



UNIVERSIDAD VILLA RICA

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

“REVISIÓN HISTÓRICA DEL CINE MEXICANO:
MUESTRA REPRESENTATIVA DE LA
CINEMATOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA
DE 1999 A 2004”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**ROMINA ESTRELLA CABADAS
CONTRERAS**

Director de Tesina
LIC. PATRICIA SEGURA BARRAGÁN

Revisor de Tesina
LIC. NATALIA MARÍA VILLARREAL
GONZÁLEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

El presente trabajo representó un reto difícil de superar, y requirió de gran esfuerzo y dedicación. Estas líneas están dedicadas a cada una de las personas que durante este largo periodo me han apoyado, motivado y aconsejado.

Gracias, primeramente, a mis padres, por darme la vida, amor, cariño y comprensión. Fueron ellos y en especial mi madre quien estuvo siempre ahí, conmigo, recordándome la importancia de concluir el presente trabajo.

Gracias a mi familia: a mi hermana, cuñado y mis tres sobrinos. La compañía, cariño y apoyo que siempre me han brindado ha sido fundamental.

Gracias a ti, cariño. Has sido tú quien siempre me ha alentado y motivado a no darme por vencida y continuar hacia delante. Gracias por apoyarme y aconsejarme, pero sobre todo por aguantarme los malos ratos que tuve. Siempre has tenido las palabras precisas para tranquilizarme y darme ánimos.

Y finalmente, un sincero agradecimiento a mi profesora. Usted ha sido pieza clave para el éxito de este trabajo. Gracias por la comprensión, el apoyo y la amistad que me ha brindado en todo momento. Sin usted, esta experiencia habría sido muy diferente.

Gracias a todos; éste, ha sido también su trabajo.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. Cine y Comunicación	
1.1 El cine como medio de comunicación.	12
1.2 El cine como lenguaje y el lenguaje del cine.	14
1.2.1 Lenguaje	14
1.2.2 Lenguaje y cine	15
1.3 Séptimo arte.	18
1.4 Octavo arte.	20
1.5 Géneros cinematográficos.	23
Capítulo 2. Historia del cine.	
2.1 Precine.	26
2.2 Cine: Historia y evolución.	30
2.2.1 Cine silente	30
2.2.2 Cine sonoro	33
2.3 El cine llega a México.	36
2.3.1 El cine del Porfiriato	36
2.3.2 Cine revolucionario	41
2.3.3 Inicio del cine de ficción	45
2.4 El sonido llega al cine	49
2.5 La época clásica del cine mexicano	49

2.5.1 De Fuentes, Boytler y Sevilla	50
2.6 Cine de oro.	51
2.6.1 Emilio <i>Indio</i> Fernández	55
2.7 Cine de cabaret	56
2.8 Cine de luchadores	58
2.9 Gobierno y cine: avances y retrocesos	61
2.9.1 Luis Echeverría Álvarez	61
2.9.2 José López Portillo	63
2.9.3 Miguel De La Madrid	65
2.9.4 Carlos Salinas de Gortari	67
2.9.5 Ernesto Zedillo Ponce de León	70
2.9.6 Vicente Fox Quesada	72
Capítulo 3. Recopilación de filmografía mexicana	
3.1 Muestra representativa de 1999 al 2004	75
3.1.1 Selección de películas por premios y reconocimientos	76
3.1.2 Selección de películas por recaudación de taquillas	94
Conclusiones	108
Bibliografía	115

Introducción

El cine, a través de la historia, ha sido uno de los medios más controvertidos de la sociedad y uno de los más apreciados. Esta tesina retoma el cine mexicano con la intención de recopilar en un sólo documento sus orígenes, evolución, así como la muestra de grandes filmes mexicanos enmarcados en un momento determinado.

Técnicamente, la palabra cine es la abreviatura de “cinematografía”, (del griego *kinema*, movimiento y *graphiem*, registrar) y se describe como una técnica consistente en la captación de imágenes fotográficas y proyección, de forma rápida y sucesiva, sobre una pantalla para crear la impresión de movimiento.

Sin embargo, se puede entender el cine como industria, actividad cultural, reflejo de la sociedad, entretenimiento, actividad económica, instrumento de investigación, medio masivo de comunicación, medio publicitario y de propaganda, sistema de lenguaje, arte o fenómeno social.

Los conceptos de cine como arte e industria generalmente son concebidos como contrarios, enemigos. Si bien, el cine nació como una industria y se desarrolló posteriormente como arte, la existencia del cine sin alguno de estos dos elementos es inconcebible.

El cine es considerado como una industria porque requiere de una inversión económica alta y esto influye en el resultado artístico del producto; mientras tanto, al cine se le considera arte ya que, para constituirse, ha recurrido a las demás manifestaciones estéticas. El cine ha heredado de la escultura, por ejemplo, las nociones del relieve, llevadas a la pantalla a través de la iluminación; de la arquitectura lo relativo a la perspectiva; de la música, los parámetros del ritmo y de la danza configurando su esencia actual: el movimiento.

En una recopilación realizada por Naime (1995) se enuncia, según el director cinematográfico Jean-Luc Godard, que el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo. Para Alfred Hitchcock, el cine no es una rebanada de vida, es un pedazo de pastel, y de acuerdo con François Truffaut, el cine es un mejoramiento de vida.

Hay quienes definen al cine como un modo de narrar acontecimientos e historias, una manera de mostrar deseos, miedos y necesidades, o simplemente como un medio de entretenimiento, pero siempre hay que tener en mente que el cine no es más que una ilusión de la realidad.

“El cine constituye una realidad enraizada de tal modo en la cultura contemporánea, que aproximarnos a su conocimiento de una manera racional puede sernos útil para comprender mejor el mundo en que vivimos [...] se ha transformado en una fuente inestimable de información de todo tipo y ha influido en las conductas, los modos de vida, las pautas sociales y morales. Por tal motivo debe interesarnos, porque es un factor de cambio o de estacionamiento social, según sean las intencionalidades puestas en el juego en su elaboración”. (Poloniato, 2004: 9)

El cine llegó a México casi ocho meses después de su triunfal aparición en París. El 5 de agosto de 1896, el periódico *El Nacional* anunciaba una próxima función con un nuevo aparato óptico denominado cinematógrafo Lumière. Otra nota agregaba que la primera exhibición sería exclusiva para reporteros y la comunidad científica. (Aviña: 2004: 11)

La noche del 6 de agosto de 1896, el entonces presidente Don Porfirio Díaz, su familia y miembros del gabinete contemplaron con admiración las imágenes que se proyectaban en uno de los salones del Castillo de Chapultepec. El éxito del innovador medio fue inmediato y México fue el primer país de América en disfrutarlo.

Tras su debut en privado, el cinematógrafo fue presentado el 14 de agosto ante el público de la droguería “Plateros” quienes se habían congregado en el entresuelo de aquel recinto en la Ciudad de México. Las películas (antes llamadas “vistas”) que desde París habían traído los agentes franceses Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre –ambos enviados por Lumière- consiguieron fuertes aplausos que abarrotaron el pequeño local localizado muy cerca de donde, unos años después, se ubicaría la primera sala de cine en México: el “Salón Rojo”. A partir de entonces se ofrecían dos tandas diarias amenizadas por el Cuarteto Tovar, la entrada costaba 25 centavos con derecho de asiento y 15 centavos en gradas, los programas alternaban filmes que los Lumière y sus enviados filmaban en París, y otros lugares del mundo, con cintas locales.

Desde el primer momento, el presidente Díaz captó las ventajas propagandísticas del medio. De hecho, Porfirio Díaz se convertiría en la estrella pionera del cine nacional pues varios acontecimientos porfiristas fueron llevados a la gran pantalla. Entre los diversos cortos que protagonizó están: El General Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec, El General Díaz acompañado de sus ministros en desfiles de coches, El General Díaz recorriendo el Zócalo, El General Díaz en carruaje regresando a Chapultepec, entre otros. La tendencia de mostrar a los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales surgió tras la coronación de Nicolás II de Rusia. (Maza, disponible en red en cinemexicano.mty.itesm.mx/primeras.html)

La industria cinematográfica nacional, como tal, nació alrededor de 1917 con cinco largometrajes de ficción de “Azteca Films”, sin embargo las leyes para regir esta industria aun no habían sido establecidas.

La época de Díaz llegaba a su fin, pero la Revolución Mexicana contribuyó enormemente al desarrollo del cine en territorio nacional; fue la motivación para que

un puñado de camarógrafos se convirtiera en los primeros corresponsales de guerra al captar las impactantes imágenes de los campos de batalla. De esta manera, mientras los hermanos Alva, Jesús Abitia y Enrique Rosas fueron los encargados de recoger las imágenes de un pueblo de armas, los cineastas de esta época procuraban mostrar una visión objetiva de los hechos y el público se interesaba en estos filmes dados su valor noticioso.

En 1927 el cine pudo ser escuchado por primera vez. *El cantante de Jazz* (The Jazz Singer, 1927) se convirtió en punta de lanza de una novedad en el cine: el sonido. Mientras tanto, en México, el cine hablado no solo modificaba el impacto de las imágenes en la pantalla, sino que inauguraba un género: el melodrama. Un par de años antes, en 1912, se había dado el primer intento de cine sonoro en México, siendo este un fracaso por no poder sincronizar el sonido con la imagen.

De acuerdo con lo expuesto por Viñas (1992) entre 1932 y 1935, la naciente industria del cine mexicano produjo alrededor de 75 películas. En 1936 se realizaron 25 películas, cifra que se elevó a 57 en 1938. En pocos años, la cinematografía nacional se afianzó en el gusto nacional e inclusive comenzó a exportarse a países de lengua hispana. Para finales de los años 30, comenzaron a surgir las primeras grandes productoras: Clases Film, Filmes Mundiales, Producciones Raúl de Anda, Rodríguez Hermanos, entre otras. El cine para las masas era ya una realidad y el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río expidió un decreto en el que se imponían a las salas cinematográficas del país la obligación de exhibir, por lo menos, una película mexicana cada mes.

Con *Cantinflas* en la pantalla y sus éxitos *Ahí está el detalle* (1940) dio inicio a la llamada Época de Oro, que en gran parte se debe a la Segunda Guerra Mundial. La crisis produjo un letargo en la industria de Hollywood y México supo aprovechar la situación.

Para 1941 el *Indio* Fernández, con la ayuda del escritor Mauricio Magdaleno logró realzar la sensibilidad y pureza de una raza autóctona con sus varios filmes sobre indígenas mexicanos. Mientras tanto, fue creado el Departamento de Supervisión

Cinematográfica, encargado de autorizar la exhibición comercial de las películas en el país y su exportación. Así mismo se ratificó el decreto de 1939.

Para la segunda mitad de los años 40, los dramas familiares y el arrabal, Germán Valdés *Tin Tan*, y la trilogía de *Pepe El Toro* junto a las tramas policiacas y cabaretiles cierran una etapa dichosa para el cine nacional.(Aviña, 2004: 14)

Al asumir el poder Miguel Alemán Valdés, existía una sólida estructura en el sector cinematográfico, sin embargo esto fue cambiando pues Estados Unidos de Norteamérica al no verse obligado a canalizar sus recursos en la guerra, retomó el control de su cinematografía a fin de imponer los intereses norteamericanos relacionados con ese sector, en todo el mundo. Por esta razón, México dejó de recibir apoyo financiero de origen estadounidense que había sido enviado durante el conflicto bélico.

El 31 de diciembre de 1949, se publicó en el Diario Oficial de la Federación la Ley de la Industria Cinematográfica, la cual únicamente fue reformada en noviembre de 1952 hasta que se abrogó en 1992. Entre las disposiciones que preceptuó: la regulación del proceso en relación con las cintas nacionales con el fin de fomentar la producción, de lograr una equitativa y oportuna exhibición de los filmes mexicanos y de proteger los intereses del público. Más adelante se hace mención a la situación real de la industria del celuloide y se hace notorio que la reforma de 1952 no fue más que una normativa muerta.

En la fracción XII del artículo segundo se estableció la garantía de reserva de tiempo de pantalla o exhibición de películas mexicanas nacionales, se especificó que la Secretaria de Gobierno determinaría el número de días que cada año debería dedicar los cines establecidos para la exhibición de cintas mexicanas. Este tiempo nunca sería inferior al cincuenta por ciento del tiempo total de pantalla, en cada sala cinematográfica.

El 6 de agosto de 1951, se publicó en el Diario Oficial de la Federación el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica donde se hace notorio el tinte

proteccionista que el Gobierno tiene hacia la cinematografía nacional; se encuentran descritos apoyos jurídicos, morales y económicos que el Gobierno Federal, a través de la Secretaría de Gobernación debía otorgar a los productores y demás personas e instituciones que fomentaran al cine nacional. También se menciona la obligación de la Secretaria de Relaciones de Exteriores y de la propia Gobernación de ayudar y defender los intereses de la cinematografía nacional cuando pudiese verse afectada por impuestos o leyes de gobiernos extranjeros.

Tras la reforma de 1952 a la ley de la Industria Cinematográfica, un grupo de empresarios promovieron un juicio de amparo contra la fracción XII. El juez que llevó el caso, Don Ignacio Burgoa Orihuela otorgó el amparo y de esta manera el mercado norteamericano inundó con sus producciones las salas de cine en México. En 1954 se exhibieron 22 películas mexicanas y 251 cintas estadounidenses en el Distrito Federal.

Las consecuencias fueron casi mortales para industria fílmica de este país debido al control monopólico de las áreas que conjunta la cinematografía, los productores no podían recuperar su inversión, se acrecentaban los intereses que debían pagar al banco, se afectaban también a los trabajadores del cine por la disminución en la producciones y finalmente la calidad de las películas fue decayendo al compararse con los años previos.

A finales de los años cincuenta dio inicio una aparente caída del cine mexicano, sin embargo, dio un impactante vuelo durante el periodo gubernamental echeverrista. Surgieron nuevos géneros, como el cine de luchadores, el fantástico y comenzaron los primeros desnudos.

Con el pasar de los años y el cine nacional ahora en decadencia, se gestionó la nueva Ley Federal de Cinematografía publicada el 29 de diciembre de 1992 bajo el sexenio de Carlos Salinas de Gortari.

En palabras de Lucila Hinojosa Córdova *“la Ley de la Industria Cinematográfica que se originó en 1949 y fue derogada en función de una nueva ley promulgada el 29 de*

diciembre de 1992, y cuyo reglamento fue aprobado en Marzo de 2001[...] elimina las medidas proteccionistas para la industria cinematográfica nacional, ya que si bien enuncia una defensa de los contenidos nacionales, no favorecen su producción y exhibición”. (Hinojosa, 2003: 42)

Desde 1990 hasta 1995, la producción de filmes mexicanos decreció considerablemente, las crisis económicas que afectaron al país desde 1982 afectaron la industria del cine así como también afectaron a las clases populares quienes dejaron de visitar las salas de cine. La adopción de nuevas políticas económicas, la apertura de mercados, la no negociación de las industrias culturales como parte del TLCAN y la aprobación de la Ley Federal de Cinematografía en 1992 fueron algunas de las acciones que derivaron en el desplome de la industria cinematográfica nacional.

“La muerte del cine vaticinada por Federico Fellini en su Entrevista (1989), Giuseppe Tornatore en Cinema Paradiso (1988) y por Ettore Scola en Splendor (1989), se había vuelto realidad [...] Se trata de la desmantelación de la historia de nuestras imágenes, a poco más de cien años de vida del cine mexicano”. (Aviña, 2004: 15)

La industria fílmica de México, desde 1926 hasta 1989, produjo 4,609 películas convirtiéndose en la más prolífica e importante de Iberoamérica. Incluso a finales de los años 40 la industria cinematográfica mexicana fue la cuarta industria en importancia en México por su participación en el PIB. Sin embargo la mencionada reforma del 92 en nada benefició y motivó a los integrantes del gremio cinematográfico a buscar una solución, de esta manera, el 15 de diciembre de 1998 se modificó la ley ahora con Ernesto Zedillo al mando del Poder Federal.

Las salas, a partir de ese momento tuvieron la obligación de proyectar cintas mexicanas en un 10% de su tiempo contra el 50% que se había establecido en los años 40.

“De acuerdo con Enrique Sánchez Ruiz, investigador de la Universidad de Guadalajara, la producción de películas ha disminuido tanto que sería imposible

volver a proyectar el mismo porcentaje de productos nacionales como en los años 40". (Gómez, 2005: 258)

Bajo este panorama del cine en México, la presente tesina se llevó a cabo para brindar un mayor conocimiento teórico sobre la cinematografía nacional. Partiendo de un contexto histórico y político, se pretende dar a conocer la llegada del séptimo arte a México, su desarrollo y evolución, la época dorada y el cine contemporáneo mexicano; así mismo se presenta una breve muestra del cine mexicano desde el año 1999 al 2004 que incluye datos relevantes como: género, año, director, productor, fotografía, actores, y sinopsis. Se escogió este lustro porque fue a partir de *Sexo, Pudor y Lágrimas* (Antonio Serrano, 1999) que el cine en México volvió a hacerse presente tanto entre las salas de este país como en las extranjeras. Esta muestra se seleccionó tomando en cuenta dos aspectos importantes: las películas que más dinero recaudaron tanto en México como en el extranjero y las películas que más premios y/o reconocimientos obtuvieron en territorio nacional y fuera del país.

Con este trabajo de investigación pretende beneficiar a aquellos interesados en el tema, se espera que la información aquí expuesta sirva de consulta y aportemos más conocimientos de la industria cinematográfica nacional. Por ello se espera que esta investigación también sea enriquecedora y funcione como base a la comunidad estudiantil, a futuro comunicólogos, sociólogos y estudiosos del área de humanidades, arte y cine a si como también a los profesionistas en general y para aquellos con interés en la historia, la política, la comunicación, y los medios audiovisuales.

El cine en la actualidad es una importante fuente de entretenimiento y un medio de expresión artística. Mediante el se puede hacer reír, llorar y hasta concientizar a las personas, conservando para posterioridad la forma de pensar y de actuar de una cultura en un determinado momento. En esta monografía se busco, entre otras cosas, que el lector pudiera reconocer la evolución e importancia de la industria cinematográfica e México, y el papel que desempeña, pues cada vez mas el cine hecho e México, está siendo reconocido a nivel internacional, y productores, actores

y guionistas mexicanos están siendo premiados por sus aportaciones a cintas tanto nacionales e internacionales.

Esta tesina se realizó con un objetivo general: dar a conocer el contexto histórico – político y social del surgimiento, auge, decadencia y resurgimiento del cine de calidad en México, y se logró a través del alcance de otros objetivos específicos, como fue el investigar sobre la historia del cine, analizar el momento político de los diferentes sexenios en México, mencionar la ley Federal de la Industria Cinematográfica, sus reformas y atribuciones, particularmente después del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y mostrar algunas de las películas producidas en territorio nacional entre el año 1999 y 2004.

De acuerdo con Hernández, Fernández y Baptista, (2006) el tipo de investigación define cuál es el posible alcance del estudio y puede clasificarse en exploratorio, descriptivo, correlaciones y explicativos. En el caso de presente proyecto, el tipo de investigación es exploratoria pues busca examinar un tema o problema de relatividad desconocidos.

Coincidiendo con los autores antes mencionados, la selección del diseño de la investigación se refiere al plan o estrategia concebidos para obtener la información que se desea y puede ser experimental o no experimental, de evolución de grupo y panel. Para motivos de esta investigación el tipo de diseño será longitudinal y panel. Para motivos de esta investigación de tipo de diseño será longitudinal puesto que la investigación se llevara a cabo lo largo de la historia; desde la invención del cine de Francia hasta el año 2004 en México.

Para entablar la recopilación de datos e información se utilizaron fuentes de datos secundarios. Hernández, Fernández y Baptista (2006) explican que las fuentes secundarias son los datos que ya existen y se obtienen de documentos relativamente fáciles de conseguir, se debe procurar que sea información actualizada y aplicable la investigación.

Los datos secundarios de este proyecto se basan en lectura de libros, revistas, publicaciones especializadas y consultas a fuentes gubernamentales, lecturas análisis de documentos y reseñas, opiniones expuestas en periódicos impresos y periódicos online y lecturas obtenidas a través de internet pero que no han sido publicados oficialmente.

La importancia de este estudio recae en la necesidad de contar con la información suficiente veraz para entender la industria del cine en México, su historia del cine en México, su historia, su desarrollo y su situación actual.

Como en toda la investigación existen limitantes, como el corto periodo de tiempo con el que se conto para recopilar y analizar la información, la poca información bibliográfica que se obtuvo pues el tema a tratar es relativamente actual y los costos de las bibliografías que se llegaron a adquirir.

Se espera de este proyecto que la información plasmada cumpla su cometido y logre dar el sector de herramientas necesarias para formar opinión sobre lo que fue y lo que el cine mexicano; sobre lo que significa una película, el proceso de hacerla y de verla; y sobre todo que el cine en México crece, si no cuantitativamente, sí cualitativamente.

Ahora bien, como se menciona anteriormente, el cine en México repuntó a partir del año de 1999 tras haber estado cierto tiempo en el olvido y recesión. Fue con la película *Sexo, Pudor y Lágrimas* (1999), del director Antonio Serrano, que la industria nacional se catapultó internacionalmente, otra vez. Este parteaguas fue el motivo para que la recopilación fílmica de esta investigación se iniciara a partir de 1999. Teniendo la intención de hacer una recopilación vasta y representativa, se decidió que el período de la mencionada recopilación sería de un lustro.

La selección de las películas se hizo en base a dos condiciones; la primera fue la cantidad de premios que le fueron otorgados y la segunda la ganancia económica que obtuvo. Así, por cada año, existen dos películas como muestra.

Con el deseo de cumplir los objetivos propuestos, se espera que la muestra fílmica logre ser fiel representación de la época rica y productiva de la industria cinematográfica mexicana, un hito en la historia de este país.

CAPÍTULO 1. CINE Y COMUNICACIÓN

1.1 El cine como medio de comunicación

La palabra comunicación tiene su raíz en la palabra latina “*communicare*”, que significa “poner en común”, de esta manera, la comunicación tiene como propósito poner en común, transmitir conocimientos y sentimientos a través de signos y símbolos tales como la palabra hablada, la señal, el gesto y la imagen. (De la Torre, 2002: 1).

Definiciones de comunicación hay muchas; algunas simples y otras complejas. De la Torre (2002) cita algunas otras:

- Aranguren: *Comunicación es la transmisión de un mensaje mediante un emisor, una conducción y un receptor.*
- Platón: *La comunicación es imposible, ya que el conocimiento es imposible; si yo te digo –quiero decir- algo a ti y tú ya lo sabías, entonces no hay comunicación; pero si no lo sabías es que no te habías comunicado.*

Ahora bien, para efectos de esta investigación, se propone entender el término comunicación como el proceso en el que interactúa un emisor, quien hace llegar algún mensaje, concepto, idea, sentimiento, emoción, conocimiento o experiencia al receptor a través de un canal.

A continuación se describen los cuatro componentes de este proceso:

- Emisor: persona o grupo de personas que selecciona los signos, señas o símbolos adecuados y utiliza el canal idóneo para elaborar y enviar un mensaje al receptor.
- Canal: vehículo mediante el cual se transmite o difunde un mensaje. Existen canales naturales (vista, tacto, gusto, oído y olfato) y canales artificiales (aquellos creados por el hombre).
- Mensaje: información que ha sido codificada por el emisor y presenta tres factores importantes: código, contenido y tratamiento.
- Receptor: persona o grupo de personas que reciben el mensaje, lo decodifican e interpretan.

El proceso comunicativo desempeña fundamentalmente una función conocida como la transmisión del conocimiento. (De la Torre, 2002: 43)

A finales de siglo antepasado, fueron inventados instrumentos eléctricos, mecánicos y electro-mecánicos para servir como medios de comunicación masiva: cine, radio y televisión.

Un medio de comunicación masivo se puede definir como el instrumento mediante el cual se permite y facilita un proceso comunicacional; como vehículo de manipulación social o como un reflejo de la sociedad del momento. (Disponible en [http://periodismomundial.grilk.com/ otros.htm](http://periodismomundial.grilk.com/otros.htm))

De acuerdo con la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, los medios de comunicación masiva se pueden dividir en calientes y fríos.

“Los medios calientes son pobres en participación de la audiencia, los fríos son ricos” (Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/158/15801718.pdf>)

El cine es considerado un medio de comunicación “caliente” y conlleva una diversidad de efectos socioculturales. Estas propiedades son las que hacen que el cine se considere como un medio y proceso comunicativo.

En el cine, como en otros medios, existe un poder social y dominante sobre los recursos; los poseedores de estos recursos se caracterizan por trabajar bajo el

concepto de difusión, es decir, difunden ideas entre un público que como norma, “no contesta” y únicamente ve y escucha. (Rojas, 2000; 84)

Aunque lo anterior pudiese ser cierto, para objeto del presente trabajo se concluye que el espectador de un filme no recibe únicamente un mensaje o idea, realiza todo un proceso de interpretación, asimilación y respuestas ideológicas y conductuales e interpreta de acuerdo con sus características personales. La obra artística percibida por el receptor es siempre un proceso de comprensión personal que da cabida a la ambigüedad, ambivalencia y polivalencia.

De esta manera, la función del cine como medio de comunicación se cumple al promover el entretenimiento, la formación de ideas o actitudes, o ambas cosas al mismo tiempo. (Sorlin, 2002; 70).

1.2 El cine como lenguaje y el lenguaje del cine.

1.2.1 Lenguaje

La importancia del lenguaje para el hombre es tal, que desde siempre ha buscado respuestas a interrogantes sobre la naturaleza y origen del lenguaje. A pesar de las innumerables investigaciones realizadas a lo largo del tiempo, no se sabe con certeza cuándo y cómo nació, sin embargo se ha podido entender lo que es, lo que significa y lo que lo compone.

El término lenguaje se define como la capacidad o facultad extremadamente desarrollada en el ser humano, es un sistema de comunicación más especializado que los de otras especies animales, a la vez fisiológico y psíquico, y que capacita para abstraer, conceptualizar y comunicar. Para Ferdinand de Saussure (citado por Zermeño, 2002) el lenguaje resulta de la siguiente suma:

$$\text{Lenguaje} = \text{Lengua} + \text{Habla}$$

El lenguaje tiene 3 formas de uso diferente: función de carácter comunicativo, contra-comunicativo e informativo que de acuerdo con Zermeño (2002) *“todo lo que nos rodea es información, debe entenderse ésta como una necesidad vital de*

todo ser humano, ya que afecta y modifica de alguna manera los hábitos o conductas de los individuos”.

Por lo anterior, se concluye que el lenguaje es el vehículo de comunicación universal más eficiente que permite expresar sentimientos, transmitir información y mantener relaciones con los seres humanos, es también un reflejo de la identidad individual y social, cultural e histórica.

1.2.2 Lenguaje y Cine

“Lo que denominamos lenguaje cinematográfico son los recursos que el cine, a lo largo de más de un siglo, ha ido inventando para convertir una historia, un relato, una idea en imagen, de la manera más atractiva posible”. (Alba, 2007; 69)

Desde la aparición del cine, éste fue constituido como una forma artística sintética e integradora, pues engloba aportaciones de diferentes lenguajes. De forma resumida se aprecian al menos tres:

- Elementos de procedencia literaria, diálogos y voz en off.
- Elementos de procedencia pictórica o plástica: encuadres, composiciones de luces y sombras, colores, volúmenes, decorados, objetos, etc.
- Lenguaje musical: música con o sin letra.

El lenguaje propio del cine, posee un elemento base y una unidad base; la primera se conoce como fotograma y consiste en imágenes impresas captadas por una cámara; la segunda es el plano y se compone por muchos fotogramas. Para algunos especialistas, la esencia del lenguaje cinematográfico es su gramática, constituida por imágenes, montaje, sugerencia y ritmo.

El cine es imagen en movimiento y no solamente dentro de cada plano sino también al combinar unos planos con otros. Cada plano posee una fuerza “expansiva” que le empuja hacia los otros; el orden de éstos no tiene que ser el mismo que se utilizó al rodar y tampoco es necesario enlazar todos los planos capturados, lo que se hace entonces es “cortarlos y pegarlos”. Esto es

montaje: la combinación de imágenes. Sin embargo, entre plano y plano queda un espacio que tiene que ser llenado por el espectador, a esto se le llama sugerencia.

El último elemento de la gramática que constituye el lenguaje del cine es el ritmo, este se entiende como la impresión dinámica resultado de la duración de planos, la intensidad dramática y los efectos del montaje, además de la música. O en términos más claros, el ritmo del cine es ritmo visual de la imagen, ritmo auditivo del sonido y ritmo narrativo de la acción. (Disponible en <http://www.xtec.es/~xripoll/ritmo.htm>)

El sonido es un elemento imprescindible y está al servicio del desarrollo narrativo de las historias. La banda sonora de todo filme está compuesta por: la palabra o diálogo incluyendo la “voz en off” (discurso del narrador en tercera persona) y que es utilizada sobre todo en la estructura temporal del “flashback”; la música, que generalmente complementa a las imágenes; los ruidos, que acompañan las imágenes y por último el silencio, que es la pausa o ausencia de sonidos que condiciona de manera dramática alguna situación.

El cine como lenguaje y a su vez acto comunicativo se basa en varios elementos que al combinarlos emiten un mensaje cuyo significado dependerá de la interpretación que le otorgue el espectador. Esta decisión estará basada en lo que resulte de la conjunción del encuadre o plano, de los movimientos y ángulos de cámara, y del espacio y tiempo. Por ello es importante entender cada uno de estos elementos que conforman el lenguaje cinematográfico.

- Encuadre o plano: unidad básica del lenguaje audiovisual, se define como el espacio escénico que se observa en pantalla y lleva la atención del espectador a la imagen proyectada. *“Cuando vemos un filme sabemos que en un momento dado hizo falta colocar película en una cámara, ponerla en marcha y luego detenerla. Esta operación simple podía bastar para hacer una película en los primeros años de cine [...] hoy, lo más normal es hacer esto cierto número de veces, durante semanas y en varios sitios [...] Estos fragmentos que constituyen la película se rodaron antes o después y fueron seleccionados, recortados y ajustados entre sí. Estos fragmentos, esos*

“bloques de espacio y tiempo”, son lo que llamaremos los planos de una película”. (Siety, 2004; 8)

- Movimientos de cámara:
 - Panorámica: movimiento de rotación de la cámara alrededor de un eje vertical u horizontal.
 - Travelling: movimiento de traslación de la cámara. Existen travellings físicos (si se ejecuta el movimiento de la cámara) y ópticos (si el movimiento se realiza a través del zoom).
 - Steadycam: movimiento libre de la cámara conseguido gracias a un sistema de suspensión y absorción del movimiento, utilizado donde no es posible realizar un travelling.
 - Grúa: se utiliza un eje vertical y puede conseguir toda clase de combinaciones de movimiento.

Si bien los movimientos de cámara añadieron algo especial a la experiencia del cine, los directores pronto idearon el cambio de ángulo para reforzar la expresividad y/ o conseguir algún efecto.

- Ángulos de encuadre: surgidos del deseo de engrandecer o empequeñecer el objeto frente a la cámara. Existen diversos ángulos:
 - Normal: la cámara está situada a la altura de los ojos de los personajes, independientemente de su postura.
 - Picado: la cámara se inclina hacia abajo. Expresa inferioridad.
 - Contra-picada: la cámara mira con inclinación hacia arriba. Concede superioridad al objeto.
 - Vista de pájaro y vista de piso: La primera es cuando la cámara mira 90° hacia abajo; y la segunda se da al posicionar la cámara 90° hacia arriba.
- Secuencia: serie de escenas que forman parte de una misma unidad narrativa. Se puede comparar al capítulo de una novela. (Disponible en <http://www.elmulticine.com/glosario2.php?orden=40>)

1.3 Séptimo arte

Para tener un mejor entendimiento del cine como arte, se debe partir de una idea general de lo que significa “arte”.

Arte, palabra proveniente del latín *ars* y del griego *tekne* se puede definir como una actividad humana que con ciertas técnicas, maneja y transforma materiales en obras, mismas que despiertan sentimientos emociones o sensaciones de belleza en quienes las contemplan.

El concepto de arte puede ser entendido de tres distintas maneras:

- Como actividad estética: integrada por los estudios de filosofía o de sociología, es lo que también se puede entender como estética, cuya finalidad es producir lo bello por medio de la palabra y el sonido.
- Como actividad estética plástico-gráfica: se refiere a las actividades plásticas y gráficas como son la arquitectura, la escultura y la pintura.
- Como actividad técnica u oficio

“Las obras de arte constituyen un mundo o modelos imaginales con valores estéticos; los mismos son producciones de una actividad creativa o transformadora donde se implica lo bello, lo sublime, lo cómico, etcétera; no sólo se transforman imágenes y procesos mentales sino también necesariamente “materiales” y el proceso transformador o creativo no sólo alcanza a la obra sino también a la espiritualidad del artista y del público”. (Rojas, 2000: 74)

Para ciertos filósofos, como Aristóteles, el arte se concebía como una realidad ideal, como una representación de lo universal, de los hechos posibles no de los hechos sucedidos; mientras que Rousseau opinaba que el arte es un desbordamiento de emociones humanas. (Citado en De la Torre, 2002: 16)

En conclusión, y con el fin de proponer una definición de arte, se establece que éste es el resultado de una creación de mundos imaginarios, de sentimientos, pensamientos e ideas dictados por cánones estéticos, ya sea innovando o siguiendo los ya establecidos. El cine conjunta diversas manifestaciones artísticas.

Es el teórico italiano Riccioto Cando, citado por Liandrat (2003) quien reconoce en uno de sus textos de 1911 que el cine debe ser considerado como “séptimo arte”, y declara que *“el cine es la potente síntesis moderna de todas las artes: artes plásticas en movimiento rítmico, artes rítmicas en cuadros y esculturas de la luz”*.

Para algunos contemporáneos *“El cine es la forma artística más completa que existe aunque básicamente es imagen y sonido. El juego que dan estos dos elementos es tal, que lo resultante está realmente cercano a la vida misma. El cine es la forma expresiva, que de manera más genuina, habla del mundo y de las batallas de la gente que lo habita”*. (Disponible en <http://extracine.com/tag/arte>)

Para fines de esta investigación se desea plantear la idea de que el arte en el cine es relativo y se manifiesta al tiempo en que éste logró sobrepasar los medios de expresión específicos de las artes con las que se le relaciona. Las primeras obras artísticas fueron las obras de Méliès, lo cual le otorga el derecho al título de creador del “séptimo arte”.

Desde su comienzo logró establecer un universo de signos e imágenes susceptibles a ser organizados coherentemente, según las necesidades pero también con libertad según las intenciones, medios y circunstancias de cada realizador. Esto es lo que hace artístico al cine: esa capacidad de utilizar o incorporar códigos sonoros y visuales para obtener un resultado complejo diferente a sus componentes.

Las bases del cine como expresión artística se dieron después de descubrir las claves de una narrativa y montaje en paralelo. Según Iván Pinto Veas *“Podríamos decir que todo comenzó con el “efecto Kuleshov”, efecto en el cual una imagen puede cambiar de sentido de acuerdo a la imagen siguiente que se yuxtapone.”* (Disponible en <http://culturaacanibal.blogspot.com/2009/05/sombras-de-marx-el-cine-como-arte-del.html>)

El arte cinematográfico es palpable en la obra de numerosos directores que, con el pasar de los años, supieron alimentar el interés de un público ávido de la emoción e intensidad que proporciona el relato bien elaborado. No obstante, el espectador ha mostrado, con los años, su inclinación hacia relatos faltos de pasión y colmados de entretenimiento puro. El cine de hoy, para algunos, se ha

convertido en un producto a la venta, en donde lo prioritario es la recaudación financiera que pudiese tener un filme, en lugar de los logros artísticos que éste pudiese alcanzar. A pesar de esto, el cine es una arte del presente, un arte que intenta difundir sucesos en un contexto social a través de la transmisión de su presencia in situ.

“Para mí, el cine es arte; la televisión es cultura [...] La televisión no se interesa por la felicidad. El cine sí se interesa. Creo que es por eso por lo que se mantiene”. (Godard, 2007: 15)

1.4 Octavo arte

Si el séptimo arte es el cine, el octavo arte es el de hacer dinero con el séptimo.

Louis Jean y Auguste Marie Lumière fueron los creadores del cine y su técnica, George Méliès lo convirtió en espectáculo pero fue Charles Pathé quien lo hizo un negocio. Pathé puso las bases de lo que se convertiría en una organización compleja, con sus tres ramas diferenciadas de producción, distribución y exhibición, pero coincidiendo las tres en un objetivo común: el público.

El cine es, desde hace ya un tiempo, una industria devoradora e insaciable, pero ¿qué lo hace el monstruo industrial que es ahora? Hablar de cine implica hablar de cámaras, películas y equipos de alta tecnología, además se vincula con otras industrias diversas de considerable desarrollo técnico, altos costos y redes comerciales. Hasta el filme más simple es un producto concebible únicamente en los ámbitos del moderno desarrollo científico, técnico e industrial, desde la industria química hasta la electrónica y la tecnología digital. Hablar de cine también engloba hablar de guion, iluminación, vestuario, música, escenografía, efectos especiales, sonido, montaje, fotografía, producción, comercio y consumo: empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras con las derivaciones e implicaciones que cada una supone; abastecimiento técnico y material, construcción de sets, locales o escenarios, salas de exhibición y mantenimiento de estas, entre otras actividades más a cargo de agrupaciones especializadas.

Tanto en la creación de un filme como en su modo de llegar al público, lo industrial y comercial es bastante visible. (Rojas, 2000: 88) Por tanto, es necesario considerar, en cuanto al cine, que toda película se produce en un contexto económico, y es por esto que se debe situar el estudio del cine dentro de la economía de una región o nación, estudiar el desarrollo de un grupo determinado de negocios, de una industria, analizar los cambios en el comportamiento de las empresas que producen, distribuyen y exhiben las películas (Hinojosa, 2003, 25)

De acuerdo con Rodrigo Gómez García (2005: 25) la estructura de la industria cinematográfica se puede resumir en tres ramas:

- La producción
- La distribución
- La exhibición

La primera de estas ramas se refiere a la propia creación de un filme que infiere la existencia de una compañía productora, grandes instalaciones, equipamiento, personal y otros recursos generales. En las producciones típicamente comerciales la meta es la ganancia. En esta medida, el carácter industrial del fenómeno cinematográfico tiende a obstaculizar los proyectos artísticos aún así, el cine arte-industria no es ninguna contradicción, pues han logrado surgir obras muy valiosas. En otras artes como la literatura y la música pasa exactamente lo mismo, sin embargo es en el cine en donde más se manifiesta este “fenómeno” pues es el medio con más inversiones e intereses económicos, con mayor público y a quien le resulta más factible llegar a conformar un público-mercado para un producto de grandes costos. (Rojas, 2000: 91)

Filmar una película supone una gran organización financiera, artística y técnica, pero lamentablemente las dos últimas están subordinadas a la primera. En América Latina los productores son pequeños industriales, entusiastas del cine o inversionistas. Generalmente no poseen todo el dinero necesario, por lo que se asocian con otros productores y además solicitan créditos bancarios.

La distribución es un aspecto fundamental pues las cintas fílmicas producidas deben ser distribuidas para llegar hasta el público. Existen grandes empresas

distribuidoras que hacen circular las copias de películas en toda el área comercial dominada por ellas. Hoy existen a groso modo, tres grandes bloques comerciales:

- Estados Unidos: que domina la mayor parte del mercado mundial
- Europa: con crecientes medidas proteccionistas que intentan sostener los proyectos continentales
- Y el resto del mundo: Asia, América y África, bloque de menor distribución mundial aunque México, Brasil y Argentina logran despuntar.

Finalmente se llega a la última fase del proceso que caracteriza al cine: la exhibición. Al igual que cualquier otro producto de consumo, el “producto cinematográfico” se disfruta en una sala exhibidora, por medio de la televisión o del video, pero, ¿cómo funciona? El proceso es simple: desde la empresa productora emanan, a través de las distribuidoras, las copias de las películas que serán exhibidas en el cine. Ahí la obra cinematográfica se pone en relación con el público y se obtienen los ingresos por el producto lanzado al mercado a fin de sufragar los gastos de la exhibición, distribución y producciones además de obtener ganancias.

Una faceta de la exhibición que es necesario resaltar es la programación. Los exhibidores tienen convenios con los distribuidores y mediante la contratación de una serie o todos los filmes del distribuidor se concretan los programas. Esta programación además queda sometida a los múltiples intereses políticos, económicos y culturales de la instancia.

En síntesis, el exhibidor depende de las distribuidoras para estar en condiciones de renovar sus productos y es esta la razón por la cual las grandes empresas exhibidoras monopolizan la distribución como una manera práctica de imponer sus productos.

El monopolio de la distribución y exhibición afecta al desarrollo de la industria cinematográfica en todos los países que sufren este mal, además frena las posibilidades de un cine propio nacional. Es el caso de América Latina donde Brasil, Argentina y México, países que poseen un cierto grado de industrialización, tienen un cine endeble, con bajísima producción. El caso del resto de los países latinoamericanos es que su producción es casi nula.

El cine es un poderoso medio de comunicación masiva y, como tal, transmisor de ideología, por lo tanto, el país que acepta no poseer uno propio, entra en la dependencia ideológica que va de la mano de la dependencia económica.

1.5 Géneros cinematográficos

El cine ha generado esquemas narrativos; cuando estos esquemas se repiten en varias películas aparecen los géneros cinematográficos.

Un género parecería un conjunto de películas de contenido similar, pero esta idea es bastante simple, pues ignora que además de la temática, las películas que pertenecen al mismo género tienen también rasgos semejantes, y ninguno de estos factores pertenece eternamente igual a sí mismo sino que evoluciona. Esta evolución conduce a la contaminación genérica, es decir, la aparición de productos híbridos. (Vela, 2000; 150). La clasificación de géneros es extensa por lo que se citan los que sobresalen en el cine contemporáneo.

El **documental** fue el origen de todas las cinematografías, intenta capturar la cotidianeidad y reflejar fielmente, en la medida de lo posible, hechos y eventos de la realidad; su principal virtud es la verisimilitud. (Aviña, 2004: 19).

“En esencia, es el registro de hechos tomados de la realidad, desarrollado con base en técnicas de investigación, documentación, selección y clasificación de los diversos procesos y elementos con un orden lógico y natural, que conforman un determinado acontecimiento”. (Marco Linares, citado por Sánchez, 2002: 234).

En México los pioneros fueron Jesús Abitia, Salvador Toscano y los hermanos Alva, quienes no sólo captaron la gesta revolucionaria sino la cotidianeidad mexicana, por su parte, Robert Flaherty fue el representante estadounidense de este género mientras que en la Unión Soviética destacó Dziga Vértov.

La **comedia**, al tratarse de un género teatral se adaptó rápidamente a las preferencias de los espectadores. La comedia acredita en el cine una cualidad satírica y bromista con una propensión más o menos marcada hacia el reflejo grotesco de las costumbres sociales; logra la comicidad por medio de una

interrupción del orden poniendo al revés las normas y desintegrando los criterios de urbanidad. Pese a recurrir con frecuencia a los estereotipos, la comedia asume diversas tendencias que adapta a las convenciones del lenguaje fílmico. (Disponible en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag3.html>)

El **drama** por su parte, se basa en los giros súbitos de la acción, centra su temática en los conflictos emocionales de los seres humanos, historias que tratan las cuestiones decisivas de la vida. Es el género más gustado tanto del cine como de la televisión y su objetivo es conmover a través de los sentimientos.

El género americano por excelencia es el **western**, narra la conquista de las fronteras estadounidenses y por ello es un género violento por naturaleza. Surgido en 1903 y consolidado en los 50's, el western se desarrolla en paisajes extensos, llanuras, montañas, praderas y desiertos y exalta las virtudes de los pistoleros al servicio de la ley.

A la realidad en su versión de fantasía se le llama **ciencia-ficción**. El cine de ciencia ficción comprende viajes interplanetarios, viajes en el tiempo, contacto con formas de vida diferente, exploración y colonización del espacio, descubrimientos científicos y un futuro apocalíptico o utópico. Sin embargo, el personaje que hila todos o alguna de estas características es el sabio loco.

Con el cine de **horror** se pretende que el espectador sienta miedo, temor o pánico logrados mediante el suspenso y la ansiedad. Los personajes son monstruosos y sobrenaturales y las historias tienen lugar en panteones, sótanos, pueblos y ciudades oscuras. Este género surge del expresionismo alemán, del cual tomó su aspecto tenebroso y estilizado.

El género de **acción y aventuras** se caracteriza por las peripecias protagonizadas por el o los héroes en donde los combates, luchas y aventuras son algo de cada día. Las secuencias de peligro son prolongadas pues con esto buscan capturar la máxima atención del espectador. Este género se caracteriza por las numerosas escenas de batallas y persecuciones que los personajes (héroe, villano, joven desvalida y personaje secundario cómico) atraviesan durante la lucha por conseguir su objetivo. (Disponible en <http://codigosvisuales09.blogspot.com/>).

Por otra parte está el cine de **animación**, el cual sustituye a los actores y a los escenarios por el uso de ilustraciones, muñecos articulados o planos computarizados que logran la sensación de movimiento al producir imágenes individuales, es decir, fotogramas.

Por último, el cine **histórico** se define como aquel que recrea sucesos ocurridos a lo largo de la historia, sin embargo la mayoría de las producciones forzosamente atraviesan un periodo de ésta. El género histórico busca presentar grandes hechos y personajes de la antigüedad; los temas que reconstruyen hechos reales son la Biblia y las guerras. Sin embargo, se podría decir que ningún tema ha sido más tratado en el cine que la Segunda Guerra Mundial. (Disponible en <http://www.si-educa.net/basico/ficha241.html>).

La importancia de etiquetar a las películas con algún género recae en el uso de la mercadotecnia pues es gracias a esta “marca” que las distribuidoras y exhibidoras planean las tácticas promocionales para que el producto obtenga ganancias.

Actualmente, no existe un consenso en cuanto a géneros se refiere, por lo tanto la clasificación de éstos es un proceso complejo. A menudo los géneros se fusionan para formar subgéneros o híbridos entre los cuales se pueden mencionar los filmes policíacos, biográficos, musicales, cine de artes marciales, de catástrofes y bélicos. De igual manera, sucesos históricos como la llegada del hombre a la luna o la Guerra de Vietnam han dado inicio a nuevos géneros cinematográficos desatando así el desarrollo e innovación constante de la cinematografía.

El siguiente capítulo está dedicado a la historia y evolución del cine, desde sus principios básicos hasta el cine del nuevo milenio, con la intención de tener un panorama más amplio del cine como medio y de la cinematografía como industria en México.

CAPÍTULO 2. HISTORIA DEL CINE

2.1 Precine

Al hablar de los orígenes o antecedentes del cine se podría remontar a miles de años atrás, en las cavernas de Altamira, España, en donde el hombre prehistórico pintó un ejemplar de jabalí con ocho patas, las cuales dan la sensación de movimiento y avisan al hombre moderno que aquel pintor anónimo se percataba ya de que la realidad no es estática.

Todo lo que se llamaría precine, constituye el estudio de los antecedentes, desde los más remotos hasta los más cercanos, de los componentes técnicos y científicos que dan lugar al cine: desde el espectáculo de las sombras chinescas, las linternas mágicas y las fantasmagorías, hasta el fenómeno de la cámara oscura y el conocimiento de los mecanismos de visión propios del hombre revelados por la persistencia retiniana. Desde el punto de vista técnico y artístico, el avance fundamental lo constituye la fotografía, puesto que en ella está ya en ciernes la película como soporte sin el cual no puede existir una proyección continuada de las mismas. *“De ahí a la captación del movimiento a través de las imágenes fijas solo habrá un paso, el que den las experiencias de Muybridge y de Marey, antecedente inmediato de la invención del cinematógrafo en el seno de un cruce de caminos en el que se mezclan la tradición histórico-artística, el*

espectáculo y las diversiones populares, el teatro y las técnicas de reproducción y difusión masivas". (Herrera, 2005: 16)

Tres elementos fueron decisivos para la invención del cine: la fotografía, el principio de la linterna mágica y la película instantánea. La fotografía consiste en la captación y fijación de imágenes permanentes mediante la utilización de una sustancia sensible a la luz. Este proceso se logra gracias a descubrimientos realizados anteriormente y a la fusión de componentes ópticos que se fueron incorporando a la cámara oscura y a la linterna mágica en el siglo XVII como las lentes biconvexas, diafragmas y el espejo cóncavo. Así mismo la fotografía se debe al efecto provocado por la acción de la luz sobre una placa sensible que se descubrió en el siglo XVIII. (Zermeño, 2002: 126).

Fue el científico inglés Thomas Wedgwood el primero en demostrar la posibilidad de fijar una imagen vista sobre una superficie sensible a la luz en 1802. Después, en 1826 Joseph-Nicéphore Niépce, para algunos el padre de la fotografía, logró lo que proponía Wedgwood gracias a una cámara construida por el óptico Charles Chevalier tras una exposición de ocho horas y sobre una placa de peltre recubierta en betún de Judea disuelto en aceite de espliego. (Herrera, 2005: 19)

Algunos le atribuyen el invento de la fotografía a William H. Fox-Talbot quien descubrió la película negativa, sin embargo el descubrimiento fue hecho público por Louis-Jaques-Mandé Daguerre quien con su *daguerrotipo* logró el nacimiento de la fotografía sobre metal y alcanzó su máximo desarrollo en 1839, sin embargo debieron pasar años para que se perfeccionara la técnica en relación al tiempo de exposición de luz.

En relación al tiempo de exposición, en un principio eran necesarias hasta ocho horas, pero al paso del tiempo se logró reducir a segundos. La invención del celuloide en 1861 por Alexander Parkes supuso el inicio de la fotografía actual, aunque no fue comercializado hasta 1888 por el fotógrafo John Corbutt.

Respecto al segundo elemento, el jesuita alemán Athanasius Kirchner creó en 1640 la linterna mágica y consistía en el dibujo sobre vidrio de pequeños objetos, los cuales se proyectaban a grandes dimensiones gracias a la utilización de lentes

de aumento y un foco de luz. Estas imágenes carecían de movimiento por lo que después de experimentar nuevas técnicas se logró obtener el movimiento por medio de un aparato en forma cilíndrica, en cuyo interior se colocaba una cinta de papel en la que aparecían figuras que correspondían a las etapas de movimiento.

Los elementos estaban dados, sólo faltaba el último elemento: el movimiento. Sin embargo uno de los primeros avances científicos que llevó directamente al desarrollo del cine fueron las observaciones de Peter Mark Roget, que en 1824 publicó un trabajo científico en el que establecía que el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo después de que el sujeto deja de tenerlas delante.

El momento histórico en que nació el cine conllevaba, entre los objetivos sociales, el registro y reproducción visual de la realidad en su movimiento. Las teorías artísticas suponían que las artes tradicionales de aquel momento no eran una captación y reproducción tan fiel y objetiva de la realidad como la fotografía, que seguía en desarrollo. El teatro y la danza, junto con muchas más manifestaciones habían estado en constante evolución recreando el movimiento y reuniendo lo visual con lo sonoro, lo espacial con lo temporal.

La existencia de la fotografía fue de gran significación pues contribuyó al fomento y desarrollo de las aspiraciones realistas que caracterizan a la cultura occidental de siglo XIX. La fotografía hizo posible el sueño de captar y reproducir la realidad directa y verídicamente.

“Mi sueño es ver cómo la fotografía registra las actitudes y cambios de fisionomía de un orador a medida que el fonógrafo registra sus palabras”. (Nadar, citado por Rojas, 2000: 17)

Hacia 1872 el inglés Eadweard Muybridge dispone en un hipódromo una batería de doce cámaras con cordones atados a los obturadores que debían accionarse al pasar el caballo a toda velocidad. Progresivamente, a partir de 1879, fue aumentando el número de cámaras hasta llegar en un determinado momento a cuarenta y conseguir así un análisis más detallado del movimiento, primero todo tipo de animales y después del ser humano. Estas experiencias se publicaron con el nombre de *Animal Locomotion* (1887) y *The human figure in motion* (1901).

Otro gran inventor fue Étienne-Jules Marey quien introdujo la cronofotografía, así, Marey y Muybridge, entre 1874 y 1881, fotografiaron objetos móviles para obtener series de fotos que captaban diferentes posiciones de un mismo objeto en diversos momentos. A partir de este momento el cine es ya un embrión. (Rojas, 2000: 18).

En 1884 George Eastman comenzó a fabricar rollos de papel película. La base de este papel contiene una fina capa de gelatina soluble y sobre ésta una fina capa de colodión con una emulsión de gelatina sensible a la luz. De esta manera George Eastman ha creado la película instantánea y con esto el tercer elemento para la invención del cine. (Disponible en red en <http://www.precinemahistory.net/1880.htm>)

El comienzo del concepto de película fue inventado por el reverendo Hannibal Goodwin en 1887 quien buscaba mejorar el uso que se le daba a la linterna mágica. De esta manera crea lo que él patentó como *Película fotográfica*. Pero fue gracias al propietario de la Kodak Company, George Eastman, que la fotografía alcanza un desarrollo espectacular, sobre todo a raíz de la introducción hacia 1890 de las cámaras con películas en rollo, de formato -y costo- reducido que posibilitó el nacimiento de la fotografía amateur.

Thomas Alva Edison aportó el paso necesario para el nacimiento del cine propiamente dicho: por una parte fue aportación suya el uso de la película de celuloide, primero con muescas (1888) y luego perforada (1889), gracias a la cual logró, junto a su colaborador William Dickson, el mecanismo de avance idóneo para el funcionamiento de la cámara: proyectar con orden y velocidad las imágenes obtenidas reconstruyendo visualmente el movimiento de los objetos. Y por otra parte la invención del kinetógrafo y del aparato proyector.

Con los hermanos Lumière el kinetógrafo de Edison se convierte en el cinematógrafo, origen del cine como espectáculo en su sentido más moderno. Patentado en Febrero de 1895, fue presentado en marzo en la calle de Rennes de París en una sesión de la Sociedad para el Impulso de la Industria Nacional. Y finalmente, el nacimiento "oficial" del cine se dio el 28 de Diciembre de 1895, cuando los Lumière ofrecieron una proyección pública sobre pantalla en el Salón

Indienne del Grand Café del Boulevard des Capucines, de París. La entrada costó un franco y 35 personas presenciaron por primera vez una película, aunque en realidad fueron 10 cortometrajes de 17 metros cada una, aproximadamente. *“Aunque se polemiza sobre una proyección anterior hecha por los hermanos alemanes Skladanowsky, en el Wintergarten de Berlín el 1 de Noviembre de 1895; y sobre otra aún anterior, lograda por Woodeville Lathan con su pantoptikon, en Nueva York, el 25 de Mayo del mismo año”*. (Rojas, 2000: 19)

A pesar de que los Lumière trabajaron con un kinetógrafo ya perfeccionado, el secreto de su éxito sobre Edison fue el argumento de sus películas que eran siempre escenas de la vida real. Pronto, Louis y Auguste instalaron operadores y cámaras en las principales ciudades del mundo.

2.2 Cine: historia y evolución

2.2.1 Cine silente

El primer cine, el que estaba apenas saliendo a la luz, carecía de color y de sonido y aún no tenía conciencia de sus posibilidades expresivas. El cine, en sus primeros años fue básicamente una reproducción mecánica de la realidad, silente, en blanco y negro. Sin embargo, la fábrica Lumière produjo en menos de cinco años 1000 películas, que por su variedad contienen las primeras muestras de géneros cinematográficos como el documental y la ficción.

A partir de 1896 una serie de agentes, enviados por los hermanos Lumière, llevaron el invento a muchos países de los diferentes continentes, y a finales de ese mismo año el cine tenía las bases de su industria, gracias a Lumière, Méliés, Pathé y Gaumont en Francia, Edison en Estados Unidos y William Paul en Gran Bretaña.

Hacia 1900 George Méliés tuvo la idea de que el cine podría contar una historia, y es él a quien debe considerarse como el padre de lo que hoy se conoce como lenguaje cinematográfico; con su gramática (variantes de plano y ángulos de encuadre) y su sintaxis (montaje). También es él a quien se debe la concepción de cine tal como es en la actualidad, pues Lumière no lo concibió como una

empresa comercial sino como una novedad explotable. Meliés hizo del cine un espectáculo utilizando gran parte de los recursos teatrales. *Viaje a la luna* de 1902 fue su obra maestra.

George Meliés no sólo filmó películas de entretenimiento, sino fue el primero en dedicarse a la publicidad filmada y a los documentales. Sin embargo la primera gran fábrica de películas fue la de Pathé Frères. Los hermanos Emile y Charles Pathé fueron los primeros en establecer estudios de cine, mismos que se convirtieron rápidamente en un trust (concentración de empresas bajo una misma dirección) que dominó en todo el globo terráqueo. Así, con este panorama, se inició la historia y evolución del cine propiamente dicha. (Zermeño, 2002: 128)

En la Unión Americana el cine tuvo una excelente aceptación y fue Thomas Alva Edison quien intentó tomar el control de los derechos de la explotación del cinematógrafo. Esto propició peleas y juicios entre el propio Edison y los productores, el resultado: Edison ganó el juicio y los productores independientes se mudaron de la costa este a la costa oeste, a un pequeño poblado cerca de la frontera con México en donde encontraron buenas condiciones para sus rodajes: Hollywood. La bien llamada meca del cine, a partir de entonces, se convirtió en el centro cinematográfico del planeta.

Mientras tanto, en Europa surgieron grandes empresas cinematográficas y Francia estaba a la cabeza de ellas. Productoras como la Gaumont, Pathé e Itala films dominaron el mercado mundial hasta la primera guerra mundial, fue entonces cuando su hegemonía y preponderancia internacional fue reemplazada por la industria estadounidense.

La gran figura de esta renovación fue David Warth Griffith, padre del cine norteamericano, quien introdujo en el cine el realismo detallista y el interés humano de escritores como Charles Dickens. La cámara se mueve ahora con intencionalidad; el uso de distintos planos se hace consciente y el hecho de elegir entre varias posibilidades manifiesta una voluntad de comunicar. Películas de David W. destacadas son, por citar un par:

- *El nacimiento de una nación* (1914): Obra artística y revolucionaria, es a partir de esta cinta que el cine se prestigia. Incluso los más escépticos

coincidieron en que si el cine seguía esta senda, sería imposible no admitir que el cine podía llegar a constituirse como una arte.

- *Intolerancia* (1916): Su compleja estructura narrativa resultó ser demasiado para los espectadores del momento. De los 2 millones de dólares que costó, no fue posible recuperar ni la mitad. A pesar de esto, “...antes de Meliés el cine de su país había sido un espectáculo de feria sin ninguna jerarquía; después de él paso a ser un espectáculo privilegiado”. (Poloniato, 2004: 14)

Tras el fracaso comercial de *Intolerancia* nace el *Star System* o sistema de estrellas, aparato publicitario que únicamente busca el éxito en taquilla. Este sistema provoca que termine el apogeo del cine norteamericano para que inicie el reinado de Hollywood.

Al concluir la Primera Guerra Mundial, hacia 1917 nació el filme de arte, que recurrió a grandes escritores y actores de la época y un célebre cómico alcanzó fama universal: Charles Chaplin, cuyos cortometrajes mudos conservan aun la frescura y gracia del momento en el que fueron concebidos. Películas como *Carlitos vagabundo*, *Carlitos debutante* y *Carlitos bombero* siguen siendo exhibidas en cine clubs.

En Alemania, comenzó a desarrollarse una vigorosa producción. Artistas y directores de Europa se concentraron en Berlín, el expresionismo alemán ejerció una notable influencia como en *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Weine (1920) a través de los cuales se expone la mentalidad y el estado anímico de los personajes de la Europa de post-guerra. En paralelo al movimiento surrealista en pintura y literatura, surgió el cine surrealista con representantes como Salvador Dalí y Luis Buñuel, sin embargo el exponente más célebre es *Un perro andaluz* (1928) dirigida por Buñuel.

Para los años veinte, la producción cinematográfica industrial de Europa ha quedado desbancada aunque el cine de autor no se detiene por completo. Ejemplo de esto son los trabajos de Kuleshov, Pudovkin y desde luego Eisenstein en la Unión Soviética. De este último vale la pena destacar, entre sus

aportaciones, *El acorazado de Potemkin* de 1925, considerada como obra maestra del cine y nombrada como la mejor película de todos los tiempos durante la Feria mundial de Bruselas.

Indudable es, que el cine imperante de aquella época en cuanto a volumen fue el estadounidense.

2.2.2 Cine sonoro

El cine ya había balbuceado algunas palabras en los laboratorios de Edison en 1889. Lumière, Méliés y otros ya habían sonorizado los filmes haciendo pronunciar palabras detrás de la pantalla. Pathé había organizado proyecciones de películas cantadas antes de 1900 y algunos otros habían ya propuesto ingeniosos sistemas de sincronización. Sin embargo, en 1927 el sonido irrumpe con *The Jazz Singer* dirigida por Alan Crosland.

Estrellas del cine mudo como Chaplin, René Clair, Pudovkin y Eisenstein condenaban las prácticas del cine hablado. Estos dos últimos, junto con Alexandrov redactaron un manifiesto contra el cine hablado, el manifiesto del sonido que aun hoy día es famoso bajo el título "*Contrapunto Orquestral*" publicado en 1928. (Disponible en red en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/alexandrov.htm>)

No obstante, la revolución del cine sonoro significó en la realidad dificultades serias pues los estudios se tenían que adaptar a las nuevas técnicas sin mencionar los nuevos costos que resultaban ser un 125 % más altos que las películas mudas. La primera cinta cinematográfica completamente sonora fue *Lights of New York* (1929), dirigida por Bryan Foy.

En 1930 el director georgiano Rouben Mamoulian causó gran impresión. Siendo hombre de teatro, inició su carrera de director con *Applause* (1929), película que, junto con otras, sentó las bases del cine musical moderno.

El cine, aún con problemas a la hora de sincronizar imagen y audio, recurrió a la gente del teatro para contrarrestar estas dificultades. Poseedores de excelente

voz y dicción, los actores de teatro volvieron a figurar ante los ojos de los productores y directores; esto más algunos éxitos de taquilla propiciaron que el cine resurgiera y empezara de nuevo a obtener ganancias.

Una vez pasada la mala época, Hollywood comenzó una etapa de prosperidad que le llegó gracias a las comedias ligeras y también por la guerra, pues en épocas de tensión la sociedad reclama mucho de lo que pueda proporcionarle una válvula de escape.

La creciente industria de las costas del Pacífico estaba obteniendo grandes cifras como ganancia y Hollywood era una gigantesca máquina productora, sin embargo esto mismo provocó ahora una crisis de calidad. Sólo cinco realizadores y alrededor de 100 filmes, de entre 5000, salvan en cuanto a calidad, los diez años de cine estadounidense hablado que precedieron a la conclusión de la Segunda Guerra Mundial. Esos cinco realizadores fueron:

- John Martin Feeney, mejor conocido como John Ford; con películas como *The Lost Patrol* (1934) y *The informer* (1935)
- Francesco Rosario (Frank) Capra con películas como *Mr. Deeds goes to town* (1936) y *You can't take it with you* (1938)
- Fritz Anton Lang con *Fury* (1936)
- William Wyler con *Dead end* (1937) y
- Orson Welles con el *Ciudadano Kane* (1940)

En Alemania el cine hablado tuvo un buen comienzo. Se realizaron películas de carácter social, como por ejemplo *Vientres helados* (Georg Pabst, 1932); el cine francés renació y destaca, entre otros, René Clair con *El millón* (1931) y Vigo Jean Pain-levé quien en 1930 fundó el Instituto de Cine Científico dentro del cual se realizaron excelentes películas como lo fue *El hipocampo* (1934).

Hasta mediados del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial afectó de muy diversas maneras las cinematografías de los distintos países. En Italia, de 1925 a 1942, a pesar de los esfuerzos oficiales para elevar la producción, el nivel artístico del cine fue casi nulo. Hacia 1943 la liberación permitió que el movimiento se revelara

en toda su magnitud, la primera figura que se distinguió fue Roberto Rosellini con *Roma, ciudad abierta* (1945). A De Sica le pertenecen *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1951).

En Francia, durante la ocupación alemana, existió una preferencia de evasión hacia la fantasía, el ensueño y las intrigas policiales. Los dos mejores filmes franceses de la ocupación fueron: *Heroica pasión* (Gremillon, 1944) y *Sombras del paraíso*, dirigida por Marcel Carné y Jacques Prévert en 1945. Después de la liberación, Francia ofreció una producción variada de gran calidad. René Clair, Autant-Lara y Clouzot realizaron respectivamente, de 1946 a 1949: *La batalla del riel*, *El silencio es oro* y *El diablo y la dama*.

Durante las hostilidades, la cinematografía británica se refugió en los documentales de propaganda y en la estresante realidad de aquellos días. Durante la posguerra del cine británico surge la adaptación de piezas teatrales y el humorismo irónico que a veces se combinaba con la intriga policial.

En la URSS la invasión alemana destruyó e inutilizó múltiples estudios. La cinematografía que subsistió tuvo un carácter combatiente: los documentales de batallas se contaron entre sus realizaciones de mayor relevancia.

El cine sueco, durante la guerra y mucho más acentuadamente después de ésta, resurgió hasta alcanzar una posición envidiable. Alf Sjöberg e Ingmar Bergman son sus creadores más destacados.

La cinematografía española surgió después de 1950 con una expresión distintiva y muy auténtica, gracias principalmente a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga con su film *Bienvenido Mr. Marshall* (1953).

Existió también una abrupta revelación del cine oriental, en primer término la japonesa. Las leyendas y los temas de su realidad alternan en sus filmes. Entre sus realizadores de más renombre figuran Akira Kurosawa, Kenjo Mizoguchi, Tadashi Imai, Kaneto Shindo, K. Yoshimura y S. Yamamoto.

En América del sur, la producción argentina es la única realmente importante, sin embargo puso de manifiesto múltiples altibajos; y aunque Brasil ciertamente

cuenta con algunas muestras valiosas como *El canto del mar*, dirigida por Alberto Cavalcanti, (1952) no ha podido tener una industria propia.

En el caso de México se puede decir que es un cine con estilo propio, cuya evolución ha sido controversial y para efectos de este estudio se profundizará en su desarrollo de manera particular.

2.3 El cine llega a México

2.3.1 El cine del Porfiriato

Los representantes de los hermanos Lumière, los franceses inventores del cinematógrafo residentes en Lyon, Francia, llegaron a México en julio de 1896, siete meses después de la exhibición pública del invento en el Gran Café de París. El cinematógrafo había llegado a México. El vocablo *cinematographe* fue traducido al español y se le conoció como cinematógrafo, pero finalmente quedó en cine. *“Alguien explicó además que aquel nuevo espectáculo era en realidad una función de vistas en movimiento, frase de la que hubo un término que prendió en la gente: fue el de vistas”*. (Sánchez, 2002: 29)

De inmediato se dedicaron a buscar un sitio para ofrecer las primeras exhibiciones cinematográficas, mismo que encontraron en la segunda calle de Plateros 9, en el entresuelo de la Droguería Plateros, ocupado en esa época por la Bolsa de México. Mientras adaptaban el sitio, ofrecieron su primera función al presidente Porfirio Díaz, a su familia y a un grupo de allegados la noche del 6 de agosto en el Castillo de Chapultepec; el espectáculo agradó tanto, que los asistentes obligaron a los exhibidores a repetir las películas una y otra vez hasta altas horas de la noche. Así mismo, publicaron en los periódicos notas en las que afirmaban que el invento había sido ya admirado por el presidente de Francia y por la infanta Isabel de España.

Con toda esta publicidad, los hermanos Lumière lograron crear expectación no solamente entre el público de la alta esfera social sino de toda la sociedad mexicana de aquella época. Niños, jóvenes, adultos y adultos mayores esperaban con ilusión ser testigos de ese acto mágico.

Los agentes Lumière dedicaron una función a los periodistas la noche del viernes 14 de agosto para que comentaran en los diarios el nuevo espectáculo. El domingo 16 el cinematógrafo recibió al público para ver las *películas Disgusto de niños, Las tulerías de París, Carga de coraceros, Demolición de una pared, El regador y el muchacho, Jugadores de Ecarté, La llegada del tren y Comida del niño*. El boleto costó 50 centavos. El éxito fue tal, que los empresarios tuvieron que dar nueve funciones diariamente, una cada media hora, de las cinco y media a las diez de la noche.

La mezcla de diferentes clases sociales no fue del agrado de un grupo, y exigieron funciones especiales, por eso, el jueves 27 se anunció la primera representación de gala; el programa consistía en doce películas en lugar de ocho y se cobró un peso.

Cuando el espectáculo adquirió su rutina, se inició la filmación de películas de diversas actividades oficiales y de aspectos de la Ciudad de México. El presidente Díaz acaparó la atención.

El domingo 23 de agosto fueron ofrecidas al presidente de la república las primeras películas con tema mexicano “*un grupo en movimiento del mismo general Díaz y algunas personas de su familia, una escena en los baños de Pane, otra en el Colegio Militar, y por fin una en el Canal de la Viga*”. (Disponible en el periódico El correo español, 1896: 2)

Con la toma de películas, los camarógrafos Lumière abordaron el nacionalismo mexicano y el cine penetraría hondamente en el corazón de la sociedad mexicana. Por otra parte, en septiembre se ofrecieron funciones del Vitascopio de Edison, al parecer con poca fortuna pues la enorme distancia entre el lente y la pantalla hizo que las figuras se vieran borrosas; no obstante, esto favoreció al público ya que se redujeron los costos de entrada de 50 a 25 centavos y se suprimieron las presentaciones de gala.

Las películas de Edison contaban pequeñas historias de dos a tres minutos de duración, y todas estaban encaminadas a divertir a la audiencia; en cambio, la producción Lumière, además de divertir, mostraba escenas callejeras de diversos países y actualidades que informaban e instruían.

Los representantes Lumière abandonaron el país a principios de 1897 y tomaron consigo las películas mexicanas que habían hecho y el proyector, a excepción de uno que quedó en poder de Ignacio Aguirre y que no podría utilizar porque la película virgen también fue retirada.

Las películas nacionales escasearon durante los primeros años de cine porque no se fabricaba en México película virgen, ni ingredientes químicos para revelar y copiar, ni los aparatos para tomar y exhibir películas. México dependía de los fabricantes metropolitanos, europeos y norteamericanos. En julio de 1897 finalmente llegaron a México copias de las películas tomadas por los agentes y también se recibió película virgen.

En 1898 se exhibió en México la pelea de box entre Corbett y Fitzimmons tomada por tres cámaras de Edison, se incluyeron escenas previas y posteriores al combate. En cerca de doce mil pies de película se muestra el trabajo de sus realizadores por dar una idea cabal con imágenes.

Enrique Moulinié y Churrich, franceses radicados en México, son los que, según noticias periodísticas, tuvieron la oportunidad de iniciar la producción de películas mexicanas en Puebla con una corrida de toros; sin embargo las películas no fueron exhibidas inmediatamente, pues los inventores no venían los químicos para revelar. Los empresarios tuvieron que enviar los negativos a Francia para su proceso y fue en el mes de diciembre que los poblanos pudieron ver los resultados. (De los Reyes, 1987:14)

La producción nacional escaseó durante esos años porque pocos empresarios tenían seis mil pesos para comprar un equipo que tomara y exhibiera películas, y aquellos que lo hacían estaban condenados pues el diseño estaba patentado y tenía características propias, lo que hacía que fueran dependientes de los inventores de por vida. Las películas de Lumière únicamente podían ser utilizados en los proyectores Lumière; lo mismo pasó con el equipo de Edison hasta 1899 que Charles Pathé patentó el sistema universal que incluía ambos sistemas técnicos.

En general, las películas nacionales servían para atraer al público de las poblaciones que los empresarios visitaban pues no había quien construyera

estudios para experimentar con películas de argumento, por lo menos hasta 1907 y varias circunstancias determinaron que la producción mexicana fuera similar a la de los Lumière; en primer lugar, al ser una novedad no existía un concepto de cine y por lo mismo no existía un vocabulario específico para éste.

El año 1906 es parte-aguas en la historia del cine mexicano porque se abrieron distribuidoras de películas que satisficieron el ansia de novedades cinematográficas y permitió la estabilización del cine. Los distribuidores que en ocasiones tenían sus propias salas de exhibición, filmaron contratos con exhibidores de provincia, y en 1908 surgieron dos intentos de consorcio: los agentes de Pathé Frères, P. Aveline y A. Delalande y por otra parte la Unión Cinematográfica. Por supuesto que la estabilidad también se reflejó en un incremento de las películas nacionales y en el establecimiento de los primeros estudios cinematográficos: The American Amusement Co., Lillo, y García y Cía. Esta última compañía elaboró únicamente dos películas de argumento: *Aventuras de Tip-top* (1907) y *El grito de Dolores* (1907) de Felipe de Jesús Haro. A pesar del establecimiento de los estudios mencionados, los camarógrafos mexicanos continuaron retratando la realidad e incluso peleaban por captar los mismos acontecimientos. Enrique Rosas y Salvador Toscano, por ejemplo, filmaron escenas de la inundación de Guanajuato y el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán. Sobre esto es valioso aclarar que la película de Toscano sobre el viaje de Díaz es un esfuerzo bien encaminado y se conforma de las siguientes partes:

- Salida del señor general Díaz de México
- Bahía de Veracruz y el muelle
- El cañonero Bravo
- En el puerto de Progreso
- El general Díaz desembarca en el puerto de Progreso
- El presidente en Mérida
- Vista panorámica de Mérida
- El general Díaz visita el Instituto
- La señora Romero Rubio de Díaz visita la catedral y el obispado
- El lago de la colonia de San Cosme
- El general Díaz sale de Mérida

- El presidente se despide de Yucatán (De los Reyes, 1987: 27)

Si bien Toscano no iba con la comitiva presidencial, se había enterado del viaje mediante los periódicos y organizó su viaje para que su llegada a Progreso coincidiera con la llegada del presidente. Tras una revisión hecha por cineastas a la secuencia de vistas que integran la película, se nota que el reportaje sobre el viaje comienza con la vista número 4: en el puerto de Progreso. Lo que Toscano elaboró se conoce hoy día como *pick-ups de ambientación* y consiste en agregar e integrar vistas y ordenar las imágenes para comunicar una idea más compleja.

Durante los primeros años del cine en México existió una competencia reñida por obtener imágenes de los hechos que interesaban a la sociedad, así, la entrevista del presidente de México con su homólogo estadounidense fue filmada por los hermanos Alva mientras que el viaje de Justo Sierra, al sureste del país, fue capturado por Gustavo Silva. Sobre la entrevista Díaz-Taft es importante mencionar que se considera como la película más importante sobre el porfirismo debido a su longitud (800 metros) y su narrativa.

Algunos dueños de salas cinematográficas del interior del país compraron su cámara toma-vistas y continuaron con la costumbre de filmar a la gente. De esta manera, en Yucatán, Orizaba, San Luis Potosí y Guadalajara surgieron los productores-camarógrafos-exhibidores. (De los Reyes, 1987: 41)

Hubo dos tipos de documentales en aquellos años:

- El documental que captaba la vida ordinaria de la gente, como paseos dominicales o el paso de transeúntes por las calles.
- El documental de tipo extraordinario que era constituido por actividades como los viajes de Porfirio Díaz o las consecuencias de una catástrofe.

Las actualidades a su vez, tenían dos modalidades:

- Las que retrataban hecho predecibles, como la llegada de los restos mortales del embajador de México en Estados Unidos.
- Las que retrataban los hechos no predecibles, como los de un norte en Veracruz o el incendio de un almacén.

Las películas más difundidas fueron producidas por distribuidores como Jorge Alcalde y Enrique Echániz, A. Delalande, P. Aveline y Enrique Rosas, este último junto con el ingeniero Toscano abrieron salas de exhibición en la capital del país, el Salón París y el Salón La Metrópoli, respectivamente.

Las películas hechas a partir de 1906 plasman la imagen de la “*belle époque*”, una sociedad de paz, orden y progreso, según el lema porfiriano. Durante el último periodo presidencial de Díaz (de 1904 a 1910) la producción nacional evitó paulatinamente la exhibición de hechos desagradables. (Disponible en www.cuadernos cervantes.com/multi_39_decine.html)

Existieron dos catástrofes de profundas consecuencias para el país de las cuales los camarógrafos no se ocuparon: Cananea y Río Blanco. La primera fue un hecho sorpresivo, quizás la lejanía y la difícil comunicación dificultaron el viaje; y sobre Río Blanco, el caso es ambiguo. Si bien es cierto que la violencia no era previsible se sabía, gracias a los periódicos, que la situación era difícil y sin embargo los camarógrafos no filmaron ningún aspecto sobre esto o sobre otros aspectos desagradables de la realidad.

Junio de 1906 presencié los hechos de Cananea, y enero de 1907 los de Río Blanco; este mismo periodo coincidió con la proliferación de más de 30 salas de cine en la Ciudad de México que ofrecieron en sus programas una evasión de la realidad. La producción del porfirismo culminó con las imágenes de las fiestas del Centenario de la Independencia. Pronto, la revolución conmovería a la sociedad y haría que los camarógrafos volvieran a la realidad. (Disponible en http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_El_cine_durante_la_Revolucion_Mexicana)

2.3.2 Cine revolucionario

La revolución mexicana contribuyó de manera espectacular al desarrollo del cine en territorio nacional, fue este evento el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine. La vertiente documental y realista fue la principal manifestación del cine mexicano de la revolución. Al público le atraían estos filmes pues tenían valor noticioso; era una manera de adquirir información,

algunas veces contradictorias, insuficientes e imprecisas. De hecho, el cine de la revolución podría considerarse como el antecedente de los noticiarios televisivos actuales.

Fueron los hermanos Alva quienes acompañaron a Francisco I. Madero, mientras que Jesus H. Abitia acompañó a la División del norte y los ejércitos de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza; sin embargo, para no tomar partido, los camarógrafos filmaban y hacían converger la acción en la batalla y en muchos casos no daban el resultado de la misma debido a la incertidumbre por el curso de los acontecimientos.

A pesar de haber documentado toda la batalla, la mayor parte de este acervo ha desaparecido o se mantiene inaccesible para el público.

“El 20 de Noviembre de 1910 estalló la Revolución encabezada por Francisco I. Madero. Durante casi una década, el territorio nacional fue un campo de batalla un millón de muertos, según se contabilizó. Muchos camarógrafos, arriesgando la vida, se lanzaron a cubrir los acontecimientos con el propósito de recoger testimonio fílmico de la tormenta bélica que sacudía al país. Unos se fueron con Venustiano Carranza y otros con Álvaro Obregón. Ni uno, que se sepa, con Emiliano Zapata. Llegados de Hollywood, fueron estadounidenses quienes se encargaron de filmar las batallas de Pancho Villa. Entre estos últimos, se encontraba el gran cineasta Raoul Walsh. Tal vez los estadounidenses no lo filmaron bien... y por eso Villa atacó Columbus. De lo mucho que se rodó en campaña, al parecer poco fue lo que se conservó. Quedaron, por fortuna, dos archivos particulares, ambos recogidos en parte en sendos largometrajes documentales: el de Salvador Toscano Barragán, el que nos queda “Memorias de un mexicano”, y el de Jesus H. Abitia, del que se puede ver “Epopéyas de la revolución mexicana”. Ambas recopilaciones testimoniales son sumamente valiosas. Nadie se las debe perder”. (Sanchez, 2002: 73)

La película que lleva a su madurez la técnica expresiva del documental de la Revolución fue dirigida por los hermanos Alva, *La revolución Orozquista o hechos gloriosos del ejército nacional. Combate sostenido por las fuerzas leales contra las revolucionarias en los cerros de Bachimba* (1912) es la película que, dividida

en dos partes, mostraba el lado revolucionario y el lado federal. A pesar de su inocencia política, el documental se politizó por la fuerza de sus imágenes y, en más de una ocasión, provocó el estallido de la violencia en los cines e inició manifestaciones a favor o en contra de los caudillos.

Otra película que retrataba la palpitante realidad fue *La revolución en Veracruz* (1912) filmada por Enrique Rosas. Tenía una longitud de mil metros y estaba dividida en dos partes: el lado federal de los acontecimientos y las posteriores imágenes de la derrota de los alzados. Curiosamente, el camarógrafo no terminó la película en la consabida apoteosis (culminación de alguna escena de manera espectacular) sino con los efectos de un norte en Veracruz.

Las siguientes tres películas ambiciosas fueron sobre los sucesos de la Decena trágica de 1913. Una de ellas contenía escenas de cada uno de los lados de los combatientes, pero estas imágenes no se agruparon separadamente sino que se alteraron, el resultado: imágenes sin orden cronológico pero que permitía ver de manera diferente los efectos de los diez días que duró la balacera del golpe de Estado en la cual murió el presidente Francisco I. Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez.

El gobierno usurpador comprendió que para restaurar la paz porfiriana lo mejor era hacer que la gente se olvidara de la política, por lo tanto *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1913) desarrolló un argumento que divertía a la gente. También se exhibieron noticieros extranjeros que incluían escenas de los preparativos de las fuerzas estadounidenses para invadir al país. Pronto el público protestó y salió del cine en tremenda manifestación. Los empresarios tuvieron que suprimir las escenas que suscitaron el motín pero al poco tiempo se prohibió la exhibición y producción de películas que alteraran el orden. El gobierno federal intervenía por primera vez con el primer reglamento de cine. Constituido por cuatro capítulos y 41 artículos, en él se atribuye al Gobierno de la Ciudad de México la facultad de suspender la exhibición por ataques a las autoridades, a terceros, a la moral y lo que altere el orden público. (Ponce, 2003: 556)

El documental revolucionario mexicano es obra de un sinnúmero de camarógrafos. Cada caudillo era acompañado tanto por fotógrafos como

camarógrafos. Como se mencionó anteriormente, los Alva siguieron a Madero, Jesus Abitia acompañó a Obregón y Carranza, a los zapatistas los acompañó un puñado de camarógrafos y Villa fue otra historia. *“El 3 de enero de 1914 Pancho Villa firmó en Ciudad Juárez, Chihuahua, un contrato de exclusividad, por 25000 dólares con la Mutual Film Corporation. Se acordó que Villa llevaría a cabo sus batallas a la luz del día y que no permitiría la presencia de otras firmas cinematográficas en el campo de la guerra. Villa escenificaría dichas batallas siempre y cuando no se hubieran podido filmar las verdaderas. Incluso aceptó ponerse un uniforme militar que había sido diseñado por la empresa sólo para que saliera a escena [...] (Villa) Necesitaba recursos para mantener a su ejército, y hacer cine era uno más, así que cuando se le ofreció dinero para convertir las escenas documentales en una gran película de ficción no dudo en colaborar con estos “benefactores”. [...] El largometraje iba a ser dirigido D.W. Griffith. [...] El filme, finalmente, fue dirigido por Christy Cabanne (Griffith estaba muy ocupado filmando “El nacimiento de una nación” [...] La primera exhibición de “La vida del general Villa” tuvo lugar en el Lyric Theater de Nueva York el 9 de Mayo de 1914” (Orellana, disponible en Artes de México, revisión del cine mexicano número 10, 2001: 59)*

Las vistas de actualidades mexicanas se agotaban. El cine soviético, al margen de influencias mexicanas, logró desarrollar argumentos con imágenes de la realidad, algo que los realizadores mexicanos nunca hicieron. México se quedó a la mitad del camino, si bien su peculiar manera de ordenar las imágenes pudo ser una contribución al cine universal, la producción nacional era exclusivamente pensada para el consumo interior.

La revolución mexicana fue para el cine nacional un evento excepcional. La estética provocada por este conflicto plasmó huella y marcó el posterior desarrollo de la cinematografía nacional: *“la época de oro”*.

2.3.3 Inicios del cine de ficción

El cine de ficción es un género definido por la reconstrucción o recreación de escenarios, épocas y ambientes y por sus personajes representados en un mundo con sus propias leyes.

La primera película de este género fue *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (1896) filmada por los franceses Bernard y Veyre, se basaba en un hecho real ocurrido entre dos diputados en el bosque de Chapultepec. A pesar que la cinta anunciaba que era una reconstrucción de hechos, el público aún no sabía que existía diferencia entre la realidad y lo mostrado en pantalla y generó protestas en la prensa. (Disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html>)

Anteriormente, en 1894 Thomas A. Edison había filmado *Esquierel and Dionencio Gonzales – Mexican duel*, filme que pudo haber servido de inspiración para Bernard y Veyre, presentaba a los primeros mexicanos en pantalla. Esta imagen de mexicano violento fue, desde entonces, el estereotipo impuesto por el cine norteamericano al referirse a México. Posteriormente, en 1916 esa imagen se vio aún más deteriorada con la incursión de Villa a Columbus en 1916.

En 1907, Felipe de Jesús Haro realizó la primera cinta de ficción filmada en México: *El grito de dolores*. La película se exhibió, casi obligatoriamente, cada 15 de septiembre hasta 1910.

Otros filmes de ficción de aquella época fueron *Aventuras Tip-top en Chapultepec* (1907) del mismo director, y *El rosario de Amozoc* (1909) de Enrique Rosas.

La revolución marcó un paréntesis en la realización de películas de ficción en México, sin embargo, con la finalización del conflicto pareció renacer ahora en modalidad de largometraje.

Fue en 1916 que se filma en Yucatán el primer largometraje de ficción llamado *1908 / ¡Los libertadores!* dirigida por Carlos Martínez y Manuel Cicerol. Al año siguiente, Mimí Derba fundó la productora Azteca Films y se asoció con Enrique Rosas, juntos y contando con el apoyo del gobierno de Carranza, producen 5 largometrajes: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En*

la sombra. Al mismo tiempo, se rueda en la capital del país la cinta de ficción *La luz, tríptico de la vida moderna* producida por el francés Max Chauvet, pero de la cual se desconoce el nombre de quien la dirigió (Ponce, 2003: 556).

El 1917, la mayor parte de los filmes importados provenían de Europa pues aunque Hollywood empezaba a perfilarse como la meca del cine, México sentía rechazo hacia las películas estadounidenses debido a la imagen estereotipada del mexicano bandido.

Por otra parte, los temas que han acompañado a la cinematografía nacional nacieron también en los años 20's. *Santa*, (1918) la prostituta creada por el escritor Federico Gamboa resultaría figura paradigmática del cine mexicano, dirigida por Luis G. Peredo marcó el rumbo de uno de los principales arquetipos femeninos del cine nacional: la prostituta o cabaretera.

El automóvil gris de Enrique Rosas (1919) es el serial más famoso de la época muda del cine mexicano. Cuenta en doce capítulos las aventuras de una famosa banda de ladrones de joyas que se hizo célebre en la ciudad de México hacia 1915. Sobre esto, el crítico de cine Francisco Sánchez escribe: "*María Conesa, la famosa gatita que volvió locos a los capitalinos de principios del siglo pasado, después de cantar en los escenarios frívolos, se dejaba ver en los salones de moda. Como era natural, llevaba siempre atavíos y alhajas de alto valor. Todo muy bien... pero ocurrió una vez que las joyas que lucía fueron reconocidas por una dama de sociedad como las que le habían sido sustraídas en un asalto [...] La Conesa, presentada ante las autoridades, declaró que las joyas en cuestión le habían sido obsequiadas por Juan Mérito, ex comandante militar de la plaza. Éste fue detenido y con él, 26 presuntos cómplices más. Luego de un juicio sumario, algunos fueron liberados por falta de pruebas, otros sentenciados a veinte años de prisión y seis condenados a muerte. La ejecución de estos se cumplió el 20 de diciembre de ese mismo año: 1915. Convenientemente instalado muy cerca del apredón, Enrique Rosas filmó el fusilamiento*". (Sánchez, 2002:157).

El estreno de esta cinta tuvo lugar el 11 de diciembre de 1919 en 18 salas de la capital con un tremendo éxito. *El automóvil gris* quedó como la mejor película del

periodo del cine silente pues además poseía un elemento novedoso: los personajes que aparecían en pantalla eran claramente identificables por el público. En 1933 la película fue sonorizada arruinando su originalidad y en 1937 fue resincronizada y reducida a 111 minutos. Para 1960 la cinta fue editada nuevamente y fueron eliminadas muchas escenas que funcionaban como “puentes” entre las acciones, el resultado visible hoy día es una confusa versión del serial original.

Como conclusión, la suma total de medio y largometrajes de ficción rodadas en México durante la época muda fue de 90, según Gabriel Ramírez. Por su parte, Federico Dávalos y Esperanza Vásquez dan la cifra de 146 entre documentales y películas de ficción. (Sánchez, 2002: 34)

Como dato curioso, para 1921 la población nacional superaba los 14.3 millones de habitantes y había en México 32 cines; una sala por cada 447, 962 habitantes.

La década de los 20's fue testigo de la transformación del mundo, y en México, entre otras cosas, se creó el Departamento de Censura Cinematográfica y se realizaron los primeros intentos por sonorizar el cine a través de la sincronización de discos, los pioneros fueron Guillermo Calles para la película *Dios y ley*, Miguel Contreras para *El águila y el nopal* y Salvador Pruneda para su cinta *Abismos o naufragos de la vida*, todas de 1929. (Ponce, 2003: 556)

Un año después México recibe al soviético Sergei Eisenstein consagrado director de fama mundial, pero como bienvenida el gobierno mexicano decide llevarlo preso junto a sus colaboradores Eduard Tissé y Gregori Alexandrov. ¿La razón? Nunca se supo y nadie otorgó explicación alguna.

Una vez liberado y tras haber sido distinguido como huésped de honor por el presidente de la República Pascual Ortiz Rubio, Eisenstein recibía un permiso que le permitía filmar en territorio nacional, siempre y cuando estuviera acompañado por seis supervisores/censores que evitarían la denigración de México.

El director y sus colaboradores estaban siendo financiados por el matrimonio formado por el escritor estadounidense Upton Sinclair y la redactora Mary Craig. El acuerdo entre ambos era que el director filmaría en México, en un lapso de tres

a cuatro meses, un largometraje de tema libre mientras que Upton se comprometía a aportar 25,000 dólares.

Estando ya dentro del territorio nacional, Sergei Eisenstein ideó un filme atemporal que conjugara imágenes del pasado y el presente. La película fue llamada *¡Que viva México!* y tendría un prólogo, cuatro novelas de trama independiente y un epílogo.

Zandunga, la primera historia, se filmó en Tehuantepec, espacio no contaminado por la civilización; *Fiesta*, la segunda parte, mostraba el paraíso ya contaminado por la cultura española; *Maguey* mostraba el despotismo de los hacendados porfiristas y un intento de rebelión reprimido; el cuarto episodio sería *Soldadera*, pero jamás fue filmado, mostraría el pueblo levantado en armas: la Revolución. Finalmente vendría el epílogo el cual se filmó aún cuando el matrimonio Sinclair había dejado de enviar dólares para el rodaje y retrataba al México de aquella época con sus personajes influyentes y dirigentes políticos.

Conforme lo dictaba el contrato Eisenstein-Sinclair, los negativos del filme serían enviados a Pasadena y sería propiedad de Upton; y así fue, sin embargo esto imposibilitó al director realizar el montaje de su obra, los Sinclair suspendieron el rodaje y nunca permitieron que el cineasta accediera al material. Aunque los estadounidenses quedaron como los villanos, algo de culpa tuvo el soviético pues en lugar de filmar en 4 meses, habían pasado doce y además recibió 53,000 dólares, (más del doble de lo acordado). Años más tarde, en 1971, el escritor mexicano José de la Colina calificaría a *¡Que viva México!* como el más bello de los filmes inexistentes. (Sanchez, 2002; 43)

Eisenstein murió en febrero de 1948 y su colaborador Eduard en 1961. Con el tiempo, el negativo entero de su película pasó a manos del Museo de Arte Moderno de Nueva York y en 1979 fue enviado a Moscú para que se intentara editarlo. Fue a Grigori Alexandrov a quien se le encargó esta tarea, pues era él el único colaborador de Sergei que aún vivía. El resultado fue un *¡Que viva México!* de 90 minutos, que aunque mutilada, continuaría ejerciendo influencia en el cine nacional con su estilo plástico afín a la pintura mural de Siqueiros y Rivera.

El año de 1931 marcó la historia del cine mexicano. *¡Que viva México!* fue la última película no sonora rodada en territorio nacional, mientras que la segunda versión de *Santa* (1931), abrió la etapa de modernización del cine mexicano.

2.4 El sonido llega al cine

A pesar de que el sonido se incorporó al cine en 1927 no fue sino hasta 1931 cuando se realizó la primera cinta sonora mexicana: *Santa*, en segunda versión, dirigida por Antonio Moreno.

Santa reunió, exclusivamente para el rodaje, elementos tanto técnicos como artísticos formados en Hollywood. Los empresarios mexicanos que hicieron esto posible arriesgaron grandes cantidades de dinero en esta producción y los sonidistas mexicanos Roberto y José Rodríguez, con su sistema de grabación de sonido directo, superaron las deficiencias que en materia de sonido tuvieron sus predecesores. (Dávalos, disponible en <http://hyperlab.politicas.unam.mx/ccc/proyecciones/Ciclo2003-1/cinta8.htm>)

El equipo traído de Hollywood era parte del plan para establecer una industria cinematográfica mexicana, mismo que incluyó la fundación de la Compañía Nacional Productora de Películas; esta empresa adquirió estudios de cine y se consolidó como la compañía de cine más importante del país.

Sin embargo, el primer gran éxito comercial del cine sonoro mexicano fue *Allá en el Rancho Grande* (1936) dirigida por Fernando de Fuentes.

2.5 La época clásica del cine mexicano

De 1931 a 1936, la época clásica del cine mexicano comenzó desde cero. Los directores pioneros jamás imaginaron que sus sucesores inmediatos fundarían una cinematografía perfectamente codificada en sus géneros. De Fernando Fuentes a Emilio Fernández, de Rafael Sevilla a Roberto Gavaldón, de Juan Bustillo Oro a Julio Bracho, Alberto Gout, Gilberto Martínez, Fernando Méndez...

el cine mexicano maduró insospechadamente. Las generaciones entre 1930 y 1940 hicieron avanzar a la industria de oferta enorme. (Coria, 2005:55)

En lo social y político, 1931 marca la creación del primer Cine-Club Mexicano, filial de la Film Society de Londres y de la Ligue de Cine-Clubes de París. En 1932, se inauguraron los Estudios México Films de Jorge Stahl; para 1934 se funda la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM), un año después se fundaron los Estudios Cinematográficos Latinoamérica, apoyados por el gobierno, y se creó el Departamento de Supervisión Cinematográfica, con ello los exhibidores estaban obligados a programar cuando menos una película mexicana al mes.

En lo artístico, fue Sergei Mijailovich Eisenstein quien, aún sin proponérselo, marcó el futuro de la cinematografía en México. Fue gracias a él que el paisaje autóctono, el rostro indígena, los ídolos prehispánicos, los nopales, las nubes y las chozas de adobe se convirtieron en huellas estéticas. Los primeros filmes en ejemplificar esto fueron de 1934: *Redes* (1934) dirigida por Fred Zinnermann y *Janitzio* de Carlos Novarro. (Sánchez, 2002: 47)

La naciente industria del cine mexicano produjo, entre 1932 y 1936, unas 100 películas que hoy día están consideradas como clásicos del cine nacional.

2.5.1 De Fuentes, Boytler y Sevilla.

Los ecos de la Revolución, aun en época de la institucionalización, dieron la mayor trilogía sobre este tema con *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) todas dirigidas por De Fuentes quien demostraba sobriedad ante el tema de la revolución; de hecho estos son prácticamente los únicos filmes de esta temática que no exaltan la gesta revolucionaria e incluso llegan a criticarla.

Fernando De Fuentes supo concebir una sólida visión de ese México bárbaro y drásticamente marcado por la gesta revolucionaria. De Fuentes debutó con *El anónimo* (1932) la primera de once películas que dirigiría en sólo cuatro años.

El compadre Mendoza relata el dilema moral de un terrateniente quien se ve en la disyuntiva de serle fiel a su compadre o sufrir una ruina económica, pero también es una alegoría sobre la crisis revolucionaria y la traición. Por su parte *Vámonos con Pancho Villa* da un giro a este tema de la revolución. Se trata de la realidad que viven cuatro valientes campesinos quienes se alistan para pelear a lado de Pancho Villa y terminan sufriendo la desilusión y el horror de la contienda cuando uno a uno van muriendo. (Aviña, 2004: 69)

En 1933, Arcady Boytler y Raphael Sevilla filmaron *La mujer del puerto*, con Andrea Palma, película que contribuyó a la consolidación del personaje de la prostituta dentro del cine nacional. Con notorias influencias del expresionismo alemán, este filme sorprendió tanto por su temática como su excelente realización.

Allá en el Rancho Grande (1936) dirigida por De Fuentes, fue la primera cinta que rebasó las fronteras, fue pionero filmico al explorar las raíces de la historia nacional con superproducciones a la mexicana. Esta cinta ganó el primer premio internacional para el cine mexicano al ser galardonada la fotografía de Gabriel Figueroa en el Festival de Venecia de 1938.

2.6 Cine de oro

Una abundante producción y un mercado bien establecido son los factores básicos para que se presente una época de oro en cualquier medio, la época dorada del cine nacional es la conjunción de ambos factores. Sin embargo existe un factor imprescindible para el desarrollo de esta etapa, el gobierno.

El sexenio cardenista creó el medio propicio para que el cine mexicano se consolidara como una industria. El gobierno de Lázaro Cárdenas supo asumir una política de apoyo al cine nacional. El presidente hizo más que pronunciar discursos. En primer lugar acabó con el poder detrás de la silla (Plutarco Elías Calles), después acometió la reforma agraria y la expropiación petrolera, nacionalizó los ferrocarriles y apoyó a la República Española sometida por el fascismo, llevó educación y salud a las comunidades rurales y además le otorgó atención al cine mexicano. (Lara, 1999:189)

Allá en el Rancho Grande, de Fernando De Fuentes (1936), fue el filme que encontró la fórmula comercial capaz de convertir al cine mexicano en una verdadera industria. La comedia ranchera daba rienda suelta al patriotismo festivo y sus héroes muy mexicanos. La película tiene mucha acción y escenas espectaculares. No en balde el gobierno cardenista invirtió en ella muchos recursos económicos y se puso a su disposición un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, caballada y asesoramiento militar. Es esta cinta la que parece ser la más representativa del momento histórico del cardenismo.

El género de la comedia ranchera nace abiertamente paradójico con una mezcla de heroínas, nobles, música y un humor sencillo: elementos que irían evolucionando para afianzar un gusto que duró cerca de 30 años. La comedia ranchera es la muestra de un cine exageradamente mexicano, con tequila, mezcal y mariachi, sombreros charros, sarapes y coplas populares. Los muchachos alegres, mujeriegos y parranderos y las ingenuas jovencitas supieron homenajear a cada estado de la República con películas como: *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), *Bajo el cielo de Sonora* (Rolando Aguilar, 1947), *Sólo Veracruz es bello* (Juan Bustillo Oro, 1948), *¡Ay que rechulo es Puebla!* (René Cardona, 1945), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942) y *Los tres huastecos* (1948), ambos de Ismael Rodríguez. En la comedia ranchera se idealizó a la provincia hasta esquematizarla. Más tarde, el ambiente rural llegaba a la urbe; el paisaje campirano se vuelve indispensable al igual que los peones, caporales, hacendados y jóvenes sumisas. Toda la acción tiene lugar en la plaza mayor, la iglesia y la cantina; y los conflictos son siempre sobre el honor y/o amor. En paralelo, la fatalidad indígena y los pueblos abandonados o adoloridos por la Revolución crean una temática propia. (Aviña, 2004: 152)

Bajo un nacionalismo radical *La pueblerina* (1948) surge de la creatividad de un equipo de producción conformado por el director Emilio Fernández, su guionista Mauricio Magdaleno, Dolores del Río, Pedro Armendáriz y María Félix.

Otro género característico de la "época de oro" fue sin duda, la comedia: uno de los grandes pilares sobre los que se ha construido una cinematografía. Personajes extraordinarios como Germán Valdés *Tin Tan*, Adalberto Martínez

Resortes, Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé, y Fernando Soto *Mantequilla* saltaron al éxito nacional e internacional.

Mario Moreno *Cantinflas* fue lanzado a la pantalla grande en *¡Así es mi tierra!*, película de 1937 dirigida por Arcady Boytler. Y pronto confirmaría sus dotes histriónicos en *Ahí está el detalle*, dirigida en 1940 por Juan Bustillo Oro, de esta manera el público lo acogería como elemento de clave de la industria fílmica nacional. Consciente de su estatus, el actor de inmediato formó su propia compañía y contrató a un director, un escritor y a un dialoguista y se puso a producir un éxito taquillero por año. En su producción fílmica pronto faltaría calidad y humorismo, aun así hubo quien escribió: *Era no sólo el mejor comediante del cine mexicano [...] sino de toda América hispana.* (Cabrera, citado por Sánchez, 2002: 94).

La figura del pachuco Germán Valdés *Tin Tan* surge en *Hotel de Verano* (René Cardona, 1943) en donde interpretaba a un mexicano emigrado a Estados Unidos que usaba excéntrico atuendo para llamar la atención: con sus pantalones aguados y sus amplias valencianas sin duda fue una de las personalidades más atractivas del cine en México. Tan sólo dos años después de su debut, apareció en la pantalla como personaje estelar en *El hijo desobediente* (1945) *Músico, poeta y loco* (1947) y *El niño perdido* (1947) todas dirigidas por Humberto Gómez Landero. Posteriormente, trabajando bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares, *Tin Tan* filmaría *Calabacitas tiernas*, *El rey del barrio* (1949), *La marca del zorrillo* (1950) y *Simbad el mareado* (1950). Para entonces se hacía acompañar, en la pantalla grande, de bellezas como Lilia del Valle, Ana Bertha Lepe y Silvia Pinal.

La última película que realizó fue *Noche de muerte* (René Cardona, 1972) al lado de Blue Demon; esta película marcó el declive de este extraordinario cómico.

Otros dos comediantes opuestos entre sí fueron Antonio Espino *Clavillazo*, quien alcanzó la fama tras *El chismoso de la ventana* (Martínez Solares, 1955) y el bailarín *Resortes* cuyos movimientos con dotes dancísticos lo hicieron brillar en *Confidencias de un ruletero* (Alejandro Galindo, 1949). Algunos otros cómicos de

la época fueron *Viruta y Capulina*, *El Piporro*, Héctor Suárez y María Elena Velazco como la *India María*.

Para 1940 termina el sexenio de Lázaro Cárdenas, durante su gestión la producción de películas mexicanas es de 34 largometrajes en promedio al año. Se estrenaron 247 películas en promedio por año en la capital; de estas 173 son estadounidenses y 24 mexicanas, las restantes son de otros países. La población nacional supera los 19.6 millones de habitantes y hay 440 cines, una sala por cada 44, 667 habitantes. (Ponce, 2003: 558)

La última película que alcanzó a rodarse en el periodo cardenista anunciaba, desde el título, los cambios ideológicos que se avecinaban. El título de dicha película era justamente la frase que asumiría como suya el presidente por llegar: *Creo en Dios*. En efecto, si con Lázaro Cárdenas la revolución había alcanzado su clímax, con Manuel Ávila Camacho empezaría la contrarrevolución. (Sánchez, 2002: 69).

Estados Unidos, Asia y Europa estaban hundidos en la Segunda Guerra Mundial y prácticamente dejaron el campo libre a la industria fílmica nacional para que comercializara todo cuanto quisiera. Durante el periodo gubernamental de Manuel Ávila Camacho, se creó, en 1942, el Banco Cinematográfico, institución única en el mundo que garantizaba el financiamiento del sector, y se reconoció que el cine además de tener valores culturales también posee características propias de producto creado para la explotación comercial. Entre otras medidas gubernamentales, está la modernización del marco regulatorio del cine en el cual se estableció la clasificación de las películas, la cual se dividió en cuatro categorías: a) permitidas para niños, adolescentes y adultos, b) películas para adolescentes y adultos, c) películas únicamente para adultos y d) películas sólo para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas. En suma, el gobierno prohibió el doblaje de cintas extranjeras como medida proteccionista al cine mexicano.

En cuanto al tema de la censura, en el artículo 18 del reglamento aparece una norma altamente restrictiva a la libertad de expresión: facultaba al Departamento de Supervisión de Cinematografía a negar la autorización para la exhibición de

películas que pertenecieran a personas o empresas que produzca, distribuyan o exhiban el material fílmico que sea ofensivo para el país, aunque no especificaba exactamente cuáles podrían ser los temas, escenas o argumentos que se considerarían ofensivos para México. (Berrueco, disponible en <http://www.bibliojuridica.org/libros/6/2705/4.pdf>)

En 1943, Nelson Rockefeller, ministro de Relaciones de Estados Unidos, ofreció a la industria fílmica mexicana refacciones para los estudios, apoyo económico a los productores y asesoramiento a los trabajadores. Fueron años de bonanza económica, fueron los años dorados de la “época de oro”.

Para 1946 se fundó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, la cual estaba dirigida por Julio Bracho e instituyó el premio Ariel. Las películas estaban mejor hechas, pues los empresarios, alentados por la prosperidad, invertían más, pero en relación a la calidad, todo seguía como siempre al igual que la cuestión del talento, sin embargo hubo algunos directores que sobresalieron y gracias a ellos México recibiría los primeros premios internacionales, casi todos por las películas dirigidas por Emilio *Indio* Fernández.

2.6.1 Emilio Indio Fernández

Sobre la vida de este director lo único que se puede asegurar es que nació en Coahuila en 1904, hijo de un militar y una india kickapú. El *Diccionario de Directores del cine mexicano* de Perla Ciuk (citado por Coria, 2005) afirma que entre 1925 y 1934 estando en Hollywood, Emilio fue extra y bailarín de tango, conoció a Chano Urueta con el que dedicó muchos fines de semana a aprender el oficio cinematográfico, y cuando regresó a México se convirtió en actor, bailarín y argumentista. Sin embargo, pone en entredicho ciertos hechos de la vida del Indio: el asesinato del amante de su madre por sus propias manos; su ingreso a la Revolución a los once años; su participación en la revuelta delahuertista al lado del general Fortunato Maycotte; su amistad con Rodolfo Valentino, Al Capone y John Ford; su romance con Greta Garbo y haber posado, bajo las órdenes de Cedric Gibbons (entonces director artístico de la Metro-Goldwyn-Mayer) para la escultura que se conoce como el Oscar de la Academia. “*Cierto esto o no,*

temáticamente, sus filmes son definidos como reflejo de la formación del propio Fernández y del impacto socioeconómico que tanto la Revolución Mexicana como el país tuvieron en su juventud". (Ephraim Katz, citado por Coria, 2005)

Emilio Fernández y Gabriel Figueroa inventaron un México rural alimentado por el nacionalismo. El cine mexicano descubrió entonces aquellos hombres que aran tierra y transforman su entorno.

Como se mencionó anteriormente, la mancuerna Fernández-Figueroa, se rodeó de un equipo idóneo cuya obra maestra sería *Pueblerina* (1948) con Roberto Cañedo y Columba Domínguez. Es la historia de unos amantes que se casan en contra de los deseos de los caciques del lugar. Por temor a represalias, a la fiesta no asiste nadie, los músicos esperan silenciosos... la pareja se para en el centro de la pista improvisada por tablonos y los músicos comienzan a tocar *El palomo y la paloma* y la pareja sola en la fiesta, sola en el mundo ejecuta lenta y elegantemente el baile. Es esta la secuencia más plena y bella de todo el cine mexicano. (Sánchez, 2002: 48)

El cine del *Indio* tuvo gran aceptación en los años 40, luego empezó a declinar.

"Si de verdad existió, la Época de oro de nuestro cine debe históricamente ubicarse en la década de los años cuarenta. Sin embargo, hay distintas opiniones. Por ejemplo, [...] Matilde Landeta adujo que la auténtica Edad de oro debería establecerse en los años treinta. [...] Otro joven director propuso como fecha los setenta; [...] Tere Velásquez declaró que para ella la verdadera Época dorada había ocurrido en los años cincuenta y sesenta. ¿Se imaginan? [...] La controversia revelaba una verdad: para cada uno de nosotros, la Edad de oro era y será siempre aquella en que tuvimos veinte años". (Sánchez, 2002: 105)

2.7 Cine de cabaret

Era el año 1946, la "época de oro" llegó a su fin y una época de modernidad se dejaba ver en el país. Además un invento, milagro de la tecnología, cambiaría el comportamiento humano: la televisión.

En cuestión de cine, los tres arquetipos de la mujer en México (la joven ingenua, la heroína trágica y la prostituta) eran copiados hasta el hartazgo. Sin embargo, el último, el de la prostituta, tuvo su época de esplendor durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés. El sexenio alemanista no será recordado por buenas o malas películas, sino por el género que proliferó en ese tiempo: el de las cabareteras, también llamadas exóticas o rumberas.

Ya sea por rechazo social, ninfomanía o problemas económicos, las prostitutas del cine mexicano, ficheras, rumberas, pecadoras, perdidas o aventureras, se convirtieron en las diosas del deseo que encarnan un mal necesario de una cinematografía permanentemente en crisis, que alcanzó sin embargo, genialidad con el tema cabaretil.

Marga López en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), Elda Peralta en *Trotacalles* (Matilde Landeta, 1951) o Ninón Sevilla en *Perdida* (Fernando Rivero, 1949) representaron a la prostituta abnegada, sentimental y heroica que paga el pecado de su ingenuidad. (Aviña, 2004: 172)

Pero fue sin duda esta última quien logra la obra maestra de este género, dirigida por Alberto Gout en 1949. El mejor momento de la cinta *Aventurera* debe ser cuando, Ninón, con la mirada perdida, fuma mientras pasea por los pasillos del cabaret y se escucha a Pedro Vargas cantar: *Vende caro tu amor, Aventurera. Da el precio del dolor, a tu pasado.... Y aquel que de tus labios la miel quiera, que pague con brillantes tu pecado.*

El cine de callejeras mantuvo un esquema común: una jovencita provinciana o de origen humilde cae por destino en un prostíbulo donde es acosada y maltratada, mientras se van descubriendo convenientes parentescos, la prostituta triunfa como heroína y bailarina. Sin embargo, hubo un director que hizo las cosas diferentes. Adolfo Best Maugard plasmó en la pantalla a mujeres que con placer, ejercían el oficio más antiguo.

En el ámbito de apoyo al cine, fue durante este sexenio cuando se creó una de las distribuidoras cinematográficas que tuvieron su mercado en los países que no tenían al castellano como lengua materna. CIMEX, (Compañía distribuidora

Cinematográfica Mexicana Exportadora) nació en 1947 y distribuía las cintas mexicanas a todo el mundo.

Para 1952, termina el sexenio de Miguel Alemán Valdés; durante su gestión la producción de películas mexicanas fue de 95 largometrajes en promedio al año. Se estrenaron 354 películas al año en la capital; de éstas 193 son estadounidenses, 93 mexicanas y el resto de otros países. (Ponce, 2003: 560).

La Ley de la Industria Cinematográfica se reformó y se consideró que la industria cinematográfica era de interés público, por lo tanto, correspondía al Gobierno Federal el estudio y la solución de los problemas de la cinematografía: producción, distribución y exhibición. Algo de suma importancia fue el establecimiento de la garantía de reserva de tiempo de pantalla o exhibición de películas mexicanas en los cines; la Secretaría de Gobernación determinaría el número de días que cada año deberían dedicar los cines establecidos en México para la exhibición de películas mexicanas. Tiempo que nunca sería inferior al cincuenta por ciento del tiempo total de pantalla en cada sala de cine.

Además, el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu (El regente de Hierro) empieza a imponer un clima de terror moral que alcanza al cine de cabaret. El esplendor alemanista comienza a ceder ante el moralismo y la hipocresía. El cine de prostitutas es entonces sepultado por un cine de cátedra y sermoneo moral. Desde sus inicios, el cine mexicano destapó la cloaca de la prostitución para no cerrarla más, las imágenes de cabaret y aventureras siguen y seguirán fascinando a los cineastas y espectadores.

2.8 Cine de luchadores

La cinematografía mexicana encontró en el cine de luchadores la mejor opción para representar la eterna lucha del bien contra el mal. La lucha libre llegó a México en los años 30 pero fue una década después cuando el espectáculo tomó gran fuerza. Una de las proezas de la televisión mexicana fue la de crear fanáticos de la lucha libre. De la noche a la mañana, los gladiadores del ring se

popularizaron. Uno de ellos fue Roberto Guzmán Huerta, *el Santo, enmascarado de plata*, fue el icono nacional.

El cine de luchadores es un híbrido, una combinación de historietas y series de aventuras estadounidenses, melodrama mexicano, cine fantástico y el propio espectáculo de la lucha libre.

Fue en 1952 cuando se realizan las cuatro primeras cintas mexicanas de luchadores: *La bestia magnífica*, de Chano Urueta, protagonizada por Crox Alvarado y Wolf Ruvinskis y acompañados por Fernando Osés, quien después se convertiría un pilar básico del género y en especial de los filmes del *Santo*; *El luchador fenómeno*, de Fernando Cortés, protagonizada por Adalberto Martínez Resortes; *Huracán Ramírez* dirigida por Joselito Rodríguez y por último *El Enmascarado de plata*, de René Cardona (Aviña, 2004: 187)

Curiosamente, el mito de El Santo no lo inaugura Rodolfo Guzmán sino el luchador llamado *El Médico asesino*.

Estos cuatro primeros ejemplos del cine de luchadores tocan temas como el melodrama familiar, el sexo amoral, el humor, la amistad y el suspenso.

Rodolfo Guzmán debutó con su máscara en 1942, sin embargo, desde mediados de los 30 había luchado bajo otros nombres como los de “Constantino, Hombre rojo o Murciélagos enmascarado II”. Tras una rápida incursión por la televisión, *El Santo* incursiona en el cine y es acompañado por toda clase de criaturas como Drácula y Frankenstein, a sabios, locos, mujeres vampiro, inquisidores, brujas, fenómenos de feria, jorobados, momias resucitadas, zombies, robots asesinos, engendros y seres de otras galaxias a través de la Atlántida, El oeste, una nave intergaláctica y hasta la época de la colonia. Su temática y caracterizaciones tan variadas resultó en una fusión del humor, el suspenso policiaco y enfrentamientos cuerpo a cuerpo.

El cine de luchadores fue un cine barato, divertido y sorprendente, curiosamente tomó más fuerza tras la prohibición de las luchas por televisión, decreto dictado por el regente Uruchurtu.

En 1954 *La sombra vengadora*, de Rafael Baledón, y sus tres secuelas logran trascender más allá de un personaje objeto de masificación. Tras este serial, sobresale uno de los filmes de horror fantástico mejor logrados en el cine mexicano: *El ladrón de cadáveres*, Fernando Méndez, 1956, mezcla del terror y la lucha libre. Otros filmes dignos de nombrarse son *Santo contra los zombies*, de Benito Alazraki, 1961, *Santo contra la mafia del vicio* de Federico Curiel, 1970 y *Santo contra el doctor muerte* de Rafael Montero, 1973. (Sánchez, 2004: 100)

Con el tiempo, e influenciado por la revolución sexual, *Santo* comienza a pasar de simple luchador a héroe policiaco, contaba ahora con auto deportivo y sofisticados sistemas de comunicación, incluso colaboraba con la CIA y la Interpol.

Para 1969, mientras Santo luchaba contra monstruos sin cabeza, *El águila descalza* de Alfonso Arau se erigía entre un mundo de gánster y locos. Esta comedia es una crítica social y humor de izquierda en donde el héroe justiciero, está enmascarado y lleva puesta la camiseta de las Chivas del Guadalajara. (Aviña, 2004: 198)

Las taquillas a lo largo de los años tuvieron excelentes recaudaciones, surgieron además luchadores como *Blue Demon*, *Black Shadow*, *El verdugo*, *Cavernario Galindo*, *Tonina Jackson* y *Mil máscaras*.

El icono nacional, *Santo, el enmascarado de plata*, murió el 5 de febrero de 1984. Protagonizó más de 50 películas y se convirtió el líder de un subgénero que ha rebasado los 200 títulos de 1952 a 2004. Sus cintas -en especial *Santo contra las mujeres vampiro*, de Alfonso Corona (1962), atravesaron fronteras causando asombro en Francia, España y Líbano, donde se le reconocía como un superhéroe justiciero. (Aviña, 2004: 192)

Cinematográficamente, tres sexenios políticos quedaron estigmatizados por este género de luchadores enmascarados: el de Adolfo Ruíz Cortínes, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz.

Resulta importante mencionar que al término del sexenio de Adolfo Ruiz Cortínes, (1958) la producción de películas fue de 93 largometrajes en promedio al año; se estrenan 377 películas en la capital: 190 estadounidenses y 92 mexicanas. Para

1960 la población nacional supera los 34.9 millones de habitantes y existen 1, 471 cines, una sala por cada 23, 741 habitantes. (Ponce, 2003: 561)

Durante el sexenio de Adolfo López Mateos se fundó en la UNAM el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y al término de éste, la producción de películas mexicanas fue de 64 largometrajes en promedio al año; se estrenaron 404 filmes de los cuales 150 son estadounidenses y 90 mexicanas.

Termina el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz la producción de películas fue de 67 al año en promedio; se estrenan 373 películas en la capital: 130 estadounidenses y 64 mexicanas. (Ponce, 2003: 562)

2.9 Gobierno y cine: avances y retrocesos

2.9.1 Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)

“Nadie y mucho menos el Estado podría constituirse en el ejecutor de una política estética destinada a formar gustos o a dirigir el curso de la imaginación...”

Así se pronunciaba Echeverría Álvarez en su discurso del 11 de agosto de 1972. Pero no se habla aquí del Presidente Luis Echeverría, sino de su hermano Rodolfo Echeverría Álvarez director del Banco Nacional Cinematográfico quien asume su cargo en 1970. Las palabras que pronunciara el actor Rodolfo Echeverría, sin duda mostraban una inusual relación artistas-estado. La política cinematográfica echeverrista se basó en la voluntad de apoyar a autores a hacer el cine que ellos mismos querían. De aquí, que para mucha gente del medio fílmico, la verdadera “época de oro” del cine mexicano se dé con Rodolfo Echeverría, no sólo porque se hayan abierto las puertas, o porque se hayan creado las dos instancias encaminadas a financiar las producciones nacionales: Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado (CONACITE I y CONACITE II), o se hayan inaugurado la Escuela de Cine (CCC) y la Cineteca Nacional, sino por la política sustentada en el apoyo a la producción de signo creativo autoral. (Sánchez, 2002; 156)

Para esta época “el cine mexicano era una zona de desastre azotada por la máquina de hacer churros al vapor. La industria se había descapitalizado como consecuencia de la pérdida de los mercados hispanoparlantes. Los empresarios cinematográficos, apurados por el naufragio, invertían cada vez menos en producción y se las ingeniaban para abaratar costos, con base en viejas prácticas de ahorro como la reducción de personal técnico y de tiempos de rodaje. Asimismo, los gremios técnicos y creativos seguían enconchados, con lo que evitaban el ingreso a la industria de nuevos talentos. Por ello, las fórmulas genéricas y temáticas que anteriormente funcionaban, se habían agotado ya, como habían envejecido las otras figuras taquilleras. Para rematar, los sistemas de exhibición y distribución eran ya inoperantes y se manejaban en números rojos. El Estado formaba parte de ese medioevo cinematográfico; en el terreno financiero, a través del Banco Nacional Cinematográfico, ya para entonces endeudadísimo; en la distribución, por medio de su participación en las empresas Películas Nacionales, Películas Mexicanas y CIMEX, cuyos estados financieros igualmente mostraban números rojos; y en la exhibición, con la Compañía Operadora de Teatros, de nula rentabilidad, salas en mal estado y trabajando con precios congelados. También los Estudios Churubusco, de propiedad estatal, pasaban por una dura época, afectados por la férrea competencia de los Estudios América. Además, las pugnas intergremiales estaban al orden del día”. (Lara, disponible en http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=historia_detalle&id=81)

“El cine mexicano vivió su mejor época, su momento culminante, en la década pasada. Dígase lo que se diga, la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, con su virtual estatización del cine, se tradujo en el mayor grado de libertad y de respeto a la iniciativa creadora de que hayan disfrutado en este país los cineastas, aunque una derecha y una izquierda hipotéticas, para decirlo con eufemismos, hayan coincidido en denigrarla.” (Emilio García Riera, La Jornada, 16 de Octubre de 1984).

García Riera también añadía que en toda la historia del cine mexicano, no había habido una generación más brillante que la representada por Ripstein, Cazals,

Leduc, Hermosillo y Fons, quienes hicieron asomar a la pantalla el rostro de una verdadera realidad mexicana.

Durante la época de Rodolfo, se promovió nacional e internacionalmente el cine mexicano, el encargado de diseñar y operar esta promoción fue Maximiliano Vega Tato, egresado del CUEC.

Se alentó también a los escritores; en la sección autoral del STPC se creó un taller en el que se trabajó con fervor; el Ariel, el estímulo que había desaparecido durante la época de los luchadores, fue restablecido y las Reseñas Fílmicas de Acapulco fueron sustituidas por Muestras Internacionales de Cine.

Películas de calidad como *Canoa*, *El apando* y *Las poquiachis* (Felipe Cazals, 1973, 1975 y 1976 respectivamente) *La otra virginidad* (Juan Manuel Torres, 1975), *Tívoli* (Alberto Isaac, 1974), *Chin Chin el Teporocho* (Gabriel Retes, 1976) y *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1971) resultaron éxitos de taquilla. El cine mexicano despegaba, pero no tardaría en aterrizar.

2.9.2 José López Portillo (1976-1982)

José López Portillo llenó a México de corrupción y al cine de catástrofe. Entre las primeras acciones a tomar por su gobierno, creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación, a cargo de Margarita López Portillo, hermana del presidente.

Más por nepotismo que por imitar a su antecesor, el presidente de la República le entrega a su hermana el poder de los vehículos expresivos en México. Sin más, Margarita declara que la suya, será una gestión de tutelaje pues su meta era la creación de películas aptas para toda la familia.

En palabras de Paul Leduc (citado por Sánchez, 2004: 174) la labor de la Sra. Margarita fue de *desmantelamiento*. Y así fue, inició retirando el apoyo estatal a los nuevos directores, resucitó prejuicios morales, intentó cerrar la escuela de Cine, acabó con el Banco Nacional Cinematográfico, desapareció a CONACITE I, endeudó aún más a la compañía Operadora de Teatros y además permitió que

sus amigos (entre ellos Ramon Charles) ocuparan puestos clave y presionó a su hermano a “secuestrar” a los pocos funcionarios fílmicos que había y al cineasta Rafael Corkidi bajo delito de peculado. El ambiente era de amenaza, persecución y represión: fue una época de miedo.

“En 1979 tuvo lugar la acusación de fraude por 4, 500 millones de pesos a varios funcionarios de la industria cinematográfica, a quienes se les encarceló con lujo de violencia más propia a acciones contra criminales feroces. Luego se dijo que el fraude era solamente por 50 millones de pesos y finalmente se tuvo que excarcelar a los inculpados sin que se pudiera probar nada en su contra y sin esclarecer el supuesto fraude”. (Moisés Aviña, citado por Sánchez, 2004: 175)

Para 1980 la población nacional supera los 66.8 millones de habitantes y hay 2,677 cines, una sala por cada 24, 953 habitantes. Durante el último año del gobierno López Portillo, el 24 de marzo de 1982, las instalaciones de la Cineteca Nacional (en los Estudios Churubusco) quedaron destruidas por un incendio, que además de convertir en cenizas el acervo cinematográfico de la nación, mató a 36 personas, sobre esto último, los medios informativos no hicieron ninguna mención.

Ante tal catástrofe fílmica, el historiador Emilio García Riera fue el único ciudadano que valientemente exigió públicamente la renuncia de la Sra. Margarita. (Ponce, 2003: 564)

Como era de esperarse, ella no renunció, por el contrario trazó una política de producción cinematográfica la cual consistía en:

- importar cineastas para producir proyectos de calidad
- y devolver el grueso de la producción a la iniciativa privada.

Sobre el primer punto y tras recibir en México al estadounidense Hall Bartlet, al soviético Sergei Bondarchuk y al español Carlos Saura, los frutos del malinchismo se llamaron *Los hijos de Sánchez* (1978), *Campanas rojas* (1981) y *Antonieta* (1982). Y en relación al punto dos, a los empresarios se les otorgó la responsabilidad de producir su cuota anual de largometrajes, de “cine sencillo”,

sin complicaciones intelectuales, apto para toda la familia y al alcance de todas las mentalidades. (Sánchez, 2004: 178)

El resultado fue de nueva cuenta el resurgimiento de las prostitutas en pantalla nacional, ahora llamadas *ficheras*. Las diosas de este cine fueron Isela Vega, Lyn May y Sasha Montenegro (esta última llegaría a ser esposa de José López Portillo). “*Este cine barato y desnudo puso en evidencia la hipocresía moral de la administración de la Sra. Margarita*”. (Sánchez, 2002:185)

El gobierno de López Portillo asfixió finalmente al cine mexicano.

2.9.3 Miguel de la Madrid (1982-1988)

Cuando entre los medios fílmicos se supo que el próximo presidente sería Miguel de la Madrid, un ambiente de esperanza se hizo sentir. El futuro presidente de la República era amigo y paisano de Alberto Isaac, por lo tanto, muchos daban por hecho que el cargo a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía le sería concedido. La sorpresa llegó cuando De la Madrid nombró a Jesús Hernández Torres para aquel deseado puesto y a Alberto Isaac lo enviaron a la Dirección de Cinematografía.

Al asumir la presidencia de México en 1982, Miguel de la Madrid heredaba un país sumido en la más profunda de las crisis económicas y sociales. Al creciente aumento de la deuda externa, se sumó la tragedia del terremoto en la Ciudad de México en 1985. El gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, industria poco importante en tiempos de crisis.

En su nuevo puesto, Alberto Isaac decidió autorizar la exhibición de todas las películas mexicanas que habían sido prohibidas en los últimos meses del sexenio precedente. El 25 de marzo de 1983 el Diario Oficial anunciaba la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Otra sorpresa: no contaba con facultades autónomas, dependía de la RTC y únicamente se limitaba a funciones operativas. A pesar de esto, el instituto tenía la tarea de alentar no sólo a ver buen cine sino a la libertad en que éste habría de desenvolverse. (Sánchez, 2004: 186)

Indignado, Isaac se dirigió hacia el presidente quien lo tranquilizó asegurándole que el decreto era formalismo puro y que él tendría el camino abierto para hacer con el cine lo que deseara, sin embargo, antes tendrían que llevar a cabo un foro de consulta nacional misma que se llevó a cabo la primera semana de mayo en Guadalajara, Monterrey, Hermosillo y Mérida.

“Estamos por la descentralización propuesta por el señor presidente. Queremos que la televisión se vaya a Toluca, que la radio se vaya a Pachuca y que la censura se vaya a chingar a su madre” (Vega, citado por Sánchez, 2004: 187)

Una semana después, nadie recordaba nada. Estaba claro, no existía voluntad política para hacer cine. De 1982 a 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. La excepción fue *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983) que logró ser exhibida en cines comerciales. (Maza, disponible en <https://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>)

Alberto Isaac presentó su renuncia. No la aceptaron. Isaac presentó nuevamente su renuncia y pasó casi todo el año de 1985 esperando que se la aceptaran. Como al parecer no iba a recibir respuesta, Isaac ideó un detonante. En la misma fecha en la que Manuel Bartlet, ministro de Gobernación, proclamaba la eficacia de la política gubernamental en materia de comunicación, Isaac declaró al periodista Nadia Piamonte *“Nuestro país no tiene ninguna política de comunicación”* (Uno más uno, 27 de Noviembre de 1985).

Alberto Isaac recibió una llamada telefónica, era de la Secretaría de la Presidencia, su renuncia había sido aceptada. Bloqueado financieramente, Alberto Isaac buscó la manera de mantener en activo el Centro de Producción de Cortometraje y detener los deseos de los tecnócratas por desaparecer la escuela de cine (Centro de Capacitación Cinematográfica). Otro de sus logros fue la reinauguración de la Cineteca Nacional, el 27 de enero de 1984. Además optó por organizar el III Concurso de Cine Experimental, diez películas participaron. El lunes 28 de Abril de 1986 el jurado dio a conocer su fallo:

- Primer lugar: *El amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés)
- Segundo lugar: *Crónica de una familia* (Diego López)

- Tercer lugar: *La Banda de los Panchitos* (Arturo Velazco)

La crisis se hacía cada vez más fuerte y para algunos, se avecinaba la muerte del cine nacional. Al término del sexenio de Miguel de la Madrid, se produjeron 85 largometrajes en promedio al año y se estrenaron 329 películas; solo 70 eran mexicanas. (Ponce, 2003: 564)

2.9.4 Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)

Cuauhtémoc Cárdenas ganó las elecciones para presidente de México celebradas en 1988. Sin embargo, el partido único aún no estaba dispuesto a compartir el poder, fue entonces cuando en la Secretaría de Gobernación “se les cayó el sistema” y Carlos Salinas de Gortari se hizo presidente.(Sánchez, 2002:215)

Esta gestión fue la que consumó el dismantelamiento iniciado con López Portillo. La Compañía Operadora de Teatros (COTSA), que garantizaba la exhibición del material nacional en todo el país, fue privatizada para su eventual desaparición.

El IMCINE se desliga de RTC y pasa a depender del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) creado por Salinas el 7 de diciembre de 1988. Se liquidaron las distribuidoras Continental de Películas y Películas Mexicanas, así como Publicidad Cuauhtémoc, las productoras Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), Compañía Nacional de Cine y Teatro (CONACITE), y el Banco Cinematográfico, cuyas funciones fueron, en teoría, absorbidas por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), al igual que el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. De esta manera, la producción de filmes mexicanos se quedó sin protección estatal. (Lara, 1999:204)

Al frente del Instituto del Cine se encontraba Ignacio Durán Loera quien mostró su ingenio al acuñar el término “nuevo cine mexicano”, además, se las arregló para que las películas producidas por IMCINE estuvieran siempre presentes en los festivales internacionales.

Para 1990, México participó en 45 festivales y ganó 15 premios, cinco por cortos y ocho por largometrajes.

Un año después Alfonso Arau logra el éxito taquillero (nacional e internacional) con *Como agua para chocolate*. La población nacional superó los 81.2 millones de habitantes y había una sala por cada 42, 827 habitantes. (Ponce, 2003: 565)

En 1992 la aparición de una nueva Ley de Cinematografía causó descontento en la comunidad cinematográfica pues buscaba satisfacer las exigencias del Tratado de Libre Comercio (TLCAN) generado entre Estados Unidos, México y Canadá.

La decisión de firmar el TLCAN fue teóricamente la respuesta mexicana a la globalización, pero en la práctica constituyó el resultado de un proceso de liberación comercial, privatización y desregulación, que se había iniciado desde antes y que requería un entendimiento básico con Estados Unidos de América. Entre los beneficios de dicho acuerdo se encuentran el aumento en las exportaciones y las inversiones extranjeras, desafortunadamente, el TLCAN inició sin que México estableciera las condiciones internas para una participación competitiva. (Hinojosa, 2003: 40)

Pero, ¿por qué el TLCAN es un hito en la historia reciente de las industrias audiovisuales? En relación con la integración de dichas industrias Canadá apuntó que se oponía a incluir sus industrias culturales en las negociaciones del TLCAN ya que dicha área es considerada como una parte vital en la conservación de la cultura. Mientras tanto, el entonces secretario de Comercio y Fomento Industrial y jefe del equipo negociador, Jaime Serra Puche declaró que *respecto de la cultura, es un asunto que no es tan relevante para México*. (Hinojosa, 2003: 41).

En México, fue necesario preparar primero el terreno. Las privatizaciones, la desregulación y la adquisición de nuevas tecnologías fueron parte de esa preparación. Esto permitió cambiar el modelo mixto del sector audiovisual que existía en el país, por uno con predominio del sector privado. Vale la pena recordar aquí que seis meses antes de la firma del TLCAN, en julio de 1993, culmina el proceso de privatización de la televisión mexicana con la venta de dos redes nacionales (canal 7 y canal 13 con 189 repetidoras), las que pasaron a

manos de una nueva empresa: TV Azteca, quien pagó por ellas 640 millones de dólares. Con estos hechos se rompe el tradicional monopolio que venía ejerciendo el consorcio Televisa tanto en TV abierta como de paga y se inicia la competencia por el mercado televisivo. Estos y otros muchos antecedentes explican las causas por las que el TLCAN no alude expresamente a los medios, salvo en los temas ya mencionados. Además, este nuevo panorama es el que permite, desde 1994, que el sector audiovisual se mueva con un margen amplio de libertad. (Delia Covi disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n19/19_dcovi.html)

En 1993, los estudios América fueron liquidados y destinados a la grabación de telenovelas mientras que dos terceras partes de los Estudios Churubusco fueron enajenados para la construcción del Centro Nacional de las Artes.

En la fecha de firma del TLCAN fueron adaptadas leyes relativas a los medios audiovisuales, entre ellas la Ley de la Industria Cinematográfica (originada en 1949, derogada en 1992 y aprobada en 2001). Esta ley eliminó las medidas proteccionistas para la industria cinematográfica nacional y no favoreció su producción o exhibición.

Con la ley anterior, 50% de las películas programadas en pantalla debían ser mexicanas pero la nueva ley específica en el artículo transitorio tercero que las salas cinematográficas deberán exhibir cintas nacionales en proporción de sus funciones, por pantalla, no menor a 30% a partir de la entrada en vigor de la ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, para luego ir disminuyendo a 25% del 1 de enero al 31 de diciembre de 1994; a 20% del 1 de enero al 31 de diciembre de 1995; 15% del 1 de enero al 31 de diciembre de 1996 y finalmente a 10% del 1 de enero al 31 de diciembre de 1997. (Hinojosa, 2003: 42)

Durante el sexenio de Salinas de Gortari la inflación subió 512.12% siendo el boleto del cine el producto que más subió: 491.5%. Al finalizar el sexenio la producción de películas mexicanas fue de 62 anuales, en promedio. Se estrenaron 303 largometrajes: 167 estadounidenses y 72 mexicanos. (Ponce, 2003: 566)

2.9.5 Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000)

Eliminado el candidato oficial Luis Donaldo Colosio, Ernesto Zedillo asume la presidencia nacional el 1 de diciembre de 1994.

El 1 de septiembre de 1997, Zedillo decretó en el Diario Oficial la transferencia de la Cineteca Nacional y el IMCINE de manos de la Secretaría de Gobernación a manos de la Secretaría de Educación. Con esto, se logró preservar la existencia del Instituto del Cine aunque con un desajuste presupuestal, lo que ocasionó que en lugar de producir, el IMCINE se dedicara a coproducir.

También durante este mismo año, el hecho de mayor trascendencia fue el otorgamiento, por parte del gobierno federal, de 135 millones de pesos para el Fondo de Producción Cinematográfica (FOPROCINE). En 1998 se incrementó a 147 millones de pesos.

Cuatro fueron los titulares del Instituto del Cine durante el sexenio de Zedillo: Diego López Rivera, Jorge Lozoya, Eduardo Amerena y Alejandro Pelayo Rangel, de ellos sólo el primero y el último fueron gente de cine.

Las reglas del nuevo cine fueron dictadas: no habría proteccionismo pues ahora era una libre competencia, habría que obedecer las leyes del mercado, supremacía del capital sobre cualquier otro valor y la meta sería la legitimación de la utilidad. La cinematografía tuvo que hacer ajustes.

Con la competencia en mente, las nuevas empresas productoras tuvieron que aceptar un doble reto: patrocinar nuevos realizadores y financiar el rodaje de nuevos escritos. Ahora, los productores tenían el control y es que sobre todos los empresarios fílmicos nacionales pesaba un tremendo obstáculo: la injusta distribución del peso. Por cada peso de se recauda en taquilla, al productor únicamente le tocan 17 centavos. (Sánchez, 2004: 224)

La competición fílmica durante el sexenio de Zedillo generó nuevos directores, por mencionar algunos: Daniel Goldberg, Leticia Venzor, Carlos Marcovich, Juan Pablo Villaseñor, Carlos Bolado, Oscar Urrutia Lazo, Gabriel Beristain, Jorge Araujo, Juan Carlos Rulfo, Antonio Serrano, Alejandra Islas, Alejandro González Iñárritu y Angel Flores Torres, entre otros.

Otro fenómeno del zedillismo fue la desaparición del cine para pobres y la aparición de majestuosas salas de cine a las cuales sólo los espectadores de clase media y alta tenían acceso. Para 1996 el mercado nacional para la exhibición de filmes era controlado por empresas como Cinemark, Cinemex, United Artist y Organización Ramírez, quienes mejorando las condiciones de las salas cinematográficas atrajeron nuevamente al público. Durante ese periodo llegó una quinta empresa que ingresó al negocio filmico tanto en producción a través de Altavista Films, como en distribución por medio de Nuvisión: Estudio México Films. Sus dos primeras producciones fueron *Todo el Poder* (Sariñana, 1999) y *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000).

El cine, inmerso en el régimen de oportunidades, creó otro fenómeno: el del bracerismo. Los braceros mexicanos se fueron a Hollywood en busca de mejores oportunidades y superación profesional. Cuatro son los nombres más destacados:

- Alfonso Cuarón: después de su éxito mexicano *Sólo con tu pareja* (1991) pudo realizar en EUA, *A Little Princess* (1995) y *Great Expectations* (1998).
- Luis Mandoki: tras la cinta mexicana *Motel* (1984) se hace cargo de *Gaby*, *White place* (1987), *Born Yesterday* (1993), *When a man loves a woman* (1994), *Message in a bottle* (1999) y *Angel Eyes* (2001).
- Alfonso Arau: gracias a *Como agua para chocolate* (1991) viaja a EUA y dirige *A walk in the clouds* (1995) y *Picking up the pieces* (2000).
- Guillermo del Toro: tras la película *Cronos* (1991) filmada en México, Guillermo se traslada a Estados Unidos para dirigir *Mimic* (1997), luego en España dirige *El espinazo del Diablo* (2001) y finalmente, en la República Checa *Blade II* (2002).

Otra causa del bracerismo es el *pay system* mexicano. Marien Estrada realizó un balance sobre la película *Sexo, pudor y lágrimas* (Serrano, 1999) y tras la recaudación de 117 millones de pesos, éstos se repartieron de la siguiente manera (descontando el 15% del IVA):

- 25% para la distribuidora 20th Century Fox
- 60% para los exhibidores

- 12% para la productora Argos
- Y 60,000 pesos para el trabajo de 6 semanas y media del protagonista, Demián Bichir.

Lo que se muestra con esto son condiciones laborales injustas para trabajadores del cine nacional y falta de equidad. Pero esto no será lo peor para la industria siempre tambaleante del cine en México; durante el sexenio siguiente habría decisiones que atentarían contra la vida del cine mexicano.

2.9.6 Vicente Fox Quesada (2000-2006)

En marzo del 2001, Vicente Fox realizó una visita de trabajo de 2 días a varias ciudades de California, misma que culminó en una cena con gente de la política y del cine de ese país. En ese mismo mes se anunció la aprobatoria al nuevo Reglamento de la Ley Federal de la Cinematografía, que estipula que no habrá sanción en caso de no cumplirse con el 10% de tiempo en pantalla para el cine nacional, a lo que se suma la eliminación de la prohibición del doblaje, con lo que la posibilidad de rendimiento de la inversión estadounidense en el cine mexicano se acrecienta. (Hinojosa, 2003:50)

A pesar de esto, la máquina cinematográfica nacional siguió viva y una nueva generación incursionó en la producción fílmica: Altavista, Televisa, Titán, Argos, Amaranta, Tequila Gang y Anheló, que junto con IMCINE se perfilaron como las principales productoras del cine en el país. Y en la rama de distribución emerge Nuvisión y Videovisa de Televisa Cine, esta última es la única que compite con las estadounidenses Columbia, Warner y Fox.

El 22 de agosto de 2001 se anunció la creación de FIDECINE (Fondo de Inversión y Estímulos al Cine) con apenas 70 millones de pesos para el apoyo a la producción de películas comerciales, con lo que la comunidad cinematográfica se ha dividido a favor y en contra pues este dinero apenas cubriría el costo de 5 producciones que buscaran la calidad como *Amores Perros* (González, 2000), *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001), y *Perfume de Violetas* (Sistach, 2000).

En cuanto a las sanciones no previstas en el reglamento de la Ley Federal de Cinematografía y en relación al porcentaje de exhibición nacional en pantalla: *“Es una sanción limitada pero sí la tiene. No puedes poner en ley, con una sanción específica, algo que no está en el tratado. Canadá sacó sus industrias culturales del TLC, pero México no y ésa es una bronca que hay que echarnos al rato, cuando revisen el acuerdo, pero hasta ahora no hay fecha. Pero el asunto no se va a resolver por ley, es cuestión de mercado. Más había que pelear porque la distribución del peso en taquilla beneficiara más al productor que al exhibidor, ya ni te digo al distribuidor. La del derecho en pantalla es una batalla que se enfrenta a las presiones de las distribuidoras estadounidenses a los exhibidores. Si tienes mil salas, necesitas películas durante 52 semanas y con 28 películas anuales no se puede. Los estadounidenses en cambio, les garantizan producto a cambio de mejores pantallas; lo que hacen los exhibidores es hacerle un huequito a la cinta mexicana y aunque tenga público la mexicana la sacan porque ya tienen comprometidas las pantallas para el cine hollywoodense. Es algo que no se pudo legislar. ¿Conoces una cosa que se llama Motion Picture Association? Por eso no se pudo y porque es una cuestión de mercado y de dinero y ahí está el enfrentamiento.”* (Joskowicz citado por Estrada disponible en Milenio, no. 191, 2001: 64)

En el 2002 se estrenaron 20 películas mexicanas teniendo una participación de cuota de pantalla y de taquilla de alrededor del 10%, es decir 6 millones de boletos vendidos y una derrama económica de 182.5 millones, mientras el cine estadounidense acaparó el 88% del mercado de la exhibición. Durante el 2003 la tendencia no cambió, puesto que de las 372 películas que se estrenaron, 24 fueron mexicanas, 24 francesas, 14 españolas, 14 inglesas, 7 alemanas, 33 de distintos países y 156 estadounidenses, con lo que el principal producto cinematográfico que se exhibe y circula en las salas mexicanas es el estadounidense. El número de espectadores que asistieron a las salas de cine en 2000 fue de 130 millones, es decir, en promedio 1.3 entradas por habitante; en 2001 fueron 140 millones o 1.4 entradas por habitante; para el 2002 la cifra se incrementó a 152 millones (1.5 entradas por habitante) y finalmente en 2003 la

cifra descendió a 138 millones de espectadores, es decir, 1.3 entradas. (Gómez, 2005: 262)

En cuanto a lo que comentó Joskowicz en la cita anterior respecto a la distribución del peso en taquilla, Gómez (2005) escribe *“A finales del 2002, la Cámara de diputados, a propuesta de la comunidad de directores y productores mexicanos, decretó un impuesto especial para conseguir recursos para los fondos estatales, al gravar un peso por cada entrada pagada en los cines de la República Mexicana (el precio promedio del boleto en taquilla, en 2003, era de 28 pesos), con lo que se esperaba recaudar al año una cantidad cercana a los 150 millones de pesos. Dicho monto se pensaba repartir a partes iguales entre FIDECINE y FOPROCINE. La propuesta impulsada por la Cámara de diputados, fue impugnada por las distribuidoras estadounidenses al interponer varios amparos para no acatar la iniciativa del peso en taquilla, fallo que se resolvió positivamente para los empresarios en los Tribunales correspondientes, lo que frustró un mecanismo interesante de financiación para las producciones mexicanas.”*

Pero aún con todos los obstáculos que se le enfrentan al cine en México, a los actores, productores, directores y gente relacionada, la industria siempre tambaleante se las arregla para salir a flote y llevar a la gran pantalla una obra estética que dependiendo del espectador será un éxito o un fracaso, no obstante, a partir del año 2000 hubo más éxitos que fracasos. El próximo capítulo muestra la recopilación de los principales éxitos cinematográficos del cine mexicano durante los años comprendidos en el lustro del año 1999 al 2004.

CAPÍTULO 3. RECOPIACIÓN DE FILMOGRAFÍA MEXICANA.

3.1 Muestra cinematográfica representativa de 1999 al 2004

La siguiente recopilación es una muestra de las películas mexicanas que más premios recibieron y que más ingresos en taquilla obtuvieron. Se ofrece al lector la sinopsis y la ficha técnica de la película que en su año de estreno acaparó más premios, dinero y reconocimientos.

3.1.1 Selección de películas por premios y reconocimientos

Película: *Amores perros* (2000)

Ficha técnica

Dirección	Alejandro González Iñárritu
Guión	Guillermo Arriaga
Fotografía	Rodrigo Prieto
Edición	Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y Fernando Pérez Unda
Diseño de Producción	Brigitte Broch
Música	Gustavo Santaolalla
Reparto	Gael García Bernal (Octavio), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas (Luis Miranda), Rodrigo Murray (Gustavo), Goya Toledo (Valeria), Umberto Busto (Jorge), Emilio Echeverría (El Chivo), Álvaro Guerrero (Daniel) y Marco Pérez (Ramiro).
Producción	Alejandro González Iñárritu, Altavista Films y Zeta Films
Clasificación	B-15
Género	Drama

Sinopsis

Amores perros fue una película esperada por muchos, en parte porque era una gran producción que permitía a la audiencia mexicana dejar de lado el cine estadounidense y acercarse un poco al cine nacional, y por otra parte porque prometía acción, drama, violencia y amor... y cumplió.

La película está subdividida en 3 historias entrelazadas, la primera de éstas es la de Octavio y Susana; él es un joven que vive con su madre, su hermano mayor y la esposa de éste, Susana. El hecho de que Susana sea su cuñada no le prohíbe amarla y es por esto que él intentará hacer todo lo posible para que puedan hacer una vida juntos. Octavio también tiene un perro, *Cofi*, un bulldog tan violento que

pronto comienza a participar en peleas de perros clandestinas siendo el ganador una y otra vez, lo que le permite a Octavio obtener dinero y ahorrar para poder fugarse con su cuñada.

La segunda historia es la de Valeria y Daniel; ella es una modelo con una carrera en ascenso, es la imagen de un perfume y es la estrella invitada de varios programas de televisión. Daniel es un hombre recién divorciado que cambió la vida en familia por estar a lado Valeria. Juntos, han comprado un departamento y lo comparten con *Richie*, que no es sólo un perro sino la adoración de Valeria. Cierta día, preparando la comida, Valeria recuerda que le hace falta pan, sube a su auto y en el camino se para frente a un semáforo, al ver la luz verde avanza y es brutalmente impactada por otro auto.

Octavio, es el conductor de este segundo automóvil, va acompañado de su mejor amigo, quien muere al momento del choque, y de *Cofi* quien, tras salir victorioso de una pelea canina, fue herido por una bala y se desangra en el auto.

Octavio y Valeria quedan mal heridos y son auxiliados por las personas que han presenciado el aparatoso accidente, entre ellos está el Chivo, un ex guerrillero de izquierda que hacia los años 70's abandonó a su mujer e hija para luchar por sus ideales en contra del gobierno priista. A él se le dedica la tercera historia.

El Chivo vive en condiciones deplorables, su casa parece abandonada y cohabita con una jauría entera. Al estar decepcionado de la vida misma y sin contar con un empleo, se convierte en asesino a sueldo. Gustavo, un empleado de clase media, lo contacta y le pide ejecutar a un hombre del cual tiene una fotografía y se la entrega al *Chivo*. Éste, durante el estudio de las actividades diarias de su próxima víctima y por azares del destino, es testigo del trágico choque automovilístico mencionado anteriormente. Tomando ventaja de la situación, el *Chivo* pretende auxiliar a *Octavio* y a su amigo, sin embargo hurta el dinero que éstos han ganado en la última pelea del *Cofi*, y se lleva también al can. Este suceso lo marca y le hace replantearse lo que está haciendo con su vida y decide cambiar, empezar de nuevo.

Es así, con estas 3 historias, que *Amores Perros* pretende reflejar el México actual, un país de corruptos, de bandidos y delincuentes, un país con pocos

valores y poca moral, pero aun con esto, un país maravilloso, espléndido y contradictorio. En palabras del propio director, *“La ciudad de México es un experimento antropológico y yo me siento parte de él. Soy sólo uno de los veintiún millones que vivimos en la ciudad más grande y poblada del mundo. Ningún hombre en el pasado vivió antes en una ciudad con semejantes niveles de contaminación, violencia y corrupción, y sin embargo ella es increíble y paradójicamente hermosa y fascinante, y eso es Amores perros: el fruto de esa contradicción.”* (González, disponible en: <http://www.cineismo.com/criticas/amores-perros.htm>)

Recaudación en taquilla: \$ 95 millones 239 mil 041 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosAmoresPerros.html>)

Premios recibidos: 39

- AFI Fest: Premio de la Audiencia.
- Premios ALMA: Premio Alma.
- Premios Argentinos de la Crítica: Cóndor de Plata.
- 10 Arieles de Plata: Mejor Actor (Gael García), Mejor Actor de Cuadro (Gustavo Sánchez Parra), Mejor Fotografía, Mejor Dirección, Mejor Edición, Mejor Ópera Prima, Mejor Maquillaje, Mejor Ambientación, Mejor Sonido, Mejores Efectos Especiales.
- Premios Bafta: Premio Bafta de Cine.
- Festival de Cine de Bogotá: Premio de la Audiencia, Premio Círculo Precolombino de Oro.
- Premio de la Sociedad de Críticos de Cine de Boston: Premio BSFC.
- Festival Camerimage: Rana de Oro.
- Festival de Cine de Cannes: Premio de la Crítica, Gran Premio de la Crítica Semanal.
- Festival Internacional de Cine de Chicago: Premio de la Audiencia, Hugo de Oro a la Mejor Película, Hugos de Plata al Mejor Actor (Gael García y

Emilio Echevarría).

- Festival de Cine de Brasil: Gran Premio.
- Festival de Cine de Edimburgo: Premio al "Director Novato".
- Festival de Cine de Fantasporto: Mejor Director, Mejor Película, Mejor Guión.
- Festival Internacional de Cine de Flanders: Gran Premio.
- Festival de Cine de la Habana: Premio Coral a la Mejor Ópera Prima, Premio de la Asociación de Prensa Cubana, Premio Glauber Rocha.
- Festival Latinoamericano de Cine de Lleida: Mejor Ópera Prima, Mejor Guión.
- MTV Movie Awards Latinoamérica: Película Favorita.
- Diosa de Plata: Diosa de Plata "Francisco Piña".
- Festival de Cine de Montreal: Mejor Guión.
- National Board of Review, USA: Premio NBR.
- Festival de Cine de Oslo: Premio Films for the South.
- Premios ACE: Mejor Actor (Gael) y Mejor Director.
- Festival Internacional de Cine de Sao Paulo: Premio de la Crítica y Mención Honorífica.
- Festival Internacional de Cine de Tokyo: Gran Premio y Premio a la Mejor Dirección.
- Festival Internacional de Cine de Valdivia: Premio de la Audiencia.

Película: *Y tu mamá también* (2001)

Ficha técnica:

Dirección	Alfonso Cuarón
Guión	Carlos Cuarón y Alfonso Cuarón
Fotografía	Emanuel Lubezki
Edición	Alex Rodríguez y Alfonso Cuarón
Diseño de Producción	Marc Bedia, Miguel Ángel Álvarez y Diana Quiroz
Música	Natalie Imbruglia y Frank Zappa
Reparto	Gael García Bernal, Diego Luna, Maribel Verdú, Diana Bracho, Emilio Echeverría, Juan Carlos Remolina, Ana López Mercado, Nathan Grinberg, Verónica Langer, María Aura y Daniel Giménez Cacho.
Producción	Jorge Vergara Madrigal y Anheló Producciones
Clasificación	B
Género	Drama

Sinopsis

Tras dirigir dos largometrajes en Estados Unidos, Alfonso Cuarón regresa a México para filmar *Y tu mamá también*. Para ello, el director buscó repetir su afortunada mancuerna con dos colaboradores de producciones pasadas: su hermano Carlos y Emanuel Lubezki.

Como resultado, Cuarón logra narrar una historia de diversas líneas argumentales que abarca, de manera simultánea, temas íntimos de los protagonistas y el contexto político-social de México.

Tenoch es un chico de clase alta y vive en un lujoso departamento junto a sus padres, en la Ciudad de México. Julio, amigo de Tenoch, es todo lo contrario. A

pesar de esto, los jóvenes son inseparables amigos que, a pesar de sus diferencias, comparten la misma ideología.

Cierto día, ambos asisten a una boda y conocen a Luisa, una joven y atractiva mujer española, esposa de uno de los primos de Tenoch. En su afán por impresionarla le cuentan sus falsos planes de viaje hacia la mítica playa de Boca del Cielo. La mujer, desinteresada, hace caso omiso de lo que ellos le cuentan.

A la mañana siguiente y por circunstancias de la vida, Tenoch recibe una llamada telefónica, es Luisa y ha decidido acompañarlos en su falso viaje. Rápidamente, Tenoch habla con Julio y acuerdan que lo mejor es emprender la aventura aún cuando desconocen el camino a seguir o peor aún, si la playa en realidad existe. De esta manera, Julio y Tenoch salen a la expedición con una sola cosa en mente: tener relaciones sexuales con Luisa. Y Luisa, por su parte, emprende el viaje para tratar de aliviar problemas personales.

Conforme hacen el recorrido por carretera, ambos jóvenes buscan llamar la atención de Luisa, pero ella no presta mucha atención hasta que ellos le cuentan sobre su fraternidad, los *Charolastras*.

En una de las paradas del viaje, Tenoch entra a la habitación de Luisa mientras ella toma una ducha. Luisa, al salir del baño lo sorprende y lejos de molestarse, se siente alagada y lo seduce hasta que tienen relaciones sexuales.

Julio al conocer los hechos, se enfurece y, en medio de un ataque de celos, confiesa que se ha acostado con la novia de Tenoch a lo que Tenoch contesta que se ha acostado con la novia de Julio. Así comienza la pelea entre estos dos chicos, una pelea casi infantil y a la que Luisa decide ponerle fin: tendrá relaciones sexuales con Julio a manera de que haya un empate.

Al llegar a Boca del Cielo y tras disfrutar de un par de días en la playa, los jóvenes deciden festejar con unos tequilas. Al calor de las copas y con las hormonas descontroladas, Julio, Tenoch y Luisa entran a la misma habitación, comienzan a besarse y según se da a entender, sostienen una orgía. A partir de este momento este trío de jóvenes atravesará un torbellino de emociones que los transformará profundamente y los conducirá por caminos diferentes.

Recaudación en taquilla: 103 millones, 554 mil 877 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosTuMamaTambien.html>)

Premios recibidos: 32

- Sociedad de Críticos de Cine de Boston: Premio BSFC.
- Broadcast Film Critics Association Awards: Mejor Película Extranjera.
- Chicago Film Critics Association Awards: Mejor Película Extranjera.
- Dallas-Fort Worth Film Critics Association Awards: Mejor Película Extranjera.
- Film Critics Circle of Australia Awards: Mejor Película Extranjera.
- Festival Internacional de Cine de Ft. Lauderdale: Premio del Jurado.
- Glitter Awards: Mejor Película -Festivales Internacionales de Cine Gay- , y Mejor Película -Festivales de Cine de U.S.A-.
- Festival de Cine de la Habana: Premio FIPRESCI.
- Independent Spirits Award: Mejor Película Extranjera.
- Las Vegas Film Critics Society Awards: Premio Sierra a la Mejor Película Extranjera.
- London Critics Circle Film Awards: Premio ALFS.
- Los Angeles Film Critics Association Awards: Premio LAFCA.
- MTV Movie Awards, Latin America: Mejor Insulto, Mejor Beso, Película Favorita.
- Asociación de Periodistas Cinematográficos de México: Premio Diosa de Plata.
- National Society of Film Critics Awards: Premio NSFC.
- New York Film Critics Circle Awards: Mejor Película Extranjera.
- Online Film Critics Society Awards: Mejor Película Extranjera.
- Political Film Society: Premio PFS Democracia.
- Premios ACE: Mejor Director, Mejor Película.

- San Francisco Film Critics Circle: Mejor Película Extranjera.
- Festival de Cine de Santa Fe: Mejor Película Latina.
- Seattle Film Critics Awards: Mejor Película Extranjera.
- Southeastern Film Critics Association Awards: Mejor Película Extranjera.
- Festival Internacional de Cine de Tromsø: Premio Aurora.
- Festival Internacional de Cine de Valdivia: Mejor Actor (Diego Luna y Gael García).
- Festival de Cine de Venecia: Mejor Guión, Premio Marcello Mastroianni.
- Festival Internacional de Cine Zlín para Niños y Jóvenes: Zapatilla de Oro.

Película: *El crimen del padre Amaro* (2002)

Ficha técnica:

Dirección	Carlos Carrera
Guión	Vicente Leñero en una adaptación de la novela homónima de José María Eca de Queirós
Fotografía	Guillermo Granillo
Edición	Oscar Figueroa
Diseño de Producción	Carmen Giménez Cacho
Música	Rosino Serrano
Reparto	Gael García Bernal (Padre Amaro), Sancho Gracia (Padre Benito), Ana Claudia Talancón (Amelia), Damián Alcázar (Padre Natalio), Angélica Aragón (La Sanjuanera), Luisa Huertas (Dionisia), Ernesto Gómez Cruz (Obispo), Gastón Melo (El Sacristán) y Andrés Montiel (Rubén de la Rosa)
Producción	Alfredo Ripstein, Daniel Birman Ripstein, Alameda Films, Artcam International, Blu Films, Cinecolor, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Gobierno del Estado de Veracruz, Ibermedia European Community Program, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Videocolor Argentina, Cinecolor México, Cinecolor Argentina y Wanda Visión
Clasificación	Mayores de 13 años
Género	Drama

Sinopsis

Después de una intensa polémica entre las clases conservadoras de México, la Iglesia católica, la prensa y hasta los políticos, *El Crimen del Padre Amaro* llegó a la gran pantalla. La trama principal de esta cinta que muchos quisieron vetar trata sobre la caída moral de una persona que antepone el poder frente a sus valores.

Amaro es un joven recién egresado del seminario y con el fin de adquirir experiencia y con la promesa de una larga carrera política y eclesiástica, es enviado a un pequeño pueblo de México. Al llegar, queda bajo la tutela del *Padre Benito* quien ofrece los servicios en la pequeña parroquia de la comunidad mientras sostiene una relación sentimental con *la Sanjuanera*. Al mismo tiempo, *Amaro* conoce al *Padre Natalio*, quien además de ser párroco, es conocido por ser activista y estar en pro de la guerrilla de la zona.

Amelia, la hija de *la Sanjuanera*, trabaja como mesera en una fonda a donde llega a comer *Amaro*. Con el tiempo, se van conociendo y *Amaro* comienza a sentirse atraído por la chica. Ella, a su vez, procura ir cada vez más y más a la iglesia. Con el tiempo, comienzan una relación de amistad pero pronto rebasan ese delgado límite y su relación da el siguiente paso.

Con el pretexto de catequizar a un chico con capacidades diferentes, *Amaro* y *Amelia* se reúnen frecuentemente en una habitación contigua a la recámara del chico. Las circunstancias están dadas y sólo falta que los jóvenes sucumban ante el deseo.

Amelia, con el paso de los días se da cuenta que está embarazada y se lo comunica a *Amaro*, sin embargo, él no responde como ella imaginó. Tras pensar en las consecuencias de sus actos, *Amaro* cree que lo mejor para su carrera eclesiástica es deshacerse del “problema” y obliga a *Amelia* a realizarse un aborto. El desenlace es trágico.

El crimen del Padre Amaro originó una gran cantidad de debates tanto en rubros públicos como privados debido a su contenido, el cual, señala las fallas y debilidades que enfrenta la institución eclesiástica; como el sistema jerárquico y antidemocrático que lo caracteriza, el celibato impuesto a los sacerdotes, las alianzas con el narcotráfico y el abuso de poder por parte del clero. “*Tenía temor de que la cinta fuera a molestar y pensé que se molestarían los de siempre, como Provida y los grupos más conservadores, pero nunca imaginé que el asunto fuera a llegar a tanto [...] Lo importante es hacer notar que el cine sí cumple una función social y genera una discusión, que la cultura en general es relevante para*

la vida de la sociedad”, afirmó el director Carlos Carrera. (Disponible en https://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_nota=2800)

Recaudación en taquilla: 162 millones, 556 mil 981 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosPadreAmaro.html>)

Premios recibidos: 19

- 8 Arieles: Mejor Actor de Cuadro (Gastón Melo), Mejor Vestuario, Mejor Edición, Mejor Dirección, Mejor Guión Cinematográfico Adaptado, Mejor Sonido, Mejor Coactuación Masculina (Damián Alcázar), Mejor Coactuación Femenina (Angélica Aragón).
- Festival de Cine de Guadalajara: Premio Mayahuel al Mejor Actor (Damián Alcázar), Premio a la Mejor Música.
- Festival de Cine de la Habana: Mejor Guión.
- MTV Movie Awards: Actor Favorito (Gael García Bernal).
- Diosa de Plata: Mejor Actor (Gael García), Mejor Fotografía, Mejor Dirección, Mejor Película.
- Premios ACE: Mejor Actriz (Ana Claudia Talancón), Mejor Película, Mejor Coactuación Masculina (Sancho Gracia).

Película: *Nicotina* (2003)**Ficha técnica:**

Dirección	Hugo Rodríguez
Guión	Martín Salinas
Fotografía	Marcelo Laccarino
Edición	Alberto de Toro
Diseño de Producción	Sandra Cabriada
Música	Fernando Corona
Reparto	Diego Luna (Lolo), Lucas Crespi (Nene), Jesús Ochoa (Tomson), Daniel Giménez Cacho (Beto), Carmen Madrid (Clara), Rosa María Bianchi (Carmen), Rafael Inclán (Goyo), Marta Beláustegui (Andrea), José María Yaspik (Joaquín), y Norman Sotolongo (Svóboda)
Producción	Laura Imperiale, Martha Sosa, Antonio Chavarrías, Altavista Films, Arca Difusión, Cacerola Films, Cinecolor, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Oberon Films, Videocine y Videocolor.
Clasificación	B
Género	Acción / Comedia / Drama

Sinopsis

Nicotina es una pretenciosa historia que atrapa al espectador no sólo por ser una divertida y sorprendente película, sino porque es una comedia de humor negro con toques de suspenso y escenas tipo Charles Chaplin; una ocurrente y original historia que provoca la carcajada a cada momento.

Lolo es un hacker y como casi todos los hackers, vive sólo, encerrado en su departamento y con la única compañía que necesita, sus *gadgets*. Está completamente enamorado de su vecina, Andrea, una chica europea de mente

bastante abierta. El amor que Lolo siente por Andrea es tal que ha interceptado su línea telefónica y ha instalado todo tipo de cámaras y micrófonos en su departamento, por lo que pasa gran parte de su día espiando a Andrea.

El Nene, es un argentino que se dedica a estafar y cometer fraudes en complicidad con el Tomson. Ambos creen tener el negocio de sus vidas cuando pretender vender los números de las cuentas de un banco suizo a un par de mafiosos rusos a cambio de 20 diamantes. Para esto, Lolo se encargará de decodificar los candados cibernéticos del banco, mientras que el Nene y el Tomson se encargarán de llevar a cabo la transacción.

Cierto día, por azares de la vida, Andrea se da cuenta que su privacidad ha sido invadida descubriendo un sinnúmero de cámaras y micrófonos a lo largo y ancho de su departamento, pero no tarda mucho en saber quién es el *freak* que pudo hacerle esto. Andrea, enfadada, se dirige al departamento de Lolo, irrumpe en él y destroza todo lo que puede.

Lolo, al llegar a casa nota que algo extraño ha sucedido, pero tiene prisa, el Nene y el Tomson están en el pórtico esperando que les entregue el Cd con las cuentas bancarias. Lolo toma el Cd y baja a encontrarse con los criminales, lo entrega pero éstos lo convencen para que los acompañe a finalizar la transacción.

Los 3 malhechores se reúnen en el motel en donde se hospeda Svóboda. Lolo entrega el Cd, el ruso lo revisa y se da cuenta que únicamente contiene fotos de Andrea. Este es el momento justo en que las cosas se complican, cambian de rumbo y se enredan dejando de ser una simple negociación para convertirse en un laberinto sin salida.

El ruso, al querer matar una cucaracha, hace un movimiento en falso, lo que provoca temor en Tomson, quien saca su pistola y dispara sin ver, la bala cae sobre uno de los amigos del ruso, el ruso dispara y comienza la balacera. Todos huyen y es durante esta persecución que se van añadiendo más y más personajes caricaturescos a esta divertida historia.

Recaudación en taquilla: 44 millones, 553 mil 306 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosNicotina.html>)

Premios recibidos: 12

- 6 Arieles de Plata: Mejor Actor (Rafael Inclán), Mejor Edición, Mejor Actriz (Rosa María Bianchi), Mejor Guión Cinematográfico Original, Mejor Sonido, Mejor Coactuación Masculina (Daniel Giménez Cacho).
- MTV Movie Awards: Mejor Cameo (José Ma. Yazpik), Mejor Diego en una Película (Diego Luna), Actor Favorito (Diego Luna), Película Favorita, Peor Fumador (Diego Luna).
- Diosa de Plata: Mejor Película.

Película: *Voces inocentes* (2004)

Ficha técnica:

Dirección	Luis Mandoki
Guión	Luis Mandoki y Oscar Orlando Torres
Fotografía	Juan Ruíz Anchía
Edición	Luis Carballar, Aleshka Ferrero y Mariana Rodríguez
Diseño de Producción	Antonio Muñoz-Hierro
Música	André Abumra
Reparto	Carlos Padilla (Chava), Leonor Varela (Kella), Xuna Primus (Cristina María), Gustavo Muñoz (Ancha), José María Yazpik (Beto), Ofelia Medina (Mamá Toya), Daniel Giménez Cacho (sacerdote), Adrián Alonso (Chele), Andrés Márquez (Marcos), Alejandro Felipe (Ricardito) y Jorge Toriello (Fito).
Producción	Alejandro Soberón, Luis Mandoki, Lawrence Bender Productions, MUVI Films, Organización Santo Domingo, A Band Apart y Altavista Films.
Clasificación	B15
Género	Drama

Sinopsis

Basada en una historia real, *Voces Inocentes* cuenta la historia de Chava, un niño de 11 años que vive con su madre, Kella, en una pequeña casa en la localidad de Cuscatzingo; su padre los abandonó al comenzar la guerrilla. Este poblado es constantemente azotado por la violencia entre el ejército y la guerrilla; es El Salvador de los años 80's.

Chava es un niño de 11 años de edad, es el hijo mayor de Kella. Su padre tuvo que abandonarlos cuando la guerra dio inicio.

Chava, su hermano menor y su madre, viven en un pequeño pueblo llamado Cuscatzingo. Kella se gana la vida confeccionando ropa, misma que Chava vende en las tiendas de la comunidad, localizada entre territorios enemigos en El Salvador. Por un lado está la guerrilla del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) conformada por los padres, maridos, tíos, hermanos e hijos de los mismos habitantes del pueblo; por el otro lado está el ejército, que se hace presente por las calles, a toda hora, como fuerza amenazante. Entre el fuego cruzado se encuentran los demás, los desprotegidos, en su mayoría mujeres y niños menores de 12 años; son ellos el enfoque principal de esta trama, los que buscan sobrevivir hasta en las peores condiciones.

Hasta ahora, Chava ha sido un niño que goza aún de la inocencia de la edad, comparte su tiempo libre con sus compañeros de clase y hasta ha conocido lo que es el amor; Cristina María es la niña que le gusta. No obstante, Chava y sus amigos enfrentan un miedo latente. La milicia comienza a reclutar niños a partir de los 12 años cumplidos.

Ante la inminente situación, Beto, miembro de la guerrilla y tío de Chava, visita a Kella en casa y le propone llevarse a Chava para evitar que el ejército lo reclute. Kella rechaza la petición pues hasta que el niño no cumpla los 12 años cree que estará más protegido en casa. El tío, como medida proteccionista, le obsequia una radio a Chava y le enseña a escuchar la estación de radio clandestina de la guerrilla, con esto Chava estará al tanto del acontecer diario.

El niño, emocionado, se la muestra a sus amigos y sintoniza la estación "prohibida" pero comete un error: un par de soldados se encuentran justo al otro lado de la calle y éstos, al darse cuenta de la emisión que escuchan los niños, comienzan a caminar en dirección a ellos. Lo que les espera es inimaginable, pero por obra del destino, el cura de pueblo ha estado observando todo desde su iglesia y sintoniza la misma estación encendiendo los altavoces. Los niños han sido salvados de una desgracia.

Cierto día, la guerrilla irrumpe en el colegio de Chava y desde ahí ataca al ejército. Los niños huyen y el colegio es clausurado. Al ver que la situación está

empeorando, y sabiendo que Chava corre peligro, Kella decide mudarse a un lugar más seguro, el pueblo de su madre.

Estando ya ahí, un miembro de la guerrilla le comunica a Chava que el ejército pronto comenzará a enrolar a sus nuevos integrantes. Chava, a punto de cumplir 12 años, no se da por vencido y junto con sus amigos alertan a todos en el pueblo. Tras la visita del ejército a la comunidad y pensando que lo peor ha pasado, Chava decide visitar a Cristina María pero al llegar a su casa sólo ve escombros y ruinas de lo que había sido un hogar.

En el camino de vuelta, Chava se encuentra con la guerrilla y decide unirse. Esa misma noche el ejército ataca el campamento y Chava, junto con los demás, es conducido a las orillas de un río cercano en espera de ser ejecutados. Salvándose una vez más del fatal destino, Chava huye a casa encontrando a su madre y a su hermano en medio de una casa destruida, su madre, le pide que huya y Chava promete volver para salvar a su hermano antes de que cumpla 12 años.

Recaudación en taquilla: 56 millones, 488 mil 316 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosVocesInocentes.html>)

Premios recibidos: 12

- Arieles de Plata: Mejor Maquillaje, Mejores Efectos Especiales, Mejor Coactuación Femenina (Ofelia Medina).
- Festival de Cine de Berlín: Oso de Cristal a la Mejor Película.
- Festival de Cine de Heartland: Premio a la Libertad de Expresión y Premio a la Elección del Público
- Premios PGA: Premio Stanley Kramer.
- Premios ACE: Mejor Coactuación Femenina (Ofelia Medina).
- Festival Internacional de Cine River Run: Premio del Jurado a la Mejor

Película.

- San Diego Film Critics Society Awards: Mejor Película Extranjera.
- Festival Internacional de Cine de Seattle: Mejor Película.
- Festival Internacional de Cine de Tromsø : Premio de la Audiencia a la Mejor Película.

3.1.2 Selección de películas por recaudación en taquilla

Película: *Por la libre* (2000)

Ficha técnica:

Dirección	Juan Carlos de Llaca
Guión	Antonio Armonía
Fotografía	Francesco Varesse
Edición	Jorge García y Carlos Bolado
Diseño de Producción	Mónica Chirinos
Música	Gabriela Ortiz
Reparto	Osvaldo Benavides (Rocco), Rodrigo Cachero (Rodrigo), Ana de la Reguera (María), Otto Sirgo (Rodrigo padre), Rosa María Bianchi (madre de Rodrigo), Pilar Mata (Pureza), Alejandro Tomassi (Luis) y Gina Morett (Perla).
Producción	Ana Roth, Francisco González, Martha Sosa, Yissel Ibarra y Altavista Films
Clasificación	B-15
Género	Comedia

Sinopsis:

Esta es la historia de un viaje improvisado a Acapulco, en el auto van un abuelo y sus dos nietos adolescentes; la historia se caracteriza porque el abuelo va en una urna.

Rodrigo es un chico tímido e introvertido, y su primo Rocco es todo lo contrario: un chico liberal y rebelde. Sin embargo comparten un gran amor y admiración por su abuelo, don Rodrigo Carnicero con quien mantienen una relación que nunca han podido establecer con sus progenitores

Los chicos coinciden en la fiesta de cumpleaños de don Rodrigo; durante la comida familiar se anuncia que Luis, el padre de Rocco, ha decidido volver a

casarse. La noticia causa revuelo y el abuelo, quien tenía problemas de presión, sufre un ataque cardíaco y muere en brazos de sus dos nietos consentidos.

Al ser leído el testamento, se anuncia la existencia de una cuenta bancaria de la que nadie tenía conocimiento y la cual se deberá entregar a Felipe, el mejor amigo del abuelo. El testamento añade también que el reloj que el abuelo ha usado toda su vida pasará a manos de Rocco; que a Rodrigo le hereda su Mercedes Benz y que sus cenizas deberán ser esparcidas en la bahía de Acapulco.

Los hijos de don Rodrigo, con el alboroto de la cuenta, dejaron de lado el último deseo del abuelo. En consecuencia, Rocco, decide hacer lo correcto y planea, junto a su antagónico primo, el viaje que cambiará la relación entre ellos y que, al mismo tiempo, enriquecerá sus vidas.

Al llegar a Acapulco, los chicos descubren que no tienen dinero suficiente para cubrir el hospedaje y los alimentos, entonces, seguros de que les ayudará, deciden visitar a Felipe.

Rodrigo y Rocco encuentran un pequeño hotel llamado La Perla de Acapulco y deciden quedarse, durante la cena, conocen a María, hija de la dueña del hotel.

El plan es arrojar las cenizas del abuelo al amanecer, pero Rodrigo, aprovechando que Irina, su novia, está con su familia en Acapulco, arma un plan para salir a bailar. Rocco, al principio oponiéndose al plan de su primo, finalmente cede, toma las cenizas y extiende la invitación a María. Las cosas se empiezan a complicar cuando en un momento de descuido, estando los tres en la discoteca, pierden la urna. Rocco y Rodrigo se culpan entre sí mientras María trata de entender porqué le dan tanta importancia a aquel recipiente.

Finalmente, Rocco encuentra la urna y estresado por la situación, sale a caminar a la orilla de la playa. María, quien lo ha seguido, le hace compañía. Durante el paseo, ambos se sienten atraídos por el otro, y el interés en conocerse más a fondo, crece. Al llegar al hotel, la pareja decide hacer el amor; para ambos la

noche será inolvidable pues poco a poco, a partir de esta relación se irán descubriendo los secretos que el abuelo ocultó durante muchos años.

Entre las complicaciones de la vida misma, los obstáculos por superar, los conflictos entre adolescentes y las aventuras propias de un viaje, este par de primos irán descubriendo sus debilidades, sus defectos y sus virtudes. Pero más allá se descubrirán a sí mismos y aprenderán que en la vida hay decisiones que tomar y cada quien decidirá libremente su propio destino.

Recaudación en taquilla: \$ 39 millones 953 mil 499 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosPorLaLibre.html>)

Nota: La película del año 2000 que más recaudación obtuvo fue *Amores Perros* mientras que *Por la libre* fue la número dos en recaudación.

Premios recibidos: 2

- Ariel de Plata: Mejor actriz de cuadro (Gina Morett)
- Festival de cine latino de Chicago: Premio de la Audiencia

Película: *El espinazo del diablo* (2001)

Ficha técnica:

Dirección	Guillermo Del Toro
Guión	Guillermo Del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz
Fotografía	Guillermo Navarro
Edición	Luis de la Madrid
Diseño de Producción	César Macarrón
Música	Javier Navarrete
Reparto	Fernando Tielve (Carlos), Marisa Paredes (Carmen), Federico Luppi (Casares), Irene Visedo (Conchita) y Eduardo Noriega (Jacinto).
Producción	Tequila Gang, Anheló, El Deseo, Bertha Navarro, Jorge Vergara y Pedro Almodóvar
Clasificación	B-15
Género	Aventura. Ficción. Terror. Suspenso

Sinopsis:

La película *El Espinazo del Diablo* contiene un suspenso que logra que el espectador se adentre en un mundo de sombras y misterios, y como en toda filmografía de Guillermo del Toro, se centra en temas sobrenaturales.

La historia se desarrolla en un viejo orfanato llamado Santa Lucía, una construcción imponente, aislada, en medio de un páramo desolado; es la España de los años 30 en plena guerra civil.

Entre los muros del lúgubre orfanato viven niñas y niños que han quedado huérfanos y cuyos padres han sido víctimas, de una u otra manera, de la guerra. Cierta día, un niño de 12 años llamado Carlos llega al lugar tras ser abandonado por su tutor. Jacinto, un atormentado portero, lo recibe.

Carlos rápidamente se da cuenta que cosas extrañas suceden en aquel místico lugar, sin embargo se ve distraído por Jaime, un chico hostil y rudo quien ejerce el liderato del grupo.

A los pocos días de comenzar su nueva vida, Carlos comienza a ver una oscura figura infantil, es un niño casi de su edad. La visión comienza a hacerse cotidiana y Carlos, temeroso, decide contarle a Casares, uno de sus profesores, lo que cree es producto de su imaginación. Casares, acobardado por su incapacidad de luchar por aquello en lo que cree, seduce al niño para que acepte que se ha imaginado todo.

Con el tiempo, Carlos se dará cuenta que aquel atemorizante espectro es en realidad el fantasma de un antiguo alumno llamado Santi quien desapareció hace tiempo bajo condiciones misteriosas.

La venganza es el último deseo del espíritu de Santi, debido a esto, intentará comunicarse con Carlos y lo utilizará para saldar la deuda pendiente que sostiene con quien lo asesinó; una venganza que se cumplirá finalmente de forma brutal, atroz e insospechada.

Con *El Espinazo del Diablo*, su director, el mexicano Guillermo del Toro, logró mostrar que nadie, adultos o niños, pueden estar inmune a las consecuencias de la maldad humana.

Esta película llena de ambientes inquietantes, situaciones de tensión y momentos de terror pasa rápidamente del suspenso, al drama y a la acción. Posiblemente estas sean las consecuencias de lograr, con máximo cuidado, que las escenas mostraran un lado humano e histórico del relato.

Recaudación en taquilla: 46 millones, 391 mil 160 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosEspinazoDiablo.html>)

Nota: la película del 2001 que más recaudación obtuvo fue *Y tu mamá también*, siendo *El espinazo del Diablo* la segunda con mayor recaudación.

Premios recibidos: 6

- Festival de Cine fantástico de Amsterdam: Gran Premio de Cine fantástico Europeo
- Festival de Cine de Gérardmer: Youth Jury Grand Prize, Premio del Jurado y Gran Premio de la Crítica internacional
- MTV Movie Awards Latinoamérica: Premio MTV a la Mejor Fuga de Talento Mexicano al Extranjero
- Young Artists Awards: Premio al mejor actor en película extranjera (Fernando Tielve)

Película: *Amar te Duele* (2002)

Ficha técnica:

Dirección	Fernando Sariñana
Guión	Carolina Rivera
Fotografía	Chava Cartas
Edición	Roberto Bolado
Diseño de Producción	Francisco González
Música	Herminio Gutiérrez y Enrique Quezadas
Reparto	Martha Higareda (Renata), Luis Fernando Peña (Ulises), Ximena Sariñana (Mariana), Alfonso Herrera (Francisco), Armando Hernández (Genaro), José María de Tavira (Alejandro) y Daniela Torres (China).
Producción	Altavista Films y Videocine
Clasificación	B
Género	Drama.

Sinopsis:

Inspirada en *Romeo y Julieta*, tragedia escrita por el británico William Shakespeare, esta película intenta mostrar la fuerza y el poder del amor ubicando al público en un México contemporáneo.

Esta película del director Fernando Sariñana trata acerca de 2 familias que se odian, tal como lo hacían los Capuleto y los Montesco, sin embargo el odio entre estas familias mexicanas se debe a la diferencia social.

Renata es una chica de clase acomodada, quien vive en una casa de ensueño junto a Mariana, su hermana menor, y sus padres; asiste a un colegio privado y en su vida los lujos son algo cotidiano.

Ulises, por otro lado, es un chico con rasgos indígenas, de clase humilde, asiste a un colegio público y en su tiempo libre trabaja como ayudante de un comerciante de ropa. Su casa es pequeña, sus padres poseen un auto bastante viejo y su

hermano menor Genaro, tiene síndrome de Down. A pesar de las contrariedades de su vida, Ulises tiene sueños y aspiraciones, y su meta es ser artista plástico.

Cierta día, Ulises asiste al centro comercial con sus amigos y ve entrar a una chica hermosa a una tienda, ella es Renata. Desde ese momento sabe que el amor lo ha tocado y se empeñará en conocerla más.

Renata se da cuenta que hay un chico que la ha estado observando, pero lejos de interesarse, cree que es algo gracioso y lo deja de lado.

Ulises persigue a Renata por todo el centro comercial hasta que Renata, pensando en gastarle una broma al chico, decide enfrentarlo y apuesta con su hermana que lo besará. Ambos jóvenes coinciden en una tienda y cada uno, al verse en los ojos del otro, sienten algo que les invade desde dentro, los chicos se han enamorado. El beso, ya no fue inocente, fue con sentimiento. A partir de ese momento la vida de ambos cambiará drásticamente y tendrán que probarse a sí mismos la capacidad que tienen de amar.

Para Renata, iniciar una relación sentimental con alguien como Ulises significa una aventura y una oportunidad para conocer el otro México, el de los pobres. No obstante, para Ulises, mantener un noviazgo con Renata representa algo completamente distinto pues tendrá que enfrentar a los amigos de Renata, a sus propios padres y sobre todo a los padres de ella.

Las familias, aún sin conocerse, se odian y es que en la mente de los acaudalados no hay cabida para que alguien de clase alta mantenga contacto con otra de un "nivel más bajo". Esta es la razón por la que los papás de Renata intenten enviarla al extranjero a continuar con sus estudios. Ulises, por su parte, no tiene más opción que pelear por ella y el amor entre ellos o conformarse y darse por vencido.

Amar te duele es un filme que plasma el racismo en México, mismo que, aunque se niegue, existe. El director, Fernando Sariñana, dice que más que reflejar la vida cotidiana de los jóvenes mexicanos, en este filme trató de poner el dedo en la discriminación que existe en el país. *"En México hay racismo y no se habla, pero esta película logró mostrarlo. Este rollo de la intolerancia uno lo ve todos los días"*

por lana, color de piel, como te vistes o si tienes síndrome de Down. Amarte duele es una historia diferente que explora la interioridad y los sentimientos de los jóvenes en el nuevo siglo". (Disponible en <http://laprensa-sandiego.org/archieve/january10-03/amar.htm>)

Recaudación en taquilla: 70 millones 180 mil 360 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosAmarTeDuele.html>)

Nota: La película del 2002 que más recaudación obtuvo fue *El crimen del Padre Amaro*, siendo *Amar te duele* la segunda con mayor recaudación durante ese año.

Premios recibidos: 9

- Festival de Cine Latino de Chicago: Premio de la Audiencia
- MTV Movie Awards: Película favorita, Actriz favorita (Martha Higareda), Mejor rola peliculera y Villano favorito (Alfonso Herrera)
- Diosa de Plata: Revelación (Martha Higareda), Mejor Música, Mejor coactuación masculina (Armando Hernández).
- Mons International Festival of Love Films: Mejor actor (Luis Fernando Peña)

Película: *Ladies Night* (2003)

Ficha técnica:

Dirección	Gabriela Tagliavini
Guión	Issa López
Fotografía	Javier Zarco
Edición	Jorge García y Roberto Bolado
Diseño de Producción	Miguel Álvarez
Música	Juan Cristóbal Pérez Grobet
Reparto	Ana Claudia Talancón (Alicia), Luis Roberto Guzmán (Rocco), Ana de la Reguera (Ana), Fabián Cortés (Fabián) Sofía Álvarez (madre de Alicia) y Hugo Silva (Daga)
Producción	Miravista, Buenavista Internacional, Videocine y Argos
Clasificación	B-15
Género	Comedia.

Sinopsis:

Ladies night se presenta como una comedia romántica, escrita y dirigida por mujeres, en la que plantean lo que pasaría si una chica de clase, o mejor dicho, una chica “fresa”, que está a punto de casarse con el “chico de sus sueños”, conociera y se enamorara de un stripper. ¿La respuesta? Todo puede pasar.

En esta cinta se mezclan exitosamente la ficción, la animación en 3D, la fantasía, la comedia y el drama para hacer de esta película una especie de comic sobre las situaciones a las que se enfrenta la juventud de hoy día, aquellos quienes se casan con la ilusión de vivir una realidad paralela.

Entre los temas que se plasman en esta propuesta feminista, se encuentran la virginidad, la familia, los fracasos, la moral, el miedo al compromiso y específicamente los conflictos existenciales de una joven que aparentemente lo

ha tenido todo, hasta que se da cuenta de lo contrario tras sufrir una decepción amorosa y ser víctima de la infidelidad.

La protagonista es Alicia, una chica, aparentemente, conservadora que está a punto de convertir uno de sus máximos sueños en realidad: está próxima a contraer matrimonio. No obstante, este sueño está a punto de convertirse en duda, en miedo y hasta en pesadilla debido a que en su despedida de soltera, su supuesta mejor amiga, Ana, decide hacerle una broma pesada y contrata un stripper para que amenice el evento.

Rocco es el nombre del bailarín erótico que llega a la fiesta de despedida y hace lo suyo. Tras un par de copas y con la excitación del momento, Rocco y Alicia, se conocen, platican y coquetean mutuamente.

Ambos jóvenes han congeniado de maravilla por lo que la futura novia decide escaparse con el bailarín dejando perpleja tanto a su familia como al novio mismo.

Recaudación en taquilla: 77 millones 641 mil 678 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosLadiesNight.html>)

Premios recibidos: 4

- Festival Internacional de Cine Cyprus: Premio CiFF
- MTV Movie Awards: Mejor cachondez, Actriz favorita (Ana de la Reguera) y Mejor rola peliculera

Película: *Un día sin mexicanos* (2004)

Ficha técnica:

Dirección	Sergio Arau
Guión	Sergio Arau, Yareli Arizmendi y Sergio Guerrero
Fotografía	Alan Caudillo
Edición	Daniel A. Fort
Diseño de Producción	Isaac Artenstein
Música	Juan Colomer
Reparto	Eduardo Palomo (Roberto Quintana), Caroline Aaron (Tía Gigi), Melinda Allen (Ellen Abercrombie), John Getz (Senador Abercrombie), , Yareli Arizmendi)Lila Rodríguez), Todd Babcock (Nick) Baron Kelly (Oficial Hylan), Bru Miller (George McClaire), Suzanne Friedline (Vicki Martin), Joaquín Garrido (José), Will Greenberg (Jeff Silverman) y Elpidia Carrillo
Producción	Plural Entertainment, Televisa Cine, Altavista Films y Organización Ramírez
Clasificación	B
Género	Comedia.

Sinopsis:

¿Qué pasaría si, un día, el tercio de la población de un estado desapareciera? A pesar de que proporcionaría ciertas ventajas como la mejoría del tráfico vial y la disminución de la contaminación, repercutiría negativamente tanto en la sociedad como en la economía de dicho estado y del país mismo.

La película *Un día sin mexicanos* busca hacer notar y hacer valer a los mexicanos y a la sociedad hispana en general, que por necesidad o comodidad, vive y labora en Estados Unidos, específicamente en el estado de California.

La historia comienza cuando un día cualquiera, California amanece cubierta por una nube color rosa. La sociedad, extrañada, se pregunta si será consecuencia de la contaminación, del calentamiento global o de un arma química. Conforme avanza el día, la gente va llegando a su lugar de trabajo, a casa o a algún lugar público, y poco a poco se va dando cuenta que tanto obreros, jardineros y cocineros, como comerciantes, administradores y dueños de locales no aparecen, no están. Son 14 millones de personas desaparecidas y todos tienen una característica en común: son hispanos.

Las repercusiones de esta extraña situación comienzan a hacerse presentes: no hay nanas, no hay choferes de transporte público, no hay afanadores, no hay burritos ni trabajadores en el campo, no hay artistas ni escritores, no hay científicos y no hay atletas. California colapsa e inicia la catástrofe. Sin embargo, existe una única latina que ha “sobrevivido” al extraño suceso: la reportera Lila Rodríguez. Será a través de esta mujer que las cosas vayan tomando forma; que el misterio tenga un cómo y un porqué y que al final, los estadounidenses logren encontrar nuevamente a esa gente que, gracias a su trabajo, logra mantener el statu quo de la sociedad americana.

De manera sutil, el director de esta cinta toca el tema de los trabajadores indocumentados y el poder invisible que éstos tienen a través de su fuerza de trabajo y, además, del poder de consumo que se estima es mayor al de la población no latina en Estados Unidos.

Esta película busca hacer visible lo invisible; es una denuncia pública sobre la discriminación que la comunidad hispana, incluido el director de esta película, sufre en el país vecino. *“En la televisión, en las películas y en los noticieros, sobre todo, pareciera que los latinos en Estados Unidos solamente trafican con drogas y matan gente. Nunca muestran cuando sacamos premios Nobel o cuando somos los descubridores de alguna nueva medicina. El pan de cada día es ese ataque constante. Cuando yo llegué aquí en 1992, no hablaba inglés y por primera vez pasé a ser minoría, a ser discriminado.”* (Arau, disponible en http://www.larazon.es/noticias/noti_esp3444.htm)

Recaudación en taquilla: 66 millones, 617 mil 067 pesos (Disponible en <http://www.canacine.org.mx/ReconocimientosDiaSinMexicanos.html>)

Premios recibidos: 3

- Festival de Cine de Cartagena: Mejor Guión
- Festival de Cine de Gramado: Premio del Jurado
- Festival de Cine de Guadalajara: Premio Mayahuel a la Mejor Edición

CONCLUSIONES

El cine mexicano, desde su nacimiento, cumplió con una función específica y fortuita: comunicar.

Grandes fueron aquellos primeros camarógrafos mexicanos quienes, llevados por la curiosidad del nuevo invento, invirtieron sus más grandes posesiones para poder adquirir tan majestuoso artefacto. El hecho de capturar imágenes en tiempo real para después ser proyectadas y, de alguna manera, revivir el pasado, fue el principio de lo que hoy día es un arte, una industria y un potente medio de comunicación masiva.

Desde los tiempos de Don Porfirio, la sociedad pudo estar al tanto del acontecer actual gracias al cine, pues hizo posible la comunicación entre los pobladores alejados tanto geográficamente como culturalmente dentro del territorio nacional y fuera de éste. Además, como todo medio de comunicación, el cine pudo evolucionar y no solamente posibilitó la comunicación sino además informa, entretiene, educa y es auxiliar para la formación de opinión pública, ejemplo de esto es la cinta fílmica *La ley de Herodes*, dirigida por Luis Estrada en 1999, que además fue punta de lanza en la apertura de nuevos temas en el cine nacional.

El cine mexicano, a lo largo de su historia ha sido víctima y testigo tanto de situaciones devastadoras como de hechos afortunados, específicamente durante

la década de los 60's que, entre otras cosas, fue un ciclo de incubación de cineastas que habrían de distinguirse durante las décadas siguientes.

Un hecho afable que se suscitó en la década de los 70's fue la designación del hermano mayor del presidente Luis Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico. A pesar de ser un acto de total nepotismo, esta situación resultó ser un cambio benéfico para que el cine fuera más creativo y ambicioso. Con Rodolfo Echeverría al frente del Banco, más de 15 realizadores lograron debutar, hecho que no había sucedido desde 1944. Al término del gobierno Echeverrista, 36 de los 61 largometrajes producidos en 1976 fueron realizados con participación del Estado, es decir, por primera vez en la historia del cine mexicano la producción oficial superaba a la privada.

Posteriormente, un nuevo acto de nepotismo tuvo lugar. A finales de los 70's y principio de los 80's, el entonces presidente José López Portillo designó a su hermana, Margarita, al frente de la política cinematográfica estatal. Esta acción resultó devastadora pues se desmanteló una estructura que había dado buenos frutos, se desatendió el fomento de un cine propositivo y se estimuló la producción privada del corte más inculto y vulgar. Los temas de género fronterizo y el de ficheras ganaron terreno.

Para mediados de los 80's dio inicio un nuevo gobierno, el de Miguel de la Madrid. La creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) fue la punta de lanza en materia cinematográfica maltrecha por una severa crisis económica, heredada por el gobierno anterior. A pesar de esto, un grupo de cineastas se refugió en el cine independiente obteniendo algunos logros bastante decorosos.

En 1989 Carlos Salinas de Gortari asumió la presidencia de México y en su esfuerzo por ganarse a la opinión pública y legitimarse en el poder, a merced de los dudosos resultados electorales que lo habían llevado a la presidencia, otorgó permiso para la exhibición de una película tabú que se convertiría en parteaguas de una nueva corriente propositiva en la cinematografía nacional, *Rojo Amanecer* (Fons, 1989). Asimismo, la bonanza económica del país contribuyó a la mejora cinematográfica. La administración salinista impulsó un modelo económico de libre mercado; estos mismos criterios neoliberales se aplicaron en el ámbito

fílmico, lo que supuso la venta o liquidación de varias empresas oficiales como COTSA, CONACINE, CONACITE II y los Estudios América. De cualquier manera, a lo largo de esta administración tuvieron lugar hechos interesantes como por ejemplo que en la producción oficial convergieron tres generaciones de cineastas: los provenientes de los 60's y del echeverriato; los que se habían formado en el cine independiente de los 80's, y una joven camada de egresados de Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Para mediados de los 90's, al término del gobierno salinista, el célebre *error de diciembre* provocó una fuerte crisis económica que hundió al país y por añadidura al cine mexicano que se desplomó hasta niveles jamás vistos. En términos de cifras, la producción descendió de 54 largometrajes en 1994, a 14 en 1995 y 16 en 1996. Al contrario de lo que ocurrió en la producción, la exhibición experimentó una gran pujanza, en virtud del ingreso al país de poderosas compañías del ramo, atraídas por la liberación de precios y la clausura de las leyes proteccionistas que concedía el 50% de las pantallas al cine mexicano.

Para finales de los 90's el presidente Ernesto Zedillo anunció un suministro de 100 millones de pesos al Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, con esto, se buscaba iniciar una nueva época de fortalecimiento para el cine nacional en el que se reactivaría la industria y se apoyaría a los potenciales cineastas mexicanos.

Fue así como el cine mexicano comenzó el nuevo siglo en una coyuntura de privatizaciones y disminución de la participación estatal en la industria del cine. Este proceso fue iniciado por Salinas de Gortari, a finales de la década de los 80, y continuado posteriormente por Ernesto Zedillo, teniendo su punto culminante con la firma del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, México y Canadá (1993). México decidió no aplicar ninguna medida proteccionista ante el cine norteamericano, como realizó Canadá y el porcentaje mínimo de películas a exhibir en las salas mexicanas se fijó en el 10%.

A pesar de esta coyuntura, en principio desfavorable para la producción cinematográfica, donde el gigante estadounidense sigue manteniendo una cota

que ronda 90% de las películas exhibidas en las salas, el cine mexicano de estos años ha vivido un período fecundo gracias al surgimiento de nuevas productoras privadas, la realización de cintas de gran calidad y la aparición de una generación de directores de gran prestigio internacional.

Como claro ejemplo de lo mencionado anteriormente se encuentran las cintas que entre 1999 y el año 2004 han logrado éxito en taquilla y han recaudado una larga lista de galardones recibidos por todo lo ancho y alto del planeta. La participación de dichas películas en distintos tipos de festivales de cine, habla mucho y muy bien de lo que en México se ha estado produciendo, innovando y creando.

Las aportaciones que México ha hecho al arte cinematográfico van desde historias originales y guiones impresionantes, hasta la innovación en efectos especiales y de tercera dimensión, sin dejar de recordar que esto ha sido posible a pesar de los obstáculos y las desoladoras circunstancias que han acompañado al cine casi desde su inicio en México.

De esta manera se puede enlistar, de manera breve, las características de los largometrajes producidos en México entre los años de 1999 al 2004 que han hecho de la cinta un filme sobresaliente:

- En *Amores Perros* (González, 2000) los primerísimos primeros planos que se utilizan logran que el espectador experimente una sensación de tensión y caos; el montaje es vertiginoso logrando que la situación que se interpreta en escena sea percibida por la audiencia; la cámara está casi siempre fuera de su eje, persigue a los actores y convierte al espectador en acompañante de los personajes y, por último, el tiempo narrativo anacrónico logra la permanente atención por parte del espectador.

- *Por la libre* (De Llaca, 2000) narra, hasta cierto punto, una historia original. Si bien esta película no sobresale por la fotografía o por la dirección, sí lo hace por las actuaciones tanto de Osvaldo Benavides, Rodrigo Cachero y Gina Morett, quien recibió un Ariel de plata a mejor actriz de cuadro. Este largometraje estaba destinado a un público joven, un público al que le gustaran las historias simples, cómicas y románticas, *Por la Libre* reunió

estos requisitos y con esto logró recaudar más de 39 millones de pesos en taquilla.

- En *Y tu mamá también* (Cuarón, 2001) se utilizan diversas líneas argumentales, abarcando, de manera paralela, temas íntimos de los protagonistas. Al mismo tiempo se utilizó un recurso poco frecuentado en el cine contemporáneo: la voz en Off. Con esto, el público logra conocer a detalle lo que piensan, sienten y hasta huelen los protagonistas.
- *El Espinazo del Diablo* (Del Toro, 2001) ésta coproducción hispano-mexicana logró resaltar debido al misticismo, lo sobre natural y el oscurantismo que rodea a la trama. Así mismo, sobresalen los efectos especiales que dieron el toque extra y fueron reconocidos durante el Festival de cine fantástico de Ámsterdam.
- En *El Crimen del Padre Amaro* (Carrera, 2002) más allá de la historia, basada en una novela de 1875, lo que motivó masivamente a la audiencia para asistir a las salas de cine fue la polémica desatada semanas antes de su estreno en la gran pantalla. ¿El motivo? La película contenía escenas eróticas entre un padre y una menor de edad. La iglesia y otras asociaciones levantaron la voz y pidieron prohibir su exhibición. ¿El resultado? La sociedad, motivada por el morbo, asistió al cine como una obligación auto-impuesta. Al final, todo se resume en publicidad.
- *Amar te Duele* (Sariñana, 2002): si bien es la recreación de *Romeo y Julieta*; ambientada en un México contemporáneo, esta cinta logra, a través de la técnica del cómic darle un giro diferente a las situaciones que tienen que enfrentar los protagonistas. Además innovó alternando escenas a color con escenas blanco y negro, imprimiendo de esta manera, un sentimiento más real a la trama. La música también fue un elemento relevante, de hecho esta película ganó “La Diosa de Plata” por mejor música.

- En *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003) la historia y su ágil narrativa lo dice todo. Una historia fresca y divertida, que hace uso del humor negro y un poco de suspenso. Esta película logró llamar la atención de los cinéfilos por representar una bocanada de aire fresco comparada con las tramas de siempre del cine nacional.
- *Ladies Night* (Tagliavini, 2003) a pesar de ser una película netamente comercial, esta cinta sobresalió entre otras por ser la cinta mexicana que más efectos digitales ha usado, al mismo tiempo que es la primera que transfiere de 35mm a datos en tercera dimensión (3D), para ser regresada a su formato original en posproducción. (Disponible en red en [http://www. el siglodedurango.com.mx/noticia/20077.alistate-para-8220-ladies-night-8221.html](http://www.el-siglodedurango.com.mx/noticia/20077.alistate-para-8220-ladies-night-8221.html))
- En *Voces Inocentes* (Mandoki, 2004) las excelentes actuaciones infantiles, en especial de Carlos Padilla, el protagonista. lograron acaparar la atención del público. Así mismo, la película sobresalió por el contraste entre la brutalidad bélica y la naturaleza del entorno. Vale la pena mencionar que la película tuvo locaciones en Coatepec y Xico, entre otras. Igualmente, la belleza de su fotografía contrasta con su exaltante contenido; la música con toques étnicos y melancólicos enmarcan eficientemente la trama.
- *Un día sin mexicanos* (Arau, 2004) es una historia con un excelente guión original. Se trata de un falso documental que sobresale por haber plasmado en pantalla las terribles consecuencias que habría si todos los trabajadores latinos, legales o ilegales, abandonaran o desaparecieran de Estados Unidos. Al mismo tiempo, esta película fue un reconocimiento a los indocumentados que han abandonado su familia en busca del sueño americano.

Como se ha expuesto en esta tesina, en el lustro comprendido entre el año 1999 a 2004, el cine mexicano ha aportado varias películas que han obtenido los

máximos galardones nacionales e internacionales (premios y nominaciones a los Oscar, Globos de Oro, Premios BAFTA), lo cual es una prueba fehaciente de que con talento, creatividad y buenos profesionales se puede producir cine de gran calidad y obtener grandes recaudaciones en taquilla, sin necesidad de ser parte de la maquinaria de la industria cinematográfica estadounidense, porque afortunadamente el cine es un arte y hace falta algo más que dinero para lograr el éxito de una película.

Como conclusión final se expresa que la labor, esfuerzo y sacrificio que exigió la elaboración del presente trabajo, fue gratamente compensada con la cantidad de información que pudo ser aprendida, estudiada y analizada. La perspectiva del cine mexicano contemporáneo, después de la realización de esta investigación, ha sobrepasado las expectativas, y asombra cómo un puñado de directores, productores, guionistas, actores y editores, más un poco de buena intención por parte del gobierno, logran crear muestras cinematográficas capaces de competir, y algunas veces hasta ganar, con producciones respaldadas por grandes industrias como la de Hollywood.

BIBLIOGRAFÍA

- Aurrecochea, Juan Manuel: El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación, editorial Cineteca Nacional, México, 2004.
- Aviña, Rafael: Temas y Géneros del Cine Mexicano, editorial Océano y Cineteca Nacional, México, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge: Fugacidad del Cine Mexicano, editorial Océano de México, México, 2001.
- Ayala Blanco, Jorge: Grandeza del Cine Mexicano, editorial Océano de México, México, 2004.
- Carreño Carlón, José; Fernández, Erick; Garza, Roberto; Gendrón, Agustín; Lara, Sandra; Lara Chávez, Hugo: México, 30 años en movimiento, Universidad Iberoamericana, México, 1999.
- Coria, José Felipe: Iluminaciones del Inestable Cinema Mexicano, editorial Paidós, México, 2005.

- De la Torre Zermeño, Francisco; De la Torre Hernández, Francisco: Taller de Análisis de la comunicación. Tomo I y II, editorial McGraw Hill, México, 2002
- De los Reyes, Aurelio: Medio siglo de cine mexicano 1896-1947, editorial Trillas, México, 1987, 1ª edición.
- García Orso, Luis: Una guía para ver cine, editorial SEBAS, México, 2005
- Gómez García, Rodrigo: La industria cinematográfica mexicana. 1992-2003. Estructura, Desarrollo, Políticas y Tendencias, editorial Universidad de Colima, México, 2005.
- González Vargas, Carla: Rutas del Cine Mexicano. 1990-2006. Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y Ediciones Landucci, México, 2006.
- Hernández M., Fernández y R. Baptista: Metodología de la Investigación Científica, McGraw Hill, Buenos Aires, 2006.
- Herrera, Javier: El cine: guía para su estudio, editorial Alianza, México 2005.
- Hinojosa Córdoba, Lucila: El Cine Mexicano, de lo global a lo local, editorial Trillas, México, 2003.
- Liandrat-Guiges Suzanne: Cómo pensar el Cine. Ediciones Cátedra, México, 2003, 1ª edición.
- McQuail, Denis: Introducción a las teorías de la comunicación de masas, editorial Paidós, México, 1999, 2ª edición.
- Naime Padua, Alfredo: El cine: 204 respuestas, editorial Ainambra Mexicana S.A de C.V., México, 1995.

- Poloniato, Alicia: Cine y Comunicación, editorial Trillas, México 2004.
- Ponce, Armando: México: su apuesta por la cultura, editorial Grijalbo, México 2003.
- Rojas Bez, José: El cine por dentro. Conceptos fundamentales y debates, editorial Lupus Inquisitor, México, 2002.
- Sánchez, Francisco: Luz en la oscuridad. Crónica del Cine Mexicano 1896-2002, editorial Casa Juan Pablos y Cineteca Nacional, México, 2002.
- Schwanitz, Dietrich: Cultura. Todo lo que hay que saber, editorial Taurus, 2004
- Siety, Emmanuel: El plano: en el origen del cine, editorial Paidós, España, 2004.
- Sorlin, Pierre: Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX, editorial Rialp S.A. 2002
- Tañón, Julia: Cuando la historia va al cine: una mirada a la edad de oro del cine mexicano. Revista Internacional de Ciencias Humanas Diógenes, editorial Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.
- Vega, Patricia. Hacer cine en México: un milagro. Artes de México. Revisión del cine mexicano. México, 2001, 3ª edición.
- Vela León, Juan Antonio: Cine y Mito. Una indagación pedagógica, ediciones Del Laberinto, Madrid, 2000.
- Viñas, Moisés: Índice cronológico del Cine Mexicano (1896-1992), Editorial Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, México 1992.

- Viñas, Moisés: Índice General del Cine Mexicano, editorial Arte e Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 2005.

Consulta en Red (enero 2009- Mayo 2010):

- www.academiamexicanadecine.org.mx
- www.bibliojuridica.org
- www.biografiasyvidas.com
- www.canacine.org
- www.canal100.com.mx
- www.cineismo.com
- www.cinelatino.com
- www.cinemexicano.mty.itesm.mx
- www.comminit.com
- www.cuadernos cervantes.com
- www.descargas.cervantesvisual.com
- www.e-mexico.gob.mx
- www.elmulticine.com
- www.elojoquepiensa.com
- www.elsiglodedurango.com.mx
- www.eluniversal.com.mx
- www.extracine.com
- www.fomentar.com
- www.fotograma.com

- www.golemproducciones.com
- www.hyperlab.politicas.unam.mx
- www.jornada.unam.mx
- www.juridicas.unam.mx
- www.laprensa-sandiego.org
- www.larazon.es
- www.letraslibres.com
- www.mexicanadecomunicacion.com.mx
- www.pangea.org
- www.periodismomundial.grilk.com
- www.portalplanetasedna.com.ar
- www.precinemahistory.net
- www.razonypalabra.org.mx
- www.recursos.cnice.mec.es
- www.redalyc.uaemex.mx
- www.si-educa.net
- www.xtec.es
- www2.scjn.gob.mx