. 30 de diciembre de 1983.
- 5.- 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Opus cit. p 86.
- 6.- Ibid. p.87
- 7.- Alfredo Joskowicz. 3 de febrero de 1984. (Entrevista).
- 8.- Ibid.
- 9.- Ibid.
10. Ibid.
11. Excelsior. 30 de diciembre de 1983.
- 12.- 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Opus cit. p. 87.
13. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. 1976. p. 31.
14. Andrés de Luna. 2 de mayo de 1985. (Entrevista).
15. Miguel Barbachano Ponce. 11 de mayo de 1985. (Entrevista).
16. Andrés de Luna. Opus cit.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Griselda Alvarez. 1º de octubre de 1984. (Entrevista).

21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. Plan de estudios de la Licenciatura en Comunicación 1981/82.  
Universidad Iberoamericana. México 1981. p. 9.
26. Jaime Ponce. 29 de marzo de 1984. (Entrevista).
27. Estatutos. Banco Nacional Cinematográfico, S.A. Centro de Capacitación Cinematográfica. México, 1975.
28. Gustavo Montiel. 31 de octubre de 1984. (Entrevista).
29. Alfredo Joskowiez. *Opus cit.*
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Estatutos. Opus cit.*
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. Alfredo Joskowiez. *Opus cit.*
37. Celia Shoijet W. y Roberto Aschentrupp T. Cine y Poder. Tesis Profesional. UNAM, México 1983. p. 168.
38. *Ibid.* p. 168.
39. Alfredo Joskowiez. *Opus cit.*
40. Gustavo Montiel. *Opus cit.*
41. Alfredo Joskowiez. *Opus cit.*
42. Gustavo Montiel. *Opus cit.*
43. *Excélsior* 4 de mayo de 1984.
44. Gustavo Montiel. *Opus cit.*
45. *Excélsior. Opus cit.*

46. Módulo. Taller de Cine. División de Ciencias Sociales y Humanidades. UAM-X, México, diciembre de 1980.
47. Gustavo Sosaya. 28 de octubre de 1983. (Entrevista).
48. *Ibid.*
49. Gustavo Rojas. 20 de octubre de 1983. (Entrevista).
50. Gustavo Sosaya. *Opus cit.*
51. *Ibid.*
52. Gustavo Rojas. *Opus cit.*
53. *Ibid.*
54. Documento interno del Departamento de Actividades Cinematográficas.



#### 4. EN BUSCA DE UNA ESTETICA Y UNA POLITICA

##### 4.1. EL CINE ESTUDIANTIL COMO ALTERNATIVA AL CINE INDUSTRIAL

Definitivamente, no se puede hablar del cine estudiantil como alternativa al cine industrial mientras tomemos en cuenta las escuelas de comunicación (mencionadas en el capítulo anterior), en donde se enseña 'cine'. Cabe señalar que la palabra cine se ha entrecorillado porque de hecho el cine que se enseña y estudia en dichas escuelas es meramente uno de los medios de comunicación. Se enseñan, como vimos, algunas teorías y técnicas cinematográficas, pero no tan a fondo como sucede en las dos escuelas de cine (CUEC y CCC), simplemente el cine es una materia más, una parte más de la carrera de comunicación.

Por lo tanto, para hablar de cine estudiantil como alternativa al cine industrial solamente se tomará en cuenta al CUEC y al CCC. Después de toda la investigación de campo, se vislumbraron de algunos problemas internos de las escuelas y dificultades en la enseñanza aprendizaje, pero también las ventajas que les ofrecen dichas escuelas a los estudiantes afortunados (afortunados porque de cerca de 200 solicitudes, admiten solamente a 15 o 20 alumnos por año).

Pues bien, con todas estas dificultades y desventajas han egresado de ambas escuelas cincastas muy valiosos con trabajos premiados en festivales cinematográficos nacionales e

internacionales, mismos que se mencionaron en el capítulo anterior. Por consecuencia, el paso lógico de estas escuelas sería practicar, trabajar, ejercer su carrera cinematográfica donde se hace cine. En México, el cine, sea bueno o sea malo se hace en la industria (privada o estatal), por otro lado se hace también cine independiente, aunque muy poco. (No abundamos en cine independiente porque habría sido demasiado extenso este trabajo). Además, para hacer cine es necesario el apoyo económico, y desafortunadamente a los productores en México les interesa nada más la recuperación económica y no dan oportunidad a los nuevos realizadores porque no conocen su trabajo.

No podemos tampoco afirmar que el cine estudiantil sea una alternativa al cine industrial debido a que a muchos egresados definitivamente no les interesa entrar a la industria, su interés es simplemente hacer cine y no dejar de hacerlo. A otros sí les interesa tener como experiencia la industria por creer que existen mayores oportunidades para darse a conocer. Veamos algunas opiniones:

Juan Antonio de la Riva, egresado del CCC y con premios nacionales e internacionales; opina: "Yo creo que el cine estudiantil sí puede ser alternativa al cine industrial, porque creo que en ninguna parte del mundo se improvisa a los profesionales, ni a ingenieros, ni a médicos, ni a músicos, ni a pintores, aunque aún la cuestión artística es un poco más libre, hay una serie de disciplinas, de estudios que todo profesionalista tiene que hacer para llegar a realizar algo bien. Entonces, el cine

por ese lado está muy desprotegido, porque en México sí se improvisan directores. No es posible que alguien que sea un asistente de algo, de pronto en 4 o 5 años ya sea el director de la película. Ocurre, y puede ser que salga bien, no es una regla que todos tengan que estudiar y tener un título profesional, pero creo que si se tienen más bases de estudio, más bases académicas se puede hacer algo, mejor aún cuando tienen que conjugarse muy bien la teoría y la práctica. De hecho, si yo no hubiera trabajado en las películas con Hermosillo, no sabría cómo se hace una película, tendría que acordarme de cuando yo filmaba en super 8, inventar un sistema, entonces así te das cuenta de cómo es el sistema industrial y trabajando con el mismo Hermosillo también te das cuenta de cómo es el sistema independiente, y eso en la escuela no se te da, eso a todos nos pasa, incluso en las carreras más especializadas, pero creo que no es justo, no se improvisa a nadie. Entonces una industria cinematográfica o un cine nacional que quiera ser o tener bases sólidas, cierta seriedad en cuanto a lo que hace y a lo que expresa, debería recurrir a las escuelas de cine". 1/

Alguna vez Juan, de la Riva planteó la posibilidad de que hubiese una especie de servicio social de los egresados de las escuelas de cine en las producciones nacionales, extranjeras o en cortometrajes, ya fuera como asistente de dirección, asistente de cualquier otro puesto, o bien simplemente como observador, con el fin de practicar, conocer otras ideas y para familiarizarse con el medio, pero muchas veces las promesas quedan en el

aire y esto no se realizó. Esta propuesta podría llegar a ser una buena alternativa, además con el antecedente de que ya algunos de los egresados han obtenido premios como mejor opera prima o mejores cortometrajes, quiere decir que hay seriedad y profesionalismo en lo que ellos realizan, entonces no habría por que desconfiar. Además como dice de la Riva, "el Estado tiene una escuela de cine, un centro de cortometraje y una o dos compañías productoras de películas, creo que sería el paso lógico y hasta automático para que la misma industria se fortaleciera". 2/

Daniel González Dueñas, también egresado del CCC, comentó: "El cine estudiantil puede ser una alternativa al cine industrial en la medida en que las estructuras se abran, se ventilen y entonces sí sea un paso lógico y natural que al salir de una escuela tengas un campo de trabajo para desarrollar tu profesión; y cuál es ese campo de trabajo, pues la industria, que es la más necesitada de gente, aunque está por un lado saturada, está por otro lado hambrienta de nuevos aires, de nuevas posibilidades, de nuevas opciones, pero solamente cuando se equilibren los dos territorios que están totalmente ajenos uno del otro habrá esa posibilidad. La mayor parte de la gente egresada del CCC y del CUEC salen realmente a la nada, salen a una especie de tierra de nadie donde hay que empezar otra vez de cero, a pesar de cargar ya con un bagaje académico. Pero aquí es todavía peor, porque tu campo de trabajo está reducido a dos sindicatos que controlan toda entrada y toda salida de la gente, el que entra y el

que sale siempre está controlado y detentan la estructura del poder en ese sentido, por lo tanto está más cerrado que en otras carreras". 3/

La situación actual de la industria la compara con un sistema digestivo al decir: "Sí sería una alternativa si se llegaran a ventilar las estructuras, crear un movimiento de renovación, una digestión normal, los nutrientes entran, se desechan los elementos ya asimilados, y siempre está en constante movimiento. En México, la industria está en una oclusión intestinal absoluta, hay una putrefacción que se carga desde hace años, y pues ahí hay una enfermedad que hay que modificar". 4/

Diego López coincide en su opinión con González Dueñas y con de la Riva, pues los tres han tenido la oportunidad de trabajar en la industria y de manera independiente. "De hecho es la única alternativa, mientras el problema está en que nosotros crecimos asumiendo las necesidades de hacer cine y superando todas las cuestiones en contra, primero por crear una posición política que de entrada no te hacía atractivo la posibilidad de dirigir en la industria porque algo que se definía era la gente muy de izquierda al sistema, unos más otros menos, pero habla esa conciencia de no al sistema, en este caso el sistema era la industria. Entonces de allí, la gente desarrolla mucha experiencia por canales propios... y todo es que digamos en un momento dado, que estamos en condiciones de desarrollarnos en el oficio, ya tenemos una formación, ya tenemos experiencia, estamos en el momento del brinco, llegamos con esos antecedentes, que nos cambian

la visión de lo que es el trabajo ya a largo plazo y la formación como cineasta y la realización de una obra, sería como conjunto. Entonces yo creo que en este sentido el concurso de cine experimental es muy importante". 5/

Por otro lado, Gustavo Montiel, Secretario Académico del CCC no está de acuerdo en que el cine estudiantil pueda ser una alternativa al cine industrial, pues dice: "Yo creo que el cine estudiantil es un cine para aprender, que no tiene que rivalizar absolutamente con nadie, lo único que tiene que hacer es formar a la gente. Para hacer cine, sea la industria, sea independiente, sea donde sea, no creo que tenga que entenderse como eso, por lo menos en el CCC que nunca ha producido películas de largometraje como el CUEC o como la Universidad, porque la Universidad sí ha producido películas de largometraje en 35 mm, entonces eso ya ha de ser una alternativa en producción como son las películas de Joskowicz, de Marcela Fernández Violante, o ahora Mital Valdez, pero el CCC nunca ha producido esto, tiene el proyecto de hacer un largometraje por año que podría ser una proposición, no una alternativa, porque para hacer una alternativa tendrías que tener un volumen de producción que compitiera. Es simplemente una proposición de cine en una película que se van dando una serie de pellculas que pueden constituir una proposición cinematográfica, una alternativa puede ser. Pero el cine que se hace en las escuelas como trabajo escolar es eso, no es una alternativa de nada, es de gente que está empezando a hacer cine, que no sabe hacer cine, que está ensayando". 6/

Andrés de Luna, egresado del CCC, coincide en esto al decir: " El cine estudiantil el único objetivo que debe perseguir es desarrollar las capacidades del estudiante y hasta allí. Yo creo que ha sido un error de mucha gente que ha estudiado en esas escuelas, el querer hacer la competencia al cine industrial, cuando en realidad lo que están haciendo son bocetos, están trabajando sobre sus tareas, lo que necesitan echar a andar son una serie de cosas que están aprendiendo por otros medios, y que de pronto se ponen en práctica a través de una película que dure 5, 10, 15 minutos, o media hora pero nada más. Yo creo que pretender más, pretender que es la película de la vida, la obra maestra, es un error; allí es donde se tiene que practicar, donde se pueden practicar movimientos de cámara, encuadres, continuidad, etc. Incluso hasta en algún momento dado sí se puede experimentar con algunas cosas que posteriormente, ya en términos de cine industrial, no se logra hacer. Pero ya tanto como competir ni es su papel, ni debería de serlo. (...) Lo que estaban haciendo y en algunos casos funcionaba, era organizar a través de cooperativas ciertas producciones de bajo costo, evidentemente que por allí sí podría darse la pelea. Pero pretender que la industria va a absorber, ha sido justamente la utopía que nunca se ha consolidado. La gente que ahora vemos que ha estado en la industria, egresados de las escuelas, pues está en la industria no gracias a sus méritos académicos, sino gracias a sus capacidades para poder enrolar esta grilla cinematográfica y todo lo que implica eso". 7/

Por su parte Salvador Díaz, egresado del CUEC, piensa que es una cuestión meramente individual: "La alternativa generalmente sale de uno mismo y uno busca su campo de trabajo, y muy pocas veces se van a la industria, muy pocas veces un estudiante del CUEC recién egresado entra de inmediato a la industria. Es difícil partiendo desde el punto de vista sindical, laboral, porque el sindicato es como una barda, un poder ya bien establecido con intereses específicos que generalmente catibquean y agandan la producción del cine en México, entonces para estar allí, existe gente que está como aspirante durante muchos años; esto es un grave problema y el otro problema que existe, es el arrinconamiento del que somos sujetos la gente que tratamos de hacer otro tipo de cine. Pero de hecho, el cine estudiantil significa una alternativa desde el punto de vista que está fundamentado técnicamente. Porque aquí en el CUEC, y no sé hasta que punto de vista en el CCC, se trata de inventar nuevas formas aunque sea dentro de lo establecido, por lo menos originales, que sean coherentes, que sean eficaces, entonces yo creo que sí, desde el punto de vista académico y desde el punto de vista incluso político, claro innovándolo con formas aceptables". 8/

Alfredo Joskowicz, egresado del CUEC y maestro de ambas escuelas, coincide un poco en cuanto a que la alternativa es individual. "Ninguna escuela tiene la obligación de asumir la responsabilidad; pedirle a una escuela que consiga una fuente de trabajo es imposible, tiene la obligación de darles trabajo el país, pero no las escuelas. De hecho, la única manera en que se



puede mejorar el cine mexicano es con gente que piense diferente, gente capaz, mientras más gente salga, más posibilidades hay de contratación y de entrar en el medio, ya que la gente que está, no es eterna. Tarde o temprano en el cine industrial entrará gente especializada, más joven". 9/

José Rovirosa, director del CUEC, también opina que es meramente individual: "Nosotros no podemos fijarnos en preparar gente para determinado lugar, sino que, como cualquier carrera y cualquier escuela del mundo, preparamos cineastas, y ya después las opciones de trabajo son las que quedan fuera, no es la única opción de trabajo la industria. La industria tiene sus propios problemas, sus propias limitaciones, ella escoge a quienes entran. Mucha gente del CUEC entra a trabajar en la industria, como hay otros que no quieren saber nada de la industria y que han hecho cine, gente muy valiosa. Lo que pasa es que cada quien tiene sus propias limitaciones, por ejemplo, allí el gran problema es un problema sindical, los sindicatos están cerrados todavía, los sindicatos de cine no puede decirse que son abiertos y ese es el gran problema." 10/

Juan Mora, Secretario Académico del CUEC, hace una referencia de la situación de las escuelas de cine con la industria en los países socialistas: "Lo que pasa es que las escuelas están integradas a las industrias, entonces las únicas personas que pueden trabajar son los egresados de las escuelas, porque se supone que es la formación académica pertinente dentro de ciertas ramas, e incluso gente que se ha formado como aprendiz den-

tro de la industria tiene que tomar cursos en las escuelas para lograr su capacitación completa. Aquí en México es difícil que sea así, porque allá son industrias estatales únicamente, aquí hay producción estatal y producción privada. Sin embargo, de alguna manera aquí se tiene relación con la industria en la medida en que muchos egresados trabajan dentro de ella, y en la medida en que muchos funcionarios industriales tienen que ver con el CUEC de alguna manera, ya sea como maestros de la UNAM o como egresados. En cuanto a los intereses que tiene la población escolar varían, ha habido generaciones del CUEC cuyos objetivos eran fines industriales, pero es una cuestión romántica del cine que se podía tener. Hay también un cierto tipo de gente que tienen otros intereses; hay a quienes les gusta mucho la fotografía o el sonido, o la edición, en base a eso al salir de la escuela están orientados a la función documental, otros al industrial, entonces empiezan a trabajar en organismos de estado, egresados del CUEC te encuentras en todos lados. Por lo tanto, no es que la industria les dé oportunidad, sino que la gente tiene que hacerse el camino". 11/

#### 4.2. EL CINE ESTUDIANTIL FRENTE AL CINE INDUSTRIAL

Como ya se ha visto en este trabajo, uno de los principales problemas a los que se han enfrentado los egresados de las escuelas de cine (CUEC y CCC) es el campo de trabajo. Tienen los conocimientos necesarios para hacer cine, pero no se les da la ansiada oportunidad. La mayoría de ellos tiene que

conseguir por sus propios medios el financiamiento para seguir filmando, y decimos seguir filmando porque en sus años de estudio comenzaron a hacerlo, comenzaron a aprender a hacerlo. Así pues, los que quieren entrar a desarrollar su carrera profesional en la industria se ven obstaculizados debido al manejo de dicha industria en México. Sabemos que aquí la industria se moviliza a través de sindicatos (STPC, STIC) que a su vez se manejan por escalafones entre ellos mismos porque casi no hay producciones, lo cual es nocivo para las escuelas de cine, en primer lugar porque los mismos sindicatos son tan cerrados que no quieren admitir gente que no sea su pariente, compadre o amigo. Además en este momento de crisis económica en el país, la competencia es mucha y este parentesco se aprovecha. En segundo lugar, por ciertos prejuicios en contra de los egresados, probablemente por su edad o por su nivel cultural, o simplemente por el hecho de que ellos mismos comienzan desde muy abajo y van subiendo de puesto por escalafones según el tiempo que tengan dentro de la industria, y asimismo van aprendiendo a realizar un determinado puesto. En una entrevista publicada por *Excelsior* al editor Sigfrido García nos damos cuenta de esto: "Resulta difícil transmitir experiencias y técnicas a futuros elementos de la industria cinematográfica; en nuestra rama de Técnicos y Manuales no existe el centro de capacitación para quienes deben suplir a la vieja guardia, formada por personas con 30 y hasta 40 años de labor ininterrompida (...). Es un problema que debe resolverse lo más pronto posible nuestra agrupación (...). Debe cuidarse

el escalafón en la rama de los técnicos de los estudios Churubusco, pues se puede dar el problema de la falta de personas expertas en diversas especialidades; son muchos los que ya dejaron toda su vida en la industria (...) Los grandes maestros de la edición y corte no enseñaron a otros sus conocimientos. Muchos de nosotros aprendimos desde lejos, nos capacitamos por diversos medios con miles de dificultades, por eso, dejar huella en las nuevas generaciones tendrá que ser en un centro especial en forma académica con equipo profesional (...) Entre tanto hago lo que otros compañeros, capacito en las técnicas a mis hijos Sigfrido y Marta, para que ganen experiencia a mi lado; heredarán mi equipo y conocimientos". 12/

Existe un rechazo del sindicato a los estudiantes de cine, principalmente por falta de experiencia directa, el contacto directo con el cine industrial, pero debemos tomar en cuenta que si ellos mismos no les dan la oportunidad no podrán tener esa experiencia, además, ellos también fueron adquiriendo poco a poco esa experiencia. A esto agregamos la opinión de Daniel González Dueñas: "Hasta que no se renueven las estructuras básicas de los sindicatos, pues vamos a seguir con los mismos problemas, es decir, ellos les dan prioridad a su propia gente, a sus hijos, a sus discípulos, a sus sobrinos, que se han formado como ellos, a mí me lo declaran muy claramente, el mejor productor sindical no es aquél que produce una película de arte o que busca nuevas fórmulas cinematográficas o busca un cine que pueda competir en el extranjero en festivales internacionales, sino el que ahorra di-

nero; por ejemplo, si a él le dan 10 millones; es magnífico productor porque se ahorró 5, y en lugar de 100 caballos, pues consiguió 10, en lugar de tal o cual actor que era el ideal pero que cobraba tanto, mejor consiguió a otro que aunque no era el ideal cobraba menos, y al final de cuentas no es el mejor, pero hubo una recuperación de dinero desde antes de filmar la película. Esa es la mentalidad con la que el cine industrial juzga qué es lo bueno y qué es lo malo, por eso es tan importante el cine independiente, porque simplemente tiene otra mentalidad". 13/

Sin embargo, podemos decir que en 1984, la industria fílmica comenzó a abrir las puertas a las nuevas generaciones de cineastas en todas sus especialidades, pero esto no quiere decir que las abran para todos, sino para aquéllos más sobresalientes. Para esto se les pide presentar proyectos concretos que incluyen el guión de la cinta que quieran filmar, el reparto de la misma, el presupuesto de costo y el plan de producción, además de su interés en el proyecto y antecedentes de trabajos realizados en su escuela CCC o CUEC. Un ejemplo de esta oportunidad se la dio Conacine recientemente a Juan de la Riva para realizar su película Vidas Errantes.

Entre los egresados hay alumnos que son muy buenos elementos y que aportan nuevas ideas; esto es lo que necesita el cine mexicano para hacer nuevamente un mercado a nivel internacional de nuestro cine. Está demostrado en el capítulo anterior que hay egresados de ambas escuelas que con sus realizaciones han obtenido valiosos premios nacionales e internaciona-

les. Si nos pusieramos a comparar y contar dichos premios con los que ha obtenido la industria en la última década, nos darla mos cuenta que el cine estudiantil tiene gran ventaja. Este cine tiene posibilidades de mejorar y de salvar el cine mexicano.

Otra muestra reciente de la oportunidad que comien za a dar la industria a los egresados, es la película titulada Cinco historias violentas, realizada por Carlos García Agraz y Diego López del CUEC y Gerardo Pardo, Víctor Saca y Daniel González Dueñas del CCC. Fue una oportunidad de debutar como direc tores únicamente, porque el guión ya estaba hecho y tenían que seguirlo tal cual. La iniciativa de Cinco historias violentas fue del Estado, llamaron a gente de ambas escuelas para tener una posición imparcial. Entonces vieron todas las películas que se podían conseguir en ese momento de cine independiente (CCC, CUEC, Zafra, y producciones independientes). De lo que se trata ba con esto, era ver quien mostraba en su película algo para dirigir con tales o cuales elementos para utilizarlos en los e- pisodes ya escritos en el guión de Pedro Miret. Por ejemplo, Daniel González Dueñas nos platica de su caso: "En mi caso habla ciertos elementos de ciencia ficción, y en mi película de tesis también las hay, claro que son totalmente opuestas, yo no tengo nada que ver con el guión de Pedro Miret; pero les pareció que yo podía hacer ese episodio. yo pienso que no sólo por la pel- lícula, sino porque era la única película que tenía elementos de ciencia ficción. Así se hizo la selección. Fue una producción in dustrial totalmente, como cualquier otra película del Estado,

fue una película donde habla un guión y una producción interesada, fue una película de encargo, donde te contratan como asalariado para que hagas un trabajo. En ese caso fue dirigir y debutar en la industria, pues es la primera película industrial que hacemos los 5. Pero la selección fue totalmente pensando en el guión". 14/

El caso de Diego López fue distinto, porque inicialmente hablan llamado a otra persona, la cual se retiró por ciertos problemas, nos dice: "A mí me llamaron de última hora y me ofrecieron participar en el proyecto; pensé que era una oportunidad de demostrar algo firme, que hay capacidad, y que si no estoy en total desacuerdo con el guión pues yo le entro!...) En tonces se le dio un nuevo tratamiento al guión aunque la producción ya estaba encima, de hecho cuando a mí me llamaron faltaban 10 días para comenzar a filmar. De lo que se trataba era de demostrar que uno podía, nada más. Aunque también los guiones eran muy malos, eran anécdotas alargadas, y no habla personajes, no había trama, y eso como realizador, pues qué haces. Con qué elementos llegas tú y pones escena, con qué elementos diriges y creas los personajes, entonces cada uno lo hicimos como pudimos". 15/

Como ya mencionamos, Daniel González Dueñas participó en la industria por primera vez con Cinco historias violentas, pero comenta que antes de esta oportunidad, alguna otra vez intentó entrar en la industria: "Sistemáticamente desde que salí del CCC, como todos mis compañeros, como toda la gente que

hace cine; cuando yo estaba en el CCC habla un rechazo muy lógico hacia la industria, pero ahora yo no pienso que lo siga haciendo (nosotros como gente de cine independiente); habla una especie de asociación automática, una especie de relacionar automáticamente a la industria con la transacción, con abandonar tus proposiciones personales y meterte en una estructura viciada (...). No creo que haya un cineasta independiente que no le interese entrar a la industria, lo que le interesa es no dejar el cine independiente, en ese caso estaría yo. Pero sí me interesaba dirigir en la industria claro, es una experiencia bien importante para cualquier gente que haga cine; el darte cuenta desde adentro qué es la industria, cómo está, qué vicios carga desde hace centurias, por qué está como está y tener un contacto directo con la gente que forma los sindicatos, son sindicatos que son el cine mexicano, queramos o no, desde el principio, son los que manejan. Además no sólo hablo de autoridades sino de técnicos, los técnicos son importantísimos, son gente que vive en otro mundo, en otra realidad que hay que conocer. (...) Debutar en la industria o fue una suerte, fue un milagro, más que un milagro, entonces muy paternalistamente se nos exigía que agradeciéramos ese milagro mostrando una maestría de recursos. No podíamos equivocarnos, no podíamos de ninguna manera titubear o reflexionar, o dudar sobre tu propio sistema de trabajo, sino que tenías que hacer una obra maestra, era la única forma de pagar la gran dádiva que era el debutar en la industria, esto es absurdo." 16/

Añade que las escuelas de cine están basadas en la



contradicción, porque lo más normal del mundo es que un cineasta debutara en la industria habiendo terminado una carrera, y mientras no se solucione el problema que existe afuera de las escuelas, por más cuidadoso que sea el plan de estudios, seguirá siendo como una realidad rodeada de irrealdad. "Entonces, qué caso tiene el que una escuela propicie una excelente enseñanza si no va a haber forma de revertirla de ninguna manera. Ahora, me parece muy bien que las escuelas se afinen lo más posible, y que traten de conciliar lo más posible el absurdo que les espera a los egresados afuera. El principal problema son los sindicatos, tanto los sindicatos como la mentalidad que los alimenta, porque la propia estructura sindical se podría muy bien reutilizar para sanar las cosas perfectamente". 17/

Juan Antonio de la Riva, quien tuvo experiencia en la industria con su película Vidas errantes, nos comenta: "Está hecha a partir de una base que sería semi-industrial, un grupo de amigos, colaboradores, el de fotografía, la edición, los actores, con un apoyo económico de la empresa Conacine. Para conseguir ese apoyo, escribí mi guión, se mandó al Instituto de Cine desde que se hizo, y el proyecto estuvo allí bastante tiempo en lecturas y en estudios. Entonces, ellos me mandaron llamar para ver cómo me interesaba filmarlo. Ante esa pregunta yo pensé que lo podríamos hacer llevando al fotógrafo del corto (Polvo vencedor del sol), también compañero de la primera generación; al músico, un paisano y amigo mío, un editor del CUEC y un grupo de actores jóvenes, tres actores profesionales, uno del estelar y dos papeles peque-

ños, los demás gente nueva, o sea una mezcla como de cine independiente y cine industrial, con los problemas que eso te puede acarrear; el que el equipo de producción considere la película de una forma de trabajar, y la visión del otro equipo que eramos nosotros. (...) Yo quisiera seguir haciendo cine, donde se pueda, lo que me interesa también es conservar el equipo con el que he trabajado desde el corto para acá, el corto y la película, poderlo conservar ya sea fuera de la industria o dentro de ella, llegar siempre a un arreglo. Ahora, se supone que uno estudia para ser director, y si hubiera trabajado de director en la industria tendría que aceptarlo siempre y cuando el proyecto fuera lo que uno quiere hacer. La industria es algo muy viciado, en lo que realmente no tienes mucho que ganar y sí bastante que arriesgar". 18/

Salvador Olaz S. es uno de los casos a quien no le interesa entrar en la industria: "No, realmente ni he querido ni he intentado, ni sé cómo llegar, eso es bien claro, muy aparte. Ahorita no me interesa, más bien lo veo objetivamente y por otro lado no he creado la infraestructura de relaciones públicas, yo no sé, casi ni los conozco". 19/ Además aunque Salvador ganó un Ariel por su película Los encontraremos, es verdaderamente difícil que puedan exhibir su película a través de Gobernación puesto que está en su contra, y sería muy contradictorio que Gobernación misma la proyectase. "Va desde allí hay otra limitante ideológica. Y yo tengo una corriente ya bien definida". 20/

Frente a todos los obstáculos a los que se enfrenta el estudiante de cine ante la industria, Andrés de Luna opina

que la única opción es darle la vuelta al asunto y producir de manera independiente, como ya lo están haciendo algunas personas "pero esto tampoco garantiza que sea una producción continua ni nada de esto, por todas las dificultades que implica producir fuera de la industria. Ahora, es un mito producir dentro de la industria, yo creo que los que hicieron la película Cinco historias violentas, se dieron cuenta perfectamente de cuales eran los límites y los alcances del Estado, límites absolutos en el sentido de que tenían una semana para filmar una historia mala y que tenían que adaptar como fuera. [...] Pero para la gente que tenga un poco más de la idea de lo que es la estética cinematográfica y todo esto, pues entenderá que el Estado no le ofrece ninguna posibilidad, al contrario le pone más bien una serie de obstáculos que hay que ir enfrentando para finalmente toparse con que hay un muro en el que se topa todo el mundo y ya no se puede saltar esa vaya. No solamente son los sindicatos el problema, sino todo el mecanismo del cine industrial, toda la producción que se desprende, simplemente que se filme Cinco historias violentas es un caso craso de producción dentro del cine."21/

#### CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

Una gran oportunidad para los egresados de las escuelas de cine, así como para los cineastas independientes, es el Tercer Concurso de Cine Experimental en el que esperan filmar temas de interés general. Podrán participar quienes hayan desempeñado algún trabajo en las distintas especialidades cinematográfi-

cas, o bien que hayan estudiado o estén estudiando una carrera cinematográfica en alguna institución o centro acreditado en México o en el extranjero.

En el concurso se tendrá libertad para intervenir artística o técnicamente en la realización de las películas. No se pusieron obstáculos, el tema es libre y los participantes podrán utilizar el equipo e instalaciones de rodaje de los estudios Churubusco.

La mayoría de los grupos participantes se compone de jóvenes egresados de las escuelas de cine. Hasta el día anterior a cerrarse las inscripciones (27 de febrero de 1985), se habían registrado cerca de 50 grupos con sus respectivas historias, y se calcula que por lo menos la mitad participará en el concurso.

El Tercer Concurso de Cine Experimental se reanuda con el apoyo del Sindicato de Trabajadores para la Producción Cinematográfica (STPC) y el Instituto Mexicano de Cinematografía. Se intenta, con el concurso, conservar la identidad del cine mexicano.

Juan de la Riva opina: "Este tipo de concursos representa una oportunidad de filmar para todos nosotros, ya que de otra manera nos sería muy difícil lograrlo por diversas causas en particular económicas. Debemos realizar temas de interés general". 22/

Diego López está optimista por el concurso, principalmente por lo que él, junto con otros participantes, logró

para cambiar ciertas bases del concurso como la recuperación económica de las películas que se pasaba por alto, algo en lo que nadie había reparado, excepto los productores privados porque ellos lo ven como negocio, pero ni ellos, ni las propias productoras del gobierno, ni los propios cineastas se habían preocupado por este aspecto. "La convocatoria del concurso no tocó el aparato de exhibición-distribución, entonces al salir la convocatoria hubo una buena cooperación entre la gente y nos reunimos algunos amigos y decidimos pedir otras condiciones para el concurso. La gente ha cooperado porque ha hecho acto de presencia en las reuniones y estamos a la espera de conseguirlo. El problema de la recuperación económica tenía que estipularse, porque nadie hacía nada, hasta que nos organizamos. Va después se estipuló en las bases. Así pues, se decidió que se va a recuperar el circuito comercial. Uno tiene que tratar de manejar su película (publicidad, etc.) para exhibirla". 23/

José Rovinsky piensa que los concursos son positivos para la renovación del cine mexicano, con nuevas técnicas y nuevos temas. "Esta es la salida lógica para estructurar realmente un nuevo cine mexicano. Esto está sustentado en dos aspectos fundamentales. El primero, si buscamos nuevas formas de expresión vamos a hacer un cine experimental; vamos a experimentar con la forma. En segundo lugar, si logramos hacer nuevas temáticas, si vamos a fundamentar nuevas temáticas vamos a hablar de cosas nuevas. Lo anterior es lo que robustece a cualquier industria cinematográfica. Y una de las múltiples opciones que podemos promo-

ver para lograr un cambio radical en el cine mexicano son los con cursos, en los que se descubra a la gente que hable de cosas nuevas y descubrir a la gente que puede hacer nuevas cosas mediante las imágenes". 24/

Existen infinidad de opiniones sobre este concurso, tanto de estudiantes y egresados, como de cineastas independientes que quisieran encontrar la manera de participar, pero lo que sí es realmente prometedor es el hecho de que se llegará a conocer el talento de los jóvenes cineastas así como sus ideas y técnica para que en un futuro sean apoyados profesionalmente.

Todavía no podemos hablar de resultados en cuanto al concurso, porque las películas están actualmente en realización y se entregarán el 1º de noviembre de 1985 para revisión del jurado. Así como todas estas personas, habemos muchas más que pensamos de forma positiva, esperemos que sea un principio de aceptación del cine nacional hacia nuevos jóvenes cineastas y poco a poco se logre una reestructura en el cine mexicano.

## N O T A S

- 1.- Juan Antonio de la Riva. 1º de febrero de 1985. (Entrevista).
- 2.- *Ibid.*
- 3.- Daniel González Dueñas. 25 de enero de 1985. (Entrevista).
- 4.- *Ibid.*
- 5.- Diego López. 30 de enero de 1985. (Entrevista).
- 6.- Gustavo Montiel. 31 de octubre de 1984. (Entrevista).
- 7.- Andrés de Luna Olivo. 2 de mayo de 1985. (Entrevista).
- 8.- Salvador Plaz. 20 de septiembre de 1984. (Entrevista).
- 9.- Alfredo Joskowicz. 3 de febrero de 1984. (Entrevista).
10. José Robirosa. 20 de septiembre de 1984. (Entrevista).
11. Juan Mora. 17 de enero de 1985. (Entrevista).
12. *Excelsior*, 6 de enero de 1985. En el Sindicato de Técnicos y Manuales no existe un centro de capacitación para los jóvenes.
13. Daniel González Dueñas. *Opus cit.*
- 14.- *Ibid.*
15. Diego López. *Opus cit.*
16. Daniel González Dueñas. *Opus cit.*
17. *Ibid.*
18. Juan Antonio de la Riva. *Opus cit.*
19. Salvador Plaz. *Opus cit.*
20. *Ibid.*
21. Andrés de Luna. *Opus cit.*
22. Juan Antonio de la Riva. *Opus cit.*
23. Diego López. *Opus cit.*
24. *Excelsior*. 16 de octubre de 1984. Los concursos de cine son importantes.

## CONCLUSIONES

El cine estudiantil nació en los años sesenta como respuesta a la crisis del cine nacional que venía presentándose desde la década anterior.

Fue en esa época cuando la educación superior debió responder al interés de los jóvenes por una cultura y una crítica cinematográficas, por lo que se formó el grupo y la revista Nuevo Cine. Asimismo, la Universidad Nacional Autónoma de México dio un paso muy importante para fomentar el cine, al crear el Departamento de Actividades Cinematográficas, por medio de la Dirección General de Difusión Cultural. También se aceleró la actividad de los cine clubes con la fundación de otros cine clubes estudiantiles. Poco más tarde, se formó la Filmoteca de la UNAM y se fundó el CUEC. Aproximadamente diez años después nació la otra escuela de cine, el CCC. Al mismo tiempo, empezaron a impartirse las materias de cine en la carrera de Comunicación de las diferentes universidades. Así fue como nació el cine estudiantil en México.

Ahora bien, se considera cine estudiantil al cine que se realiza y se produce en escuelas de cine y por estudiantes de cine que tienen una base teórica y técnica de todo lo necesario para realizar una película. Estas condiciones las cumplen el CUEC y el CCC, las únicas escuelas de cine en México.

Ambas escuelas tienen objetivos muy concretos de



preparación sería de técnicos y cineastas, y sus resultados han sido evidentes, las dos escuelas han obtenido premios tanto nacionales como internacionales. Entre los objetivos fundamentales de estas escuelas está el formar profesionistas especializados en cine que posean un dominio de la técnica, una actitud estética reflexiva y una conciencia crítica, de tal forma que ejerzan la actividad profesional de manera creativa y útil a las necesidades de la sociedad, principalmente en las áreas de guión, fotografía, realización, edición, docencia, teoría e investigación. Una diferencia importante entre ambas es su experiencia, pues el CUEC se formó hace 21 años y el CCC hace sólo 9. Otra diferencia es que la primera tiene plan de estudios de 5 años y la segunda de 3.

No se pueden tomar en cuenta como escuelas de cine a las escuelas de comunicación, aunque en algunas de ellas se hayan realizado películas o ejercicios en formatos super 8 o 16 mm, no se les puede considerar de la misma manera como al CUEC y al CCC, pues en las escuelas de comunicación el cine es uno de los medios de comunicación y como tal se le estudia. Es imposible abarcar todo lo que implica una enseñanza cinematográfica que apenas puede aprenderse en 3 o 5 años (como en las escuelas de cine), en sólo tres meses, como en la Universidad Autónoma Metropolitana. Tampoco se puede enseñar a los alumnos de comunicación toda una historia, una teoría y una técnica de cine en tan poco tiempo, ni puede exigírseles que brinden resultados positivos en la realización de una película, si no manejan ni conocen siquiera

un equipo de cine profesional. o una cámara de cine, ni saben cuáles son los encuadres posibles de por lo menos una cámara fotográfica de 35 mm. Todo debe comenzar por algo, deben dar una buena base que despierte el interés hacia una cultura cinematográfica y hacia el estudio profundo del cine, pero nunca abarcar toda la técnica y la práctica que abarcan las escuelas de cine.

La industria cinematográfica también funciona de una manera distinta, en ella se forman técnicos, fotógrafos, camarógrafos, editores, sonidistas, asistentes, etc. de la nada, es decir, sin tener una base sólida, como la que se obtiene en las escuelas. Todo funciona con otra mentalidad, todo se maneja a través de escalafones, financiamiento condicionado con la ganancia económica inmediata y presiones de sindicatos sometidos a la compleja serie de acciones cineastas del gobierno.

El cine estudiantil se distingue del industrial en que existe un rechazo constante de los sindicatos de éste hacia los egresados de las escuelas de cine, y de hecho hacia las mismas escuelas; un rechazo contra el cual no es fácil luchar. Son muy pocos los egresados de estas escuelas que han logrado entrar y ser aceptados en la industria, además de que a muchos de ellos no les atrae, pues su principal interés es seguir haciendo cine, ya sea independiente o de algún otro tipo, pero no industrial (paradójicamente, ahora es más fácil filmar fuera que dentro de los cauces institucionales).

Mientras en el cine mexicano exista la práctica de parientes y amigos, uso del medio como escalón político, manejar

el sindicato como grupo de presión y tener como interés principal ganar dinero, y mientras no se dé oportunidad a esas nuevas ideas que surgen de los jóvenes egresados de las escuelas de cine, con conocimientos básicos y sobre todo con una amplia cultura cinematográfica a nivel mundial, el cine mexicano seguirá en las mismas condiciones, y quizás en peores. En este caso, el estancamiento supone un retroceso y hasta puede morir sin conceder esa oportunidad a nuevos elementos que podrían ofrecer otras posibilidades.

El cine estudiantil puede ser una alternativa al cine industrial solamente en la medida en que los técnicos y manuales y todos los que trabajan en la realización de una película cuenten con una teoría y una práctica previas, con una cultura cinematográfica, si no amplia, sí mínima y con la práctica que dichas escuelas ofrecen.

El cine mexicano debe adquirir una cultura cinematográfica a nivel nacional e internacional y conocer cada una de las especialidades que conjuntan la realización de una película, así como todo el equipo necesario para una realización de cine.

El cine estudiantil puede surtir de energía, ideas y gente nuevas al cine mexicano, pero no dentro de la industria, por todo lo que implica su mecanismo y movimiento internos y, sobre todo, su ideología. El cine estudiantil ha sido la alternativa al cine independiente.

El cine estudiantil experimenta con un lenguaje

nuevo cuyo desarrollo ha sentado una base en las condiciones políticas, económicas y culturales del cine mexicano. Políticas, porque los jóvenes pueden expresar sus ideas, inquietudes y realidades políticas libremente a través del cine, sin tener que enfrentarse a la censura. Económicas, porque sus producciones son de bajos costos, comparados con otro tipo de cine. Y culturales, porque, qué mejor manera para expresar y enseñar la cultura de un país a través de este arte,

Es preciso que este cine tenga una mayor oportunidad para exhibirse, si no en salas públicas, por lo menos en las universidades de toda la República, para que pueda conocerse a nivel nacional, para que pueda someterse a una crítica más amplia y para que así se corrijan y disminuyan sus errores, haciéndolo cada vez más aceptado públicamente.

Es necesario un apoyo gubernamental más fuerte hacia la cultura cinematográfica del país, apoyando indirectamente las necesidades económicas de las escuelas de cine para mejorar sus posibilidades técnicas y educativas de una enseñanza sistemática y profunda de este arte: la cinematografía.

## APENDICE 1

RELACION DE PELICULAS TERMINADAS CON COPIA COMPUESTA PRODUCIDAS DURANTE LOS AÑOS DE 1964 A 1984. CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC).

<u>TITULO</u>	<u>AÑO</u>	<u>DIRECTOR</u>
Pulquería la Rosita	1964	Esther Morales
Azul	1967	Marcela Fernández
Arte Barroco	1968	Juan Guerrero
El grito	1968	Carlos González M.
La manda	1968	Leobardo López
La pasión	1969	Alfredo Joskowicz
Quizá siempre si me muera	1970	Alfredo Joskowicz
Crates	1970	Federico Weingartshofer
Al descubierto	1971	Alfredo Joskowicz
Tómalo como quieras	1971	Miguel Valdez
Convento del Carmen S.XVIII	1971	Carlos González M.
Almoloaya de Juárez	1972	Javier Audirac
Aseo, S.A.	1972	José Barberena
Oaxaca	1972	Pérez Valdez
Productividad	1973	Javier Audirac
Los albañiles	1974	Victor Kuri
Explotados y explotadores	1974	Taller Octubre
Descenso al país de la noche	1974	Taller Octubre
El día que las mulas volaron	1974	Alfredo Gurrola
El circo	1974	Victor Kuri
Jaramillo	1974	Henner Hofman
A la madre	1974	Antonio García R.
Integración	1974	Pérez Viladoms
S.O.S.	1975	Ricardo Bonson
La canica	1975	José Chaurand
El infierno tan temido	1975	Marcelino Aupart
El encuentro	1976	Rafael Montero
Y tuvieron piedad	1976	Rosario Hernández
José Fouche	1976	José Luis Benlliure
Angela	1976	Raúl Bustersos
Preferencias	1976	María Elena Velazco
Quintín	1976	Mario Luna
Tauromaquia	1976	Marcelino Aupart
Mazahuas	1976	José Chaurand
Esa mi Irene	1976	Colectiva
20 de marzo	1976	Marco López Negrete
Juegos Panamericanos	1976	Alberto Cortés
Ariel Limón	1976	Patricia Gilhuys
Chihuahua, un pueblo en lucha	1976	Ramón Aupart
		Taller Octubre

- |   |      |  |
|---|------|--|
| Strep-tease                             | 1976 | Carlos Alvarez   |
| Lluvia nocturna                         | 1976 | Victor Monjaraz  |
| SPAUNAM                                 | 1976 | Colectiva  |
| Apuntes para Asa Branca                 | 1977 | Daniel Da Silveira   |
| Puerto Rico una crisis<br>histórica     | 1977 | Antonio Betancourt<br>Douglas Sánchez<br>José Iván Santiago<br>Paco López<br>Colectiva |
| Todo cabe en un jarrito                 | 1977 | Javier Ortiz Tirado  |
| Alegorías de la ciega y el<br>sordomudo | 1977 | Antonio del Rivero   |
| Apariencia 1,2,3                        | 1977 | Maribel Vargas   |
| Más te vale San Antonio                 | 1977 |  |
| Pasajes de la cultura ecua-<br>toriana  | 1977 | Igor Guayasamin  |
| SPAUNAM                                 | 1977 | Diego Sandoval   |
| Día último                              | 1977 | Sergio Román   |
| Alarma                                  | 1977 | Jorge Prior  |
| El campeón Morales                      | 1977 | Jorge Amézquita  |
| El danzón                               | 1977 | Alejandro Gamboa   |
| El desayuno                             | 1977 | Rosario Hernández  |
| Insólito                                | 1977 | Salomón Zetune   |
| Iskuracha                               | 1977 | Liskulla Molke   |
| Historia de una familia                 | 1977 | Mario Aguiñaga   |
| La ofrenda                              | 1977 | Marcelino Aupart   |
| Los iracundos                           | 1977 | Reyes Bercini  |
| Mañana de ceniza                        | 1977 | Mario Luna   |
| Sonora                                  | 1977 | Reyes Bercini  |
| La marcha                               | 1977 | Colectiva  |
| Vicios en la cocina                     | 1978 | Beatriz Mira   |
| Ensayos                                 | 1978 | Toni Álvarez   |
| Cosas de mujeres                        | 1978 | Rosa M. Fernández  |
| El sentido del juego                    | 1978 | Ramón Cervantes  |
| Tres historias de amor                  | 1978 | Raúl Busteros  |
| Al pie de la letra                      | 1978 | José Iván Santiago   |
| Lecciones de poesía                     | 1978 | Adriana Contreras  |
| Iztacalco                               | 1978 | Alejandra Islas<br>José Luis González<br>Jorge Prior                                   |
| El servicio                             | 1978 | Alberto Cortés   |
| Todos al deporte                        | 1978 | Jorge Acevedo  |
| Luz en las estrellas                    | 1978 | Antonio del Rivero   |
| Somos testigos                          | 1978 | Salomón Zetune   |
| La boquilla                             | 1978 | Alejandra Islas  |
| Adios David                             | 1978 | Rafael Montero   |
| Las malas influencias                   | 1978 | José Luis Benlliure  |
| El desempleo                            | 1978 | María Elena Velasco  |
| El reto                                 | 1978 | Liskulla Molke-Hoff  |
| La flor de la canela                    | 1978 | Douglas Sánchez  |
| Niebla                                  | 1978 | Diego López  |
| Amnistía                                | 1978 | Carlos Mendoza   |

Los desocupados	1978	Jorge Amézquita
Loiza Aldea	1978	Antonio Betancourt
La canción de Pola	1978	José T. Zepeda
Así nomás es la vida	1978	Javier Ortiz Tirado
Uruguay testimonio del infierno	1978	Taller de Cine Liber. Arce
Personaje al exterior	1978	Craig Baker
Nicaragua, ¿cuál es la consigna?	1978	Adrián Carrasco
La vieja misma historia	1978	Maribel Vargas
Está trabajoso	1978	Diego Sandoval
Lecciones de anatomía	1978	Daniel Da Silveira
Erostrato	1978	Fredy Charabati
Discreto y corto de vista	1979	Antonio del Rivero
Naturaleza muerta	1979	Adriana Contreras
Cañeros	1979	Colectiva
Danzón para que lo baile el muerto	1979	Antonio del Rivero
De nomás nosotros	1979	Sergio Arau
Dos más uno cuatro	1979	Dototea Guerra
Filiberto Cruz	1979	Alejandro Aguilar Z.
La hermana enemiga	1979	Rosario Hernández II.
La mujer que llegaba a las seis	1979	Milvia Piazza
El más acá del más allá	1979	José Iván Santiago
Oaxaca	1979	Carlos Escamilla
Rompiendo el silencio	1979	Rosa Martha Fernández
Sin motivo aparente	1979	Manuel Rodríguez
Tlayacapan en la mira	1979	Pafael Rebollar
Ensayo de una vida	1979	José Manuel Romero
Bienvenido Bob	1979	Daniel Da Silveira
El peatón	1979	Mauricio Schoeder
Recuerdos de México	1979	Daniel Da Silveira
Ellos los tres	1979	Javier González A.
Santa Fé de la laguna	1979	José María Espinoza
Recuerdos en mental	1979	Luis Veléz
1978	1979	Antonio Saborit
Vaxcabá	1980	Mario Helguera
Ante el silencio	1980	Albino Alvarez
La migala	1980	Luis Lupone
La improbable Susanita	1980	Patricia Gilhuys
No Gardel no	1980	Daniel Da Silveira
Amor pinche amor	1980	Colectiva
Chapopote	1980	Carlos Cruz
Cualquier cosa	1980	Douglas Sánchez
Día incompleto	1980	Manuel López Monroy
Que chingue el universo	1980	Morco Aurelio Sosa
Ciudad oculta	1980	Pedro Reggadas
El viejo y la Revolución	1980	Victor M. Velasco
Fuego	1980	Daniel Tourón

Ayahualulco	1980	Craig Baker
Juventud divino tesoro	1980	Daniel Ramos
Los horcones	1980	Milvia Piazza
Todos los espejos llevan mi nombre	1980	Ramón Cervantes
Jack el destripador	1980	Alejandro Aguilar
SUNTU	1980	Alberto Cortés
Tenochtitlán	1980	Colectiva
Nuestras casas, nuestras tumbas	1980	Luis Kelly
A jergazo limpio	1980	Jorge Amézquita
Ante la ley	1980	Jorge Pérez Grovas
Ciudad Oculta	1980	Pedro Reygadas
Comandante Carlos Fonseca	1980	Adriana Carrasco Z.
El comienzo	1980	Pedro Reygadas
El peatón	1980	Mauricio Schoeder
La indignidad y la intole- rancia serán derrotadas	1980	Alejandra Islas
Oye Rey ¿a dónde vamos?	1980	Alberto Cortés
Cómo quieres que sea	1981	Francisco Chavez
Carta a un niño	1981	Manuel Rodríguez
Cambio de luces	1981	Milvia Piazza
Un crucero	1981	Leopoldo Best
		Roberto Sosa
		Leopoldo Best
		Rosa Delia Caudillo
		Irma Carreón
El chahuistle	1981	Carlos Mendoza
		Carlos Cruz
El blues	1981	Toni Alvarez
El motor principal	1981	Karin Albers
Esto me contaron de ti	1981	Javier Rivera
Fratricidio	1981	Rosa Delia Caudillo
Historias de vida	1981	Adriana Contreras
Hacer un guión	1981	Dorothea Guerra
Los demonios aún viven	1981	Jorge Gallardo
Monimbo es Nicaragua	1981	Adrián Carrasco Zanini
No es por gusto	1981	María Eugenia Tames
		María del Carmen de Lara
Ponce y la guitarra	1981	Mario Helguera
El principio del placer	1981	Hilda Soriano
Te digo que no es un animal	1981	Trinidad Langarica
Tlayacapan, Cuarto viernes	1981	Alberto Pentería
Andante-Spianato	1982	Germán García Guerrero
Andante-Spianato	1982	Luis Estrada
El aventón	1982	Gisela Irazo
		Gregorio Rocha
A ver si estas garritas sejan pa' algo	1982	Javier Rivera
En día Santo Padre	1982	Eduardo Leiva Muller
Charrotitlán	1982	Carlos Mendoza
		Carlos Cruz



Café Tacuba	1981	Jorge Prior
Candidatos atorados	1982	Héctor Manuel Gómez H.
Casi una fantasía	1982	Eduardo Leiva Muller
Chale chale	1982	Victor M. Navarro
541-69-96	1982	Gregorio Rocha
		Sarah Minter
Con migo la pasarás muy bien	1982	María Novaro
		Marie Christine Camus
Crímen	1982	José Vázquez Puga
		Victor Navarro
El cuartel de Moncadita	1982	Carlos Eduardo Barriga
La curva	1982	Javier Rivera
		Marco Aurelio Sosa
		Sergio Valdez
De vez en cuando, no siempre	1982	Leopoldo Best
Estudias o trabajas	1982	Victor Manuel Romero
El edén bajo el fusil.	1982	Salvador Díaz Sánchez
		Pedro Reygadas
Encuentros cercanos de dos tipos	1982	Emanuel Tacamba
Episodios	1982	Gisela Inanzo
La Espera	1982	Gisela Inanzo
Frontón	1982	Rogelio Herrera
		Ricardo Moreno Soto
		Gerardo Lara
		Josefina Domínguez
Los desesperados	1982	Albino Alvarez G.
Laura lógica y/o los atavares del destino	1981	Douglas Sánchez
		José Iván Santiago
		Daniel Da Silveira
		Silvia Otero
Luego platicamos	1982	
La mujer en la Revolución		Adriana Carrasco Z.
Nicaragüense	1980	Emmanuel Tacamba
Mañana el silencio	1982	Breny Cuenca
No nos moverán	1972	Rosa María Méndez
Película para niños	1982	
Paco Chera o el Chuby de Benito	1982	Gerardo Lara
Posiblemente esta noche	1982	Alberto Muenala
El refuego	1982	Ricardo M. Soto
Reportaje	1982	Luis Lupone
Retirada	1982	Jorge Pérez Grovas
7 A.M.	1982	María Novaro
Suicidio	1982	Gregorio Rocha
Tango	1982	Pablo Jasis
Trabajan	1982	Arisbel Luberto
Trigüño	1982	Karin Albers
Umpiro	1982	Josefina Domínguez
		Rogelio Herrera

Versus	1982	Emmanuel Tacamba
Los desesperados	1982	Rodrigo Acosta
Amores difíciles	1983	Alvino Alvarez
Alta noche	1983	Ana Luisa Liguori
Confiesa	1983	Gisela Tranzo
Calle cerrada	1983	Javier Rivera
Circunstancias	1983	Francisco Javier Llamosa
Cuarteto para el fin del tiempo	1983	Laura Rosseti R.
Un cuento	1983	Alfonso Cuarón
El curso habitual	1983	Alberto Rentería
El cuyo	1983	Silvia Otero
El sheik del calvario	1983	Sergio Valdez
El suicidio	1983	Gerardo Lara
		Julio Amelo
		Ariel López
		Javier Llamosas
		Gerardo Hernández
El juego del hombre	1983	Manuel Gómez Heras
Final de los juegos	1983	Ariel Velázquez
Fuga en por menor	1983	Víctor Ascencio
Gloria	1983	Gerardo Hernández
Intramuros	1983	Cristina Gómez
Juan Pérez Terrón	1983	José Antonio Ambríz
Juntos hacia la felicidad	1983	Karin Albers
Los signos del tiempo	1983	Francisco Orduña
Las palabras	1983	Ariel Velázquez
La madriguera	1983	Carlos E. Barriga
Leticia	1983	Ariel López
Laberinto cotidiano	1983	José Marquina
Lolita's dreams o cosmo-sueño	1983	Julio A. Melo
Levanta más la pierna	1983	Dolores Payas
Lugares comunes	1983	Lillian Liberman
Mala maña	1983	Victor M. Navarro
Nosotros los serranos	1983	Jaime Carrasco
		Francisco Chávez
		Jesús Sánchez
		Eduardo Sepúlveda
		María del Carmen Lara
Preludio	1983	Marie Christine Camus
Olvidalo no tiene importancia	1983	María Novaro
Querida Carmen	1983	Gregorio Rocha
San Frenesi	1983	Sarah Minter
		José Antonio Ambríz
Sin título	1983	Víctor Ascencio
San Ciudadano mártir	1983	Alberto Muenala
Tiempos de tempestad	1983	José Marquina
Una temporada en el infierno	1983	

<i>Una historia...un escritor</i>	1981	Alberto Rentería Ibarra
<i>Vamos al cine...te lo dispa</i>		
<i>ro</i>	1983	Laura Rosseti R.
<i>Los encontraremos</i>	1983	Salvador Díaz
<i>Desde el cristal con que</i>		
<i>se mira</i>	1984	María del Carmen de Lara
<i>Curso y recurso</i>	1984	Eduardo Leiva
<i>Cosmoagonía</i>	1984	Eduardo Leiva M.
<i>Amanecer</i>	1984	Lillian Liberman

PREMIOS Y NOMINACIONES (1963-1983) CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Pulquería la Rosita (1964, Esther Morales G.) Nominada para la dió  
sa de plata.

El grito (1971, Leobardo López Arceche)

No nos moverán, (1972, Ereny Cuenca) Ariel 1974. Cortometraje.

Explotados y explotadores (1974, Taller Octubre). Premiada en el  
festival de Oberhausen.

La Canica (1975, Marcelino Aupart). Ganadora del concurso 1976 de  
cine del STFC de la RM.

Preferencias (1976, Mario Luna). Ariel 1978

El fusil (1977, Ramón Aupart). Primer lugar ANDA 1981.

Cosas de mujeres, (1978, Rosa Martha Fernández). Nominada Ariel 1979.

Los desocupados, (1978, Jorge Amézquita Cruz). Mención especial.  
Festival Huelva, diciembre de 1980.

Está trabajando, (1978, Diego Sandoval). Nominada Ariel 1979

Iztacalco, Campamento 2 de octubre, (1978, José Luis González, Ale  
jandra Islas, Jorge Prión). Ariel 1979 Cine Doc.

El reto, (1978, Lisikilla Molthe-Hoff). Nominada Ariel 1979. Cine E-  
ducativo.

Vicios en la cocina, (1978, Beatriz Mira) Ariel 1978. Cine Documen-  
tal.

La mujer que llegaba a las seis, (1979, Milvia Piazza). Primer Lu-  
gar concurso ANDA 1981.

Ante el silencio, (1980, Alvirno Alvarez Gómez). Diosa de plata 1981.

Cualquier cosa, (1980, Douglas Sánchez). Ariel 1981, premio especial.

Chapopote, (historia de petróleo, derroche y muerte), (1980, Carlos  
Mendoza, Carlos Cruz). Nominada Ariel 1981.

Espontánea belleza, (1980, Lillian Liberman). Nominada Ariel 1981.

La migala, (1980, Colectivo minibruto). Ariel 1981 opera prima.

El blues, (1981, Toni Alvarez). Nominada Ariel 1982.

El Chahuistle, (1981, Carlos Mendoza, Carlos Cruz). Ariel 1982,  
cine documental.

Hacer un guión, (1981, Dorotea Guerra). Nominada Ariel 1982.

Cómo quieres que sea, (1982, Manuel Rodríguez). Ariel 1982, cine  
de ficción.

Los encontraremos, (1983, Salvador Díaz). Premio especial Festi-  
val de La Habana, Cuba, diciembre de 1983. A-  
riel documental 1983.

## APENDICE 2

## PRODUCCIONES DEL DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS

<u>TITULO</u>	<u>AÑO</u>	<u>DIRECTOR</u>
<u>Largometrajes de ficción</u>		
El cambio	1971	Alfredo Joskowicz
Antología del cine mexicano	1971	Manuel González Casa nova
Meridiano 100	1974	Alfredo Joskowicz
Descenso del país de la noche	1974	Alfredo Gurrola
De todos modos Juan te lla mas	1975	Marcela Fernández Vio lante
Ora sí tenemos que ganar	1978	Raúl Kamffer
Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos	1979	Gilberto Macedo
Café Tacuba	1981	Jorge Prión
<u>Cortometraje de ficción</u>		
Ser	1973	José Povirosa Macías
<u>Cortos de arte</u>		
Vicente Rojo	1964	Juan José Gurrola
Gironella	1964	Juan José Gurrola
José Luis Cuevas	1964	Juan José Gurrola
José Guadalupe Posada	1966	Manuel González C.
Tamayo	1967	Manuel González C.
Arte barroco	1968	Juan Guerrero
Siquéiros	1969	Manuel González C.
Homenaje a Leopoldo Méndez	1970	Gonzálo Martínez Sergio Olovich
Frida Kahlo	1971	Marcela Fernández V.
La obra de Fernando Leal	1982	Javier Audínac
Recuerdos de Juan C'Gorman	1983	Juan Hora
Helen Escobedo	1983	Alfredo Gurrola
<u>Documental Social</u>		
El grito	1969-1970	Leobardo López A.
Éva la raza	1972	Francisco Gaytán
Ayautla	1972	José Povirosa Macías
No nos moverán	1974	Breny Cuenca

Cerro de oro	1974	Antonio Rubio
Tallacatl	1979	Ramón Aupart
<u>Documental académico</u>		
El médico veterinario	1967	José Rovirosa Macías
Geología	1967	Tomás Pérez Turrent
Preparatoria 100 años	1967	Paul Kampher
Jardín Botánico	1967	Esther Morales
Odontología	1965	Alberto Bojórquez
Nuestro idioma	1968-1969	José Rovirosa Macías
Deportes	1969	Tony Kuhn
Leobardo Barrabas o parto sin temor	1969	Leobardo López A.
Expo	1970	José Rovirosa Macías
Centro de cálculo electrónico	1970	José Rovirosa Macías
VII Juegos Panamericanos	1976	Patricia Gilhuys
Isla Isabel	1977	Fulvio Eccardi
La investigación científica	1977	José Rovirosa Macías
Clarion	1975	Jack Lach
Horizonte abierto	1979	Alfredo Joskowicz

FELACION DE PELICULAS PRODUCIDAS POR EL DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS NOMINADAS Y GANADORAS DE PREMIOS

<u>Frida Kalho,</u>	1971 - Sombrero de plata (segundo lugar), otorgado en el III Festival de Cortometraje de Guadalajara, Jal.
	1972 - Ariel al mejor cortometraje otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes.
	1972 - Diosa de plata al mejor cortometraje, otorgado por los Periodistas Cinematográficos de México.
	1972 - Diploma al cortometraje más sobresaliente en el Festival de Cine en Londres, Inglaterra.
<u>El cambio,</u>	1973 - Participó en la quincena de Realizadores en Cannes, Francia.
	1973 - Hipocampo de oro otorgado en el Festival de Cine del Mar en Fermo, Italia.
	1974 - Fue nominada por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 8 ternas.
	1974 - Heraldo que otorgó el periódico El Heraldo de México a la mejor opera prima.
<u>Meridiano 100,</u>	1975 - Participó en el Festival de Venecia, Italia.
	1975 - Ariel al mejor actor del cine nacional, Hector Bonilla, otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.
<u>De todos modos Juan te llamas,</u>	1976 - Ariel al mejor actor, Jorge Pussek, otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes.

- 1976 - Ariel a la mejor actriz, Rocío Brambila, otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.
- 1976 - Diosa de plata a la mejor actuación infantil Rocío Brambila, otorgado por los Periodistas Cinematográficos de México.
- 1976 - Diosa de plata a la mejor actuación masculina, Jorge Russek, otorgada por los Periodistas Cinematográficos de México.
- 1976 - Diosa de plata a la mejor opera prima, otorgada por los Periodistas Cinematográficos de México.
- 1976 - 7 leones de oro, otorgados por la Primera Reseña Estelar de la Feria de San Marcos Aguascalientes, Ags.
- 1976 - León de oro a la mejor dirección, Marcela Fernández Violante.
- Ayautla, 1981 - Roble de oro al mejor documental, otorgado por el Centro de Televisión Educativa de Nueva York, E.U.

Ora sí tenemos que ganar,

- 1982 - Ganadora de 4 Arieles que otorga la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.
- 1982 - Ariel a la mejor dirección: Raúl Kamffer.
- 1982 - Ariel al mejor montaje: Juan Mora
- 1982 - Ariel a la mejor producción: Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de La UNAM.
- Ariel a la mejor fotografía: Toni Kuhn.

- Café Tacuba, 1982 - Nominada por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en dos ternas: Ariel a la mejor opera prima y Ariel al mejor argumento escrito para cine.
- 1982 - Seleccionada para participar en la XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid, España.

Recuerdos de Juan O'Gorman,

- 1983 - León de oro al cortometraje otorgado por el público en el IX Festival de Cine Iberoamericano en Huelva, España.

## APENDICE 3

RELACION DE PELICULAS TERMINADAS EN COPIA COMPUESTA PRODUCIDAS POR LOS ALUMNOS DEL CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA (CCC).

<u>TITULO</u>	<u>AÑO</u>	<u>DIRECTOR</u>
Límite	1977	Juan Arturo Brennan
Fade out	1977	Walter R. de la Gala
Sólo un grito, sólo	1979	Magdalena Acosta
La vida toda	1979	Carolina Fernández
El amante africano	1979	Jorge García Bergua
La selva furtiva	1979	Daniel González Dueñas
House	1979	Gloria Ribe
Polvo vencedor del sol	1979	Juan Antonio de la Riva
Hotel Cairo Luna Park	1979	Alfredo Robert
Cinco fábulas	1979	Fernando Sampietro
El hombre	1979	José Luis Serrato
La mentirosa	1979	Juan Arturo Brennan
Max Domíno	1980	Gerardo Pardo
Enroque	1980	Gustavo Rojas Bravo
Las Buenromero	1980	Busi Cortés
Gaitía	1981	Olga Cáceres
La Blanquita	1981	Saul Serrano
Un frágil retorno	1981	Busi Cortés
¿Y si platicamos de agosto?	1982	Maryse Sistach
Hotel Villa Goerne	1982	Busi Cortés
Adios, Adios, ídolo mío	1982	José Buil
Entre paréntesis	1982	Gustavo Montiel
Lejos de las fiestas	1982	Olga Cáceres
El lago	1982	Miguel Ángel Velázquez
La mujer del lago	1983	Patrick Watteau
Coyoacan	1983	Claudia Magli
El cartero llama por última vez	1982	Enrique Trigo
Album de familia o Martorel	1984	Enrique Trigo
Laudate Pueri	1984	Víctor Saca
De carne y yeso	1984	Eduardo Herrera
A Renato Leduc	1984	Gustavo Montiel
Elvira Luz Cruz Pena Máxima	1985	Dana Roxberg
Brígida, Para Abis	1985	Toufic Makhalf
Surgos	1985	Enrique Esteves
Califa para subir al cielo	1985	José Ramón Mikelajduregui

NOTA: Los premios que han obtenido algunas de estas películas, se mencionaron en el capítulo correspondiente al CCC. (Pág.141)



APENDICE 4

RELACION DE PELICULAS REALIZADAS POR ALUMNOS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES, DE 1977 A 1983.

<u>TITULO , EN FORMATO SUPER 8, SIN SONIDO.</u>	<u>REALIZADOR</u>
Engaño	Roberto Baza, Laura Medrano
Huellas del pasado	Socorro Martínez
ABC de la muerte	Jesús Cadena H., Pedro Silva
Comida corrida	Gabino Jiménez
¿Por qué?	C. Motta
Suicidio	Manuel Mondragón Rico
Acorralados sin salida	Guillermo Guzmán
El hambre ataca de nuevo	Gustavo Jasso Loperena
Debut y despedida	Javier Cervantes
Castillos en el aire	Julietta Rodríguez
La mariposa	Cecilia Halvas Begovich
A mis padres	Norma Herrera
Inverosímil	Alfonso Herrera Landeros
Imágenes de C.U.	Rafael Badillo
Acto fallido	Victor Herrera
Sin novedad mi jefe	Leticia Peña
Farsa al despertar	Martínez
Marihuano	Pedro García Espinosa
Ramón	Hinojosa E.
Ensayo	Lourdes N., Hauleón Cortés
Apariencia	Luis Alberto Cobian
Flash back	José Alfredo López Navarrete
Utopía	J. Aguilera, Gabriela Flores
Para nadie	Galicía F.
Radiografía de C.U.	Colectiva
La estatua	López Reyes
Menudo, ¿Fantasía o realidad?	Araceli Cuellar
¿Vida?	Daniel Pivera
Liberación Femenina	Edmundo Delgadillo
Los amantes	David Moreno
<u>EN FORMATO 16 MM, BLANCO Y NEGRO.</u>	<u>AÑO</u>
A través del mundo	(con sonido) 1979
La película montada, orfanatorio de canguros	(con sonido)
Pinturas al óleo	(sin sonido)
Contaminación	(sin sonido)
El reportaje de la semana	(con sonido) 1979
Miradas al mundo	(con sonido) 1981

## B I B L I O G R A F I A

- ALMOINA, Helena. Notas para la historia del cine en México. 1896-1925 México 1980. Filmoteca UNAM. 1960-1980. México 1980. 2v.
- ARNHEIM, Rudolph. El cine como arte. Ediciones Infinito, Buenos Aires. Primera edición en castellano 1971.
- AYALA Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. Ed. ERA. México 1968.
- AYALA Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. UNAM, 1975.
- COMUNICACION SOCIAL. Foro de Consulta Popular de la Comunicación Social. Volúmenes del 1 al 9. México 1983.
- ESTATUTOS. Banco Nacional Cinematográfico, S.A. Centro de Capacitación Cinematográfica. México, 1975.
- FLORES Blavier, Patricia. Escolaridad, práctica profesional y mercado de trabajo para los alumnos y egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Tesis profesional. UNAM. Octubre 1984.
- GALINDO, Alejandro. Una radiografía histórica del cine mexicano. Fondo de Cultura Popular. México 1968.
- GARCIA G., Gustavo. Cine mudo. SEP. 1982.
- GARCIA G., Gustavo. Historia del cine mexicano. Inédito.
- GARCIA Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. 9 Tomos. Ediciones ERA. México 1978.
- GONZALEZ Casanova, Manuel. Cine. El cine en la Universidad. Unión de Universidades de América Latina. México, 1972.
- INFORME 1980 UNAM. Primera edición, 1980. UNAM. Ciudad Universitaria. México. Dirección General de Publicaciones.
- INFORME 1981 UNAM. Primera edición, 1981. UNAM, Ciudad Universitaria. México. Dirección General de Publicaciones.
- LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, 1976.

- MEMORIA. II Encuentro Nacional de Escuelas, Talleres y Centros de Comunicación dedicadas a la Enseñanza del Cine. 24 al 28 de junio de 1980. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México 1980.
- MICHEL, Manuel. El cine y el hombre contemporáneo. Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver. México, 1962.
- MONSIVATS, Carlos. Historia General de México. Tomo 2 Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. Ed. El Colegio de México. Tercera edición 1981.
- MODULO. Taller de Cine. División de Ciencias Sociales y Humanidades. UAM-X México, diciembre 1980.
- PLAN DE ESTUDIOS DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACION 1981/82. Universidad Iberoamericana, México 1981.
- POLITICA Y CIENCIAS SOCIALES. Año 2. Nueva Época. Número extraordinario. UNAM, México 1981.
- REVUELTAS, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Obras completas 72. Ediciones ERA. México 1981.
- ROVIROSA, José. Cine club. México, Instituto Mexicano del Seguro Social 1970.
- SHOIJET Weltman, Celia y ASCHENTRUPP Toledo, Roberto. Cine y Poder. La Política del Gobierno en la Industria Cinematográfica Mexicana 1970-1976, 1979-1982. Tesis profesional UNAM. México 1983.
- 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Publicación Conmemorativa. UNAM.

## H E M E R O G R A F I A

- AYALA Cervantes. En el Sindicato de Técnicos y Manuales no existe un Centro de Capacitación para los jóvenes. Diario Excelsior. 6 de enero de 1985.
- EXCELSIOR. Diario. Años 1983, 1984, 1985.
- GACETA UNAM. Organo Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México. 14 de enero de 1985.

- GACETA UNAM. Organo Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México. 17 de enero de 1985.
- GALLEGOS C., José Luis. Comenzó el rodaje de la película que financiará la UNAM, sobre tres cuentos de Juan Rulfo. Diario Excelsior. 2 de octubre de 1984.
- GALLEGOS C., José Luis. El Centro de Capacitación Cinematográfica, ha creado una corriente importante de cineastas. Diario Excelsior. 7 de agosto de 1984.
- GALLEGOS C., José Luis. El triunfo de la cinta "Vidas errantes", en San Sebastián demuestra que se pueden hacer buenos filmes a bajo costo. Diario Excelsior. 26 de septiembre de 1984.
- GALLEGOS C., José Luis. Esperan los cineastas noveles, oportunidad para filmar temas de interés general. Diario Excelsior 20 de enero de 1985.
- GALLEGOS C., José Luis. La renovación de la Industria Cinematográfica, incluye el apoyo a nuevas generaciones de cineastas. Diario Excelsior. 4 de mayo de 1984.
- GALLEGOS C., José Luis. Lanzaron ayer la convocatoria del III Concurso de Cine Experimental; tendrán una adecuada distribución y explotación los filmes ganadores. Diario Excelsior. 30 de octubre de 1984.
- GALLEGOS C., José Luis. Los concursos de cine son importantes, ya que se logra el surgimiento de nuevo tipo de temas y hay renovación. Diario Excelsior. 16 de octubre de 1984.
- GALLEGOS C., José Luis. Se han registrado 50 historias para participar en el III Concurso de Cine Experimental. Diario Excelsior. 27 de febrero de 1985.
- RAMIREZ S., Roberto. Darán oportunidad a los jóvenes realizadores, para que colaboren en el resurgimiento del cine mexicano. Diario Excelsior. 7 de agosto de 1984.
- GARCIA Riera, Emilio. Y dale con el cine independiente. Diario UNO más UNO. 18 de julio de 1983.
- SUPLEMENTO UNO más UNO. Cine. Foro de Consulta Popular de la Comunicación Social. 10 de mayo de 1983.
- REVISTA CINE. Vol. 1 No. 12. Enero de 1979.
- REVISTA CINE. Vol. 2 No. 19. Octubre de 1979.

## T E S T I M O N I O S

- ACOSTA, Magdalena. FCPS-UNAM. 24 de septiembre de 1984.
- ALVAREZ, Griselda. Departamento de Actividades Cinematográficas-UNAM. 1<sup>o</sup> de octubre de 1984.
- BARGACHANO Ponce, Miguel. FCPS-UNAM. 11 de mayo de 1985.
- CORTES, Busi. Universidad Iberoamericana, CCC. 6 de abril de 1984.
- DE LA RIVA, Juan Antonio. CCC. 1<sup>o</sup> de febrero de 1985.
- DE LUNA, Andrés. FCPS-UNAM, CCC. 2 de mayo de 1985.
- DIAZ, Salvador. CUEC-UNAM. 20 de septiembre de 1984.
- FLORES Blavier, Patricia. CUEC-UNAM. 17 de enero de 1985.
- GOMEZCESAR, Sergio. Universidad Autónoma Metropolitana. 19 de octubre de 1983.
- GONZALÉZ Dueñas, Daniel. CCC. 25 de enero de 1985.
- JOSKOWICZ, Alfredo. CUEC-UNAM, CCC. 3 de febrero de 1984.
- LOPEZ, Diego. CUEC-UNAM. 30 de enero de 1985.
- MONTIEL, Gustavo. CCC. 31 de octubre de 1984.
- MORA, Juan. CUEC-UNAM. 17 de enero de 1985.
- PONCE, Jaime. Universidad Iberoamericana. 29 de marzo de 1984.
- PRIETO, Francisco. Universidad Iberoamericana. 27 de marzo de 1984.
- ROJAS, Gustavo. Universidad Autónoma Metropolitana. 20 de octubre de 1983.
- ROVIROSA, José. CUEC-UNAM. 20 de septiembre de 1984.
- SOSAYA, Gustavo. Universidad Autónoma Metropolitana. 28 de octubre de 1983.
- VEGA Escalante, Carlos. FCPS-UNAM, CUEC. 5 de noviembre de 1984.