

Lejcuplase

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Contaduría y Administración



**ASPECTOS CONTABLES, LEGALES Y
ADMINISTRATIVOS DE LA INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICA.**

Seminario de Investigación Contable

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CONTADURIA
P R E S E N T A**

PATRICIA APARICIO VAZQUEZ

DIRECTOR DE SEMINARIO: ARTURO RAMIREZ MEYER

MEXICO, D. F.

1979



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

PROLOGO.....	III
INTRODUCCION.....	IV
CAPITULO I	
HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFIA.....	1
CAPITULO II	
OBJETIVOS DE LA CINEMATOGRAFIA.....	104
CAPITULO III	
ORGANIZACION DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.....	108
A) FUNCIONES DEL BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO.....	113
APENDICE ESTADISTICO.....	120
CAPITULO IV	
SERVICIOS CINEMATOGRAFICOS.....	127
A) ASPECTOS ADMINISTRATIVOS.....	138
B) ASPECTOS CONTABLES	
I Sistema de contabilidad.....	147
II Documentación.....	154
III Catálogo de cuentas.....	170
IV Estados financieros.....	200
V Contabilidad de costos.....	204
C) ASPECTOS LEGALES E IMPOSITIVOS.....	205
D) CENTRO DE PRODUCCION DE CORTOMETRAJE.....	210
CAPITULO V	
PRODUCCION CINEMATOGRAFICA.....	228
A) ASPECTOS ADMINISTRATIVOS.....	258
B) ASPECTOS CONTABLES	
I Sistema de contabilidad.....	270
II Documentación.....	274
III Catálogo de cuentas.....	282
IV Estados financieros.....	314
V Contabilidad de costos.....	318
C) ASPECTOS LEGALES E IMPOSITIVOS.....	323
APENDICE ESTADISTICO.....	324

CAPITULO VI	
PUBLICIDAD CINEMATOGRAFICA.....	334
APENDICE ESTADISTICO.....	391
CAPITULO VII	
DISTRIBUCION CINEMATOGRAFICA.....	395
A) ASPECTOS ADMINISTRATIVOS.....	399
B) ASPECTOS CONTABLES.....	404
I Contabilidad general.....	409
.) Sistema de contabilidad.....	411
..) Estados financieros.....	414
II Contabilidad de costos.....	417
III Sistemas presupuestales.....	421
IV Auditoría interna.....	424
V Control interno.....	427
VI Tesorería.....	432
VII Crédito y cobranza.....	434
C) ASPECTOS LEGALES E IMPOSITIVOS.....	439
APENDICE ESTADISTICO.....	442
CAPITULO VIII	
EXHIBICION CINEMATOGRAFICA.....	444
A) ASPECTOS ADMINISTRATIVOS.....	455
B) ASPECTOS CONTABLES	
I Sistema de contabilidad.....	462
II Catálogo de cuentas.....	463
C) ASPECTOS LEGALES E IMPOSITIVOS.....	479
APENDICE ESTADISTICO.....	482
CAPITULO IX	
MANUAL PARA LA EXPLOTACION DE PELICULAS CINEMATOGRAFICAS.....	525
CAPITULO X	
CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA.....	533
CAPITULO XI	
EL FUTURO DEL CINE.....	543
CONCLUSIONES.....	547
BIBLIOGRAFIA.....	550

PROLOGO

La presente tesis tiene como principal objetivo proporcionar una información exhaustiva acerca de la cinematografía y su decidido carácter de industria; es decir, haciendo especial énfasis en sus aspectos contables, administrativos, legales y sociales.

Ha sido estructurada de modo tal que el lector llegue a una cabal comprensión del funcionamiento y organización de cada una de las empresas aquí analizadas, las que, no obstante pertenecer a un mismo sistema, guardan alguna autonomía entre sí.

He recurrido, para su realización, a una información directamente proporcionada por cada una de las empresas, así como a una extensa y varia cantidad de información bibliográfica. Esta última puede encontrarse al final del trabajo.

Quiero agradecer a las siguientes personas la valiosa ayuda que me prestaron para su realización:

Sr. Nicanor González González, Contador General de Estudios Churubusco Azteca, S. A.

Sr. José Juan García, Contador de Conacine, S. A. de C. V.

Sr. García Echanti, Jefe de Cobranzas de Películas Nacionales, S. A.

Sr. Manrique, empleado de Operadora de Teatros, S. A.

y a todas las personas que me proporcionaron la información necesaria para el logro de esta tesis.

Este trabajo no estudia la historia del cine como arte; lo considera alternativamente como técnica, espectáculo, mercancía, industria, creación. Su fin es popularizar algunas nociones elementales sobre el más prodigioso medio de cultura que ha producido el siglo XX.

INTRODUCCION

Se entiende por cinematografía un medio de expresión y representación que, partiendo de imágenes fijas, recompone el movimiento. La toma y la reproducción de las imágenes en movimiento se hace posible gracias a ciertos fenómenos fisiológicos y psicológicos innatos en el hombre. En la práctica, para fijar un instante o una fase de la realidad se realiza una fotografía; para cambiar el mundo exterior en su aspecto, que cambia con el paso del tiempo, se realiza una toma cinematográfica, o sea una sucesión de fotografías, 16 ó 23 por segundo, a intervalos regulares, que descomponen el movimiento. La recomposición o síntesis visual, se obtiene proyectando estas fotografías sucesivas (fotogramas) en el mismo orden y con los mismos intervalos de tiempo con que han sido tomadas. Con este procedimiento técnico se obtiene sobre la pantalla sólo una sucesión de imágenes fijas, unas diferentes de otras, separadas por períodos de oscuridad. Las figuras que vemos moverse con continuidad aquí son acción y existencia real gracias a un proceso interno de cada espectador. Son cuatro fenómenos diferentes los que concurren para producir la ilusión cinematográfica:

1. La continuidad luminosa de la pantalla, que se debe a la persistencia de las imágenes en la retina, característica del ojo, que permite continuar percibiendo durante fracciones de segundo la visión de imágenes luminosas, aún cuando éstas hayan desaparecido en su realidad física.
2. La continuidad o ficción del movimiento de las imágenes proyectadas deriva de la ley fisiológica de Linke, según la cual una serie de imágenes fijas de las fases sucesivas del movimiento de un objeto produce la impresión del movimiento real cuando las imágenes cons-

cutivas son aparentemente iguales. Este es el más importante de los fenómenos fisiológicos, que determina la posibilidad material de la cinematografía como espectáculo y que a menudo se confunde erróneamente con la persistencia en la retina.

3. La ausencia de centelleo visual; este centelleo es un defecto visual molesto que cansa la vista, debido a la alternancia de las fases de iluminación y de oscurecimiento de la pantalla. La continuidad luminosa no aparece fija y constante, sino que varía de intensidad con períodos más o menos resplandecientes. Como el ojo humano no capta la diferencia con una luz continua y una serie de chispas-eléctricas cuando éstas se suceden a una velocidad de 50 por segundo se recurrió en la práctica a combinar con cada fotograma proyectado dos o tres fases de obturación. Para que el centelleo sea mínimo es preciso que los tiempos de obturación sean iguales entre sí y que también lo sean las fases de proyección.
4. La creación psicológica del argumento, que deriva del hecho de que la cinematografía es un lenguaje que adopta medios expresivos que le son peculiares; las imágenes que aparecen sobre la pantalla, suscitan reacciones y sensaciones diversas entre los espectadores, de acuerdo con su distinta experiencia cinematográfica y sensibilidad-artística.

Como hecho técnico, la cinematografía lleva consigo 3 operaciones sucesivas:

1. La toma de las imágenes (mediante una cámara).
2. La conservación ordenada e inalterable de estas imágenes (sobre película sensible).
3. La reproducción de las mismas (por medio de un proyector).

Actualmente el cine está en todas partes, es conocido de todos o de casi todos. Proyectados sobre la gran pantalla de las salas o en las pe-

queñas pantallas de la televisión, los films atraen diariamente decenas de millones de espectadores.

El cine es un arte. La actuación de los intérpretes, la construcción de decorados, la variedad de los trajes, la calidad de la fotografía, la humanidad de los relatos, la perfección de la técnica, etc. pueden lograr un fin tan valioso como las más grandes obras del genio humano. El cine se ha formado medios propios combinando los de casi todas las artes: novela, teatro, pintura, arquitectura, música, poesía, etc.

El cine es también una industria y un negocio. Para realizar una película larga, que dure sobre la pantalla 90 minutos, deben trabajar durante semanas y meses, por decenas, los especialistas más variados: --cradores, técnicos, obreros.....

Son necesarios importantes capitales para emprender la realización de un gran film, y se requieren miles de millones para construir o instalar los cines donde las películas se exhiben, las fábricas donde se hace la cinta virgen, los estudios donde se filma, los aparatos necesarios para la toma y la proyección de las películas. Para producir, vender, alquilar, mostrar, hacer circular los films, existen en el mundo, cientos de miles de profesionales que ejercen diferentes oficios.

"Hacer cine", no significa solamente ser una estrella afamada, sino --ejercer profesiones tan distintas como son las de carpintero, químico, publicista, electricista, acróbata, imitador de sonidos, etc. La multitud de oficios que requiere el cine bastaría para probar su universalidad.

El film ofrece, a mediados del siglo XX, servicios tan variados como la imprenta. Los géneros sobre película tienden a ser tan numerosos como los géneros sobre papel. El film es periódico, crónica, documental, dibujo animado, investigación científica, medio de enseñanza.

El cine tiene por ello un papel creciente en la vida de las naciones:

su influencia sobre el público, sobre la política y la economía, plantea muchos problemas. Las maravillas del cine son tanto su presente y su pasado como su desarrollo a través del mundo.

I HISTORIA DE LA CINEMATOGRAFIA

Representar las figuras en movimiento ha sido una aspiración del hombre, que ya desde la prehistoria intentó reproducir en sus pinturas rupestres el de los animales. El hombre primitivo trataba de sintetizar el concepto del movimiento representando, por ejemplo, un miembro de la misma figura en distintas posiciones; surgieron así figuras de cuadrúpedos con 8 o más patas, de hombres con 4 ó 6 brazos; testimonio evidente de tales intentos. algunos datos y hechos históricos que se consideran remotes precursores en el descubrimiento de la cinematografía son:

Las figuras repetidas, en movimientos progresivos, de las columnas del templo de Amón Ra que contemplada desde un carro en marcha producían la sensación de movimiento; el hecho de que 200 años antes de la era cristiana, Arquímedes, en Siracusa, empleara espejos ustorios para incendiar las naves del invasor Marcelo, proyectando la luz de los rayos solares; el que el filósofo y astrónomo iraní Al-Hazon, en sus escritos del siglo XL, citara que los fenicios ya conocían a fondo la reflexión de las imágenes; el que en Egipto, Los sacerdotes de Menfis se valieran de una especie de linterna mágica para producir efectos en sus extraños ritos; el que en 1267, el monje inglés Roger Bacon anunciara la teoría de la linterna mágica en su obra Opus Major; el que en 1500, Leonardo Da Vinci hiciera el descubrimiento casual de una cámara oscura y el que en 1553, el físico napolitano Gian Battista Della Porta -- presentara la cámara oscura artificial, a la que Daniele Bárbaro, en 1563, proveyó de una lente biconvexa, ya conocida por los asirios. No obstante, el caso más importante hacia el camino de la cinematografía fue el que dió el jesuita alemán Kircher en 1645, al construir la pri-

mera linterna mágica, que pudo llamarse propiamente de proyección y -- que describió en su libro *Ars Magna Lucis Et Umbrae*, publicado en Roma. Años después se demostró la importancia de la linterna (perfeccionada por el abate Nollet) al ser empleada por Jacques Charles en el gabinete de física del Louvre para ilustrar sus explicaciones profesionales ante un público numeroso.

Las imágenes estáticas de la linterna y el empleo de las mismas fueron cada vez más sorprendentes y espectaculares. Pero hasta llegar primero a la fotografía y después a la cinematografía tal como hoy la conocemos, fueron precisos otros muchos innovadores y largos años de investigaciones y experiencias.

La cinematografía nació oficialmente en el año de 1895, en que los hermanos Auguste y Louise Lumière patentaron el "cinematographe" y organizaron las primeras proyecciones de sus filmes. El aparato construido por ellos era del mismo sistema que el inventado por Edison, pero presentaba la ventaja de tener un obturador, inexistente en el de aquél, y además el mismo aparato servía para impresionar, proyectar y sacar copias, a cuya solución se había dedicado, durante más de medio siglo, numerosos científicos e inventores.

El primer intento concreto de aprovechar el fenómeno de la persistencia retiniana de las imágenes para obtener la síntesis del movimiento fue realizado en 1833 por el físico belga Joseph Antoine Plateau, el cual expuso en un artículo el principio teórico de la síntesis del movimiento: "Si varios objetos, diferentes uno de otro en su forma y posición, aparecen ante los ojos, sucediendo uno a otro en brevísimos intervalos de tiempo, las impresiones sucesivas de ellos sobre la retina se unen una a otra, de modo que el espectador tiene la ilusión de ver el mismo objeto cambiar de forma y posición en un movimiento continuado". Para verificar este principio, Plateau inventó en 1832 un instru-

mento llamado "fonaquistiscopio". Se trataba de un disco agujerado por 8 aberturas verticales sobre cuya cara interna estaban dibujadas 8 imágenes, que representaban cada una de ellas las fases sucesivas de un movimiento. Haciendo girar el disco a una determinada velocidad delante de un espejo y observando a través de las aberturas, se veían fundirse las imágenes en un sólo movimiento. Aparatos semejantes fueron realizados en los años siguientes por el alemán Simon von Stampfer que en 1833 patentó el "estroboscopio" y por el inglés William George Horner, que en 1834 patentó el "zoótropo" ó "daedaleum". Hacia mediados de siglo obtuvo un resultado notable el austriaco Franz von Uchatius, que combinando un aparato similar a los de Plateau y Stampfer con una linterna mágica, logró proyectar las imágenes en movimiento sobre una pantalla. El primer intento conocido de aplicar la fotografía a los estudios sobre la síntesis se debe a Coleman Sellers, que en 1860 hizo una serie de fotografías que registraban las fases sucesivas de los movimientos realizados por sus hijos al introducir un clavo y lo aplicó a las palas de una especie de hélice. El aparato, patentado en 1861 -- con el nombre de "quinemastoscopio" no fue nunca presentado al público. Algunos años después, Henry Renno Heyl, el 5 de febrero de 1870, patentó en la American Academy of Music de Filadelfia, un aparato de su invención llamado "faematropio" basado en la idea de Sellers. Su novedad consistía únicamente en la aplicación de la fotografía al aparato ideado por Uchatius; en él se empleaba una serie de 6 fotografías, cada una de las cuales reproducía en di tinta posición, una pareja bailando el vals. Montando en el "faematropio" 3 series idénticas, éste había logrado una capacidad de producción de 18 imágenes. Los métodos inventados por Sellers y Heyl permitieron obtener una síntesis, aunque burda, del movimiento mediante la fotografía, pero no resolvieron el problema del registro fotográfico del movimiento.

En la época en que trabajaban los dos inventores, la técnica fotográfica requería para cada fotografía un tiempo de exposición muy largo, lo que no permitía retratar cosas, animales e personas en movimiento. Para superar esta dificultad se había recurrido al artificio de subdividir una determinada acción en una serie de posiciones sucesivas esenciales, fotografiando luego a los sujetos perfectamente inmóviles en cada una de estas posiciones.

Una aportación esencial para la solución del problema la dieron las investigaciones sobre "cronofotografía", cuyos resultados hicieron posible el registro fotográfico de sujetos en movimiento. Las primeras patentes relativas a la "cronofotografía" las obtuvieron el inglés Thomas Heenan Du Mont en 1859 y el francés Louis Arthur Ducos Du Hauron en 1864. En 1874 se logró otro progreso gracias a Pierre Lules Janssen físico y químico francés, director del Observatorio de Mendon, que con su "revolver astronómico" logró impresionar las fases del paso de Venus delante del Sol tomando instantáneas de 70 en 70 segundos. Perfeccionando el mecanismo ideado por Janssen, el fisiólogo francés Etienne-Jules Marey, construyó en 1882 un instrumento para estudiar el vuelo de las gaviotas llamado "fusil fotográfico", el cual podía registrar una larga serie de imágenes a un decavo de segundo. Desde 1872, John Issacs, realizó estudios de la marcha de un caballo a galope mediante la fotografía. Issacs ideó, con este fin, un conjunto de varios aparatos fotográficos cuyos objetivos, accionados electrónicamente, permitían tiempos de exposición muy breves. Valiéndose de este conjunto, y ayudado por el fotógrafo inglés Edward James Mybridge, realizó una serie de experimentos que desarrollaron en la granja de Stanford, en Palo Alto a orillas de la Bahía de San Francisco y en el Hipódromo de Sacramento. Para estas experiencias se usaron primero 12 y después 24 aparatos fotográficos colocados a los lados de una pista, a regular dig

tancia unos de otros. Cada objetivo se accionaba por un mecanismo especial que lo disparaba en el momento en que el caballo pasaba delante del objetivo. De este modo se obtenía, según el número de aparatos empleados, 12 ó 24 fotografías que reproducían nítidamente las varias fases de los movimientos realizados por el caballo a galope.

El problema de la obtención de una síntesis del movimiento interesó a Mybridge, que, tras haberse encontrado con Maray en París, patentó en 1882 un aparato (el "zoopraxógrafo") con el que se podían proyectar, de modo que dieran la impresión de movimiento, las fotografías obtenidas por el método de Issacs. Para construir el "zoopraxógrafo", Mybridge, utilizó ampliamente los resultados alcanzados por Emile Reynaud, que en 1880 había realizado una máquina llamada "praxinoscopio" o "teatro de proyección", modelo muy perfeccionado del "zótopo" de Horner. En 1887, Thomas Alva Edison comenzó a interesarse por los problemas relativos al registro y reproducción del movimiento. El resultado de sus estudios fue un aparato tomavistas patentado con el nombre de "kinetógrafo", que utilizaba una película fotográfica de nitrocelulosa, fabricada por George Eastman; esta película, blanda y enrollable en carretes, tuvo una importancia fundamental en el invento de Edison, que en los años precedentes había realizado numerosos experimentos buscando en vano un material fotográfico apropiado. En 1889 completó su invento con una máquina apta para mostrar en movimiento los filmes obtenidos con el "kinetógrafo". Este aparato que fue patentado el 24 de agosto de 1891, con el nombre de "kinetoscopio", no era todavía un proyector. El movimiento de imágenes fotográficas podía ser observado por una sola persona mediante un ocular apropiado. El resultado más interesante alcanzado por Edison consistía en la utilización de una película fotográfica sobre la cual las imágenes podían ser registradas en rapidísima sucesión (46 por segundo). Para proyectar los filmes realizados por

Edison, los Hermanos Lumière construyeron en 1894 su primer aparato de proyección. El 13 de febrero de 1895 patentaron el prototipo de su "cinematógrafo", máquina tomavistas y de proyección que puede considerarse el antepasado directo de los modernos aparatos cinematográficos. Característica esencial del "cinematógrafo" Lumière era el mecanismo de tracción que hacía discurrir la película tras el objetivo con movimiento intermitente. El mecanismo estaba gobernado por una manivela unida a un obturador que impedía el paso de rayos luminosos durante el salto de una imagen a la siguiente. Este sistema fue dado a conocer por los Hermanos Lumière el 22 de marzo de 1895 en una conferencia sobre fotografía que dieron en la Sociedad de Fomento de la Industria Nacional Francesa con la proyección de la primera película llamada "La salida de los obreros de los talleres Lumière". El 10 de junio de 1895 y con motivo del Congreso de la Unión Nacional de Sociedades Fotográficas se efectuó la segunda presentación de películas, proyectándose 8 cintas, una de las cuales había sido impresionada en la mañana del mismo día y en la que aparecía el astrónomo Janssen. Todavía se efectuaron varias sesiones privadas antes de llegar el día del nacimiento público de la cinematografía.

La noche del 28 de diciembre de 1895, en el Salón Indien del Gran Café en el Boulevard des Capucines de París, los Lumière presentaron al público su primer espectáculo con localidades de pago, compuesto por el siguiente programa:

"La salida de los obreros de los talleres Lumière"

"La comida del bebé"

"La pesca de los salmones"

"El herrador"

"La llegada del tren a la estación de Lyon"

"La demolición de un muro"

"Lumiére y Trewey jugando a las cartas"

"La calle de la República, de Lyon"

"En el mar"

"El regador regado"

"Destrucción de hierbas perjudiciales"

con una duración aproximada, en conjunto, de 20 minutos. Todas comprendían escenas de la vida familiar, imágenes del trabajo en la fábrica y visiones de la actualidad, a excepción de "El regador regado" en la -- que se urdió un pequeño argumento. Su éxito fue tan grande, que 3 sema-- nas después de la inauguración, y sin propaganda de la empresa, el ingreso diario en las entradas alcanzó los 82,500 francos, lo que resultaba una cifra enorme si se tiene en cuenta que el salón en que se -- efectúan las proyecciones tenía capacidad para 120 personas y el importe de la entrada era de un franco. Sin embargo, Skladanowsky, que -- tenía un establecimiento fotográfico en Berlín, vió en 1889 el "elektro tachyskop" inventado por el fotógrafo alemán Atomar Anschutz, aparato compuesto por una batería de 48 cámaras fotográficas que recogían un -- movimiento en proyección. Ello le sugirió la idea de proyectar sobre -- una pantalla la imagen móvil que se veía dentro de un cajón. Puso ma-- nos a la obra y tras repetidos ensayos logró construir en 1892 el ---- "bioscop", primer aparato fotográfico tomavistas para objetos en movimiento. El 10. de agosto de 1892 éste impresionó en Berlín la primera película en la que aparecía el mismo Max saltando de alegría por el -- éxito de su invento y la primera sesión pública que ofreció comercialmente tuvo lugar en Berlín el 10. de noviembre de 1895, anunciada mediante el primer cartel de cinematografía en el mundo. Las películas -- estaban compuestas por cintas de 48 fonogramas enrolladas unas con --- otras y proyectadas a la velocidad de 8 fot/meg.

En 1896, Georges Méliés, introdujo un nuevo componente en la cineato-

grafía: el guión, descubriendo las cualidades narrativas de la cinematografía y transformándola en un verdadero espectáculo. Méliés era ilusionista, prestidigitador, empresario, artista, técnico e inventor. El mismo construyó los aparatos de impresión y fue el primero en utilizar la luz artificial. Su primer filme, "Une partie de cartes" (1896, cortos animados), tenía 20 m de longitud, y a través de sus películas --- (4, 000) llegó a filmar hasta de 650 m. Méliés montó sus relatos visuales en un estudio cinematográfico, inventó una serie de trucos, y en algunas ocasiones coloreó a mano las imágenes registradas en la película. Entre sus películas más conocidas se encuentran:

"Le voyage dans la lune" (1902; El viaje a la luna)

"Le melomane" (1903; El melómano)

"Le royaume des fiers" (1903; El reino de la hienas)

"Le voyage a travers l'impossible" (1904; Viaje a través de lo imposible)

"A la conquête du pôle" (1912; A la conquista del polo)

La primera cinematografía que se impuso en el ámbito mundial fue la francesa gracias a la obra de Lumière, Méliés y Charles Pathé. Otro de los países que logró difundir sus producciones fue Italia, la cual se especializó en películas de carácter histórico. Comenzaron a realizarse "largometrajes" de 2, 000 a 3, 000 m de longitud, e incluso más, cuya producción implicó un notable esfuerzo económico y de organización. Dentro de esta tendencia se encuentra "Siberia" (1913), dirigida por Pestrone, que encargó los comentarios explicativos a Gabrielle D'Annunzio. Esta obra, vendida en E.U.A., se convirtió en objeto de estudio de directores y productores americanos, que analizaron su forma de realización.

La cinematografía estadounidense no alcanzó un rápido desarrollo en estos años, debido a la influencia del trust creado por Edison con el --

fin de centrar las actividades económicas en la venta de patentes y no en la producción de filmes, cuya calidad se mantenía a un nivel bajo.- Esto propició que los propietarios de salas cinematográficas (Karl -- Laemmle, Adolf Zukor, Marcus Loew, Samuel Goldwyn, etc.) se unieran -- contra Edison y logrando derribar el trust de las patentes aprovecha-- ron las experiencias italianas y francesas, contrataron a los mejores directores y a los actores más populares e iniciaron la producción de filmes de alto nivel cualitativo y espectacular. En pocos años crearon una estructura industrial tan sólida, que conquistaron casi todos los mercados mundiales y resistieron la competencia de otras cinematogra-- fías, manteniendo una primacía que perdura en la actualidad. La sede -- de este centro industrial se estableció en la costa suroccidental del país, en Hollywood, barrio de Los Angeles. La primera época de Holly-- wood estuvo caracterizada por el triunfo de David W. Griffith- cuyas -- obras: "The birth of a nation" (1916; El nacimiento de una nación) e -- "Intolerance" (1916; Intolerancia)- contribuyeron de modo decisivo al desarrollo del lenguaje fílmico junto con la aparición de Charles Cha-- plín, el éxito de la cinematografía cómica y por el desarrollo del weg tern. También el fenómeno del divismo, nacido en Italia con Lydia Borelli y Francesca Bertini, fue explotado racionalmente por la industria cinematográfica americana, que creó para sus actores una popularidad -- mundial, algunos de los cuales se convirtieron en verdaderos héroes -- del moderno mito creado por la cinematografía: Douglas Fairbanks, que personificaba el ideal masculino del dinamismo y el valor; Mary Pickford, a quien se llamó "La novia de América", y que no ha sido supera-- da.

Las cinematografías europeas no resistieron la competencia estadouni-- dense, que durante los primeros años de la 1.ª Guerra Mundial logró im poner sus filmes en todos los países aliados. Sólo las cinematografías

sueca y alemana pudieron evitar el ocaso de la postguerra revisando -- concienzudamente las posibilidades artísticas y culturales de la cinematografía. Los suecos, con la obra de Víctor Sjöström y de Mauritz -- Stiller, renovaron los temas tradicionales de su literatura, creando -- filmes de gran espontaneidad y poesía; los alemanes llevaron a la cine -- matografía los principios estéticos del expresionismo y del cubismo co -- mo lo es "Das Kabinett des Doktors Caligari" (1919; El gabinete del -- Doctos Caligari), de Robert Wiene. Sin embargo, Hollywood logró vencer a estos países con la técnica de producción cinematográfica rígida -- mente industrial, esto es, confiaban en su poderío económico y no en el -- valor artístico de los filmes. Atraídos por el aspecto económico emi -- graron a América los suecos Sjöström, Stiller y la actriz Greta Garbo; y los alemanes Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau y Ewald An -- dreas Dupont; Los actores Emil Jannings y Tola Negri, el escenógrafo -- Karl Mayer y el operador Karl Freund.

En 1925, surgió la cinematografía soviética que estaba estructurada so -- bre bases radicalmente distintas y obtuvo un gran triunfo con "Bronen -- osec Potémkin" (El acorazado Potemkin) de Sergei Eisenstein, "Mat" ---- (1926; La madre) de Usevolod Pudovkin, "Arsenal" (1928; El arsenal) de Aleksander Dovzenko. El descubrimiento de la cinematografía soviética produjo una profunda impresión en los ambientes culturales, pero no -- influyó de modo sensible en los criterios de producción y en el gusto -- del público de los demás países, posiblemente a causa de la severa cen -- sura y el explícito contenido político de los filmes soviéticos, que -- contrastaba con la función de entretenimiento que caracterizaba al es -- pectáculo cinematográfico; sin embargo, en 1927, el filme soviético ha -- bía alcanzado un gran desarrollo comercial en E. U. A., donde algunos ci -- neastas como Chaplin, Erich von Stroheim, Robert Flaherty, Buster Kea -- ton, King Vidor, etc. creaban obras excepcionales en tanto que la pro --

ducción cinematográfica en otros países se mostraba mediocre y su prestigio se basaba en unos pocos artistas como: Fritz Lang y Georg Wilhelm Pabst, en Alemania; René Clair, Abel Gance y Lackes Feyder, en Francia; Karl Theodor Dreyer, en Francia y Dinamarca; John Grierson en Gran Bretaña.

En Italia y Suecia las cinematografías nacionales fueron casi anuladas por la competencia de las grandes sociedades de Hollywood. En España existían 58 firmas productoras, con una filmación media de 35-40 películas anuales, dirigidas por Gelabert, Perojo, Baños, Gual, etc. y proyectadas en las 1.497 salas existentes; tuvieron gran desarrollo e importancia los "documentales", entre los que destacaron una serie de 50 filmes, sobre las operaciones efectuadas por el Dr. Barraguer. En México, triunfaron los temas históricos de marcado carácter nacional, melodramas a la italiana y series detectivescas, marcando un período de prosperidad de la cinematografía nacional que duró hasta 1924. En Argentina, Cuba y Brasil la cinematografía estaba aún en embrión, con muy escasas producciones que no trascendieron al exterior.

En 1925, la Warner Brothers, adquirió la exclusiva de la distribución del "vitaphone", sistema para el registro de sonido patentado por la Bell Telephone Company. El vitaphone sólo se diferenciaba de los métodos normales de reproducción fonográfica en discos, en que trataba de sincronizar la reproducción del sonido con las imágenes de la película. En 1926, la Warner sonorizó parcialmente el filme "Don Juan" utilizando el sistema vitaphone y después con "The jazz singer" (El cantor de jazz) que fue estrenada el 6 de octubre de 1927 y cuyo fondo incluía diálogos y ruidos. Esta cinta marcó el nacimiento del cine sonoro que culminó en 1929 con la cinta "The love parade" (El desfile del amor) de Ernest Lubitsch y música de Víctor Schertzinger. La William Fox, utilizando patentes alemanas, lanzó el "movietone", sistema que permiti-

tía sincronizar con mayor precisión el acompañamiento sonoro y las imágenes mediante el registro fotográfico del sonido sobre una zona (banda sonora) de la misma película en que estaban registradas las imágenes. René Clair, en 1930, pudo demostrar, pese a que se decía que el sonido atentaba contra el lenguaje fílmico, que se podía hacer cine hablado sin que el sonido estorbase a la fotogenia, ni que se concediese mayor atención al diálogo que a las imágenes, sin llegar a sacrificar la parte artística de la cinematografía a las exigencias industriales del sistema en sus filmes: "Sous les toits de Paris" (1930) y "Le silence est d'or" (1947; El silencio es oro). El filme hablado limitó la universalidad del lenguaje cinematográfico, reduciendo la influencia de Hollywood en los mercados del mundo y permitiendo el descender de muchas cinematografías nacionales. Esta universalidad fue restaurada después mediante el sistema de los subtítulos, impresos sobre la película y mediante el doblaje. En 1930, con "Derblane Engel" (El ángel azul) de Joseph von Sternberg y con la actuación de Jannings y Marlene Dietrich, el cine alemán resurgió. Lo mismo ocurrió en Francia con directores tales como: Jean Renoir, Jean Vigo, Marcel Carné y Julien Duvivier y que alcanzó su punto culminante en los años precedentes a la 2a. Guerra Mundial; y no solamente en Francia sino también en Checoslovaquia, Suecia, Italia, Gran Bretaña, con personalidades cinematográficas tales como: Anthony Asquith, Leslie Howard, Alfred Hitchcock y Carol Read. Dado el auge que tenía la cinematografía, se creó la Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica de Venecia (1932) y que presentaba las producciones más recientes y valiosas. En E.U.A., una vez superada la crisis económica, las fases de la actividad cinematográfica - desde la producción hasta la distribución y proyección - se concentraron en pocas sociedades que actuaban en régimen de oligopolio. La llegada del cine sonoro ocasionó que muchos ídolos no lograsen adaptar

se a él. La cinematografía americana permaneció a la vanguardia de la técnica, dando un gran impulso a la cinematografía en color y en 1928, con la obra de Walt Disney, logró dominar también en el campo de los dibujos animados. La producción mexicana "Allá en el Rancho Grande" -- (1936) fue otro de los éxitos de la época. Sin embargo, el cine sonoro no favoreció a la cinematografía soviética, la cual, con el realismo socialista, sufrió una profunda revolución estilística. Algunos de los filmes que lo ejemplifican son:

"Tchepaier" (1935) de los hermanos Nesilier

"Schorst" (1939) de Dovzenk

La 2a. Guerra Mundial dificultó la comunicación entre las distintas cinematografías, pero favoreció, con sus acontecimientos dramáticos, el replanteamiento general sobre la finalidad del arte y del lenguaje fílmico. Algunos filmes que reiteran lo antes dicho son:

"Roma, citta apocria" (1946) de Roberto Rossellini

"Paisá" (1946) de Roberto Rossellini

"Sicescia" (1946; El limpiabotas) de Vittorio de Sica

"Terra Trema" (1948) de Luchino Visconti

"Les enfants du Paradis" (1942-44) de Corné

"Henry V" (1949; Enrique V), "Hamlet" (1948), Richard III (1955; Ricardo III) de Laurence Olivier

"Iran Grazney" (1943-45) de Sergei M. Eisenstein, que quedó incompleta

Estos filmes representan el nacimiento del neorrealismo cinematográfico representado especialmente por Italia, Francia e Inglaterra.

En la postguerra, la cinematografía alcanzó su máxima difusión y popularidad y puede decirse que no hay país que no tenga su cinematografía. Aparecieron los cines-club, se multiplicaron los festivales (Cannes, Locarno, Berlín, San Sebastián). El desarrollo de la cinematografía estuvo representado por las obras de: Kenji Mizoguchi, Akira Kuro-

zawa, Kaneto Shindo, Bimal Roy, Ray Kapoor y Satyajit Ray de Japón e India; Polonia, Hungría, Bulgaria, Rumanía, Yugoslavia, Grecia; España con las obras de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, México con Emilio Fernández y Luis Buñuel, Argentina con Torre Nilsson y Brasil con Anselmo Duarte.

En 1949, con el surgimiento de la televisión, comienza a disminuir la asistencia del público a las salas cinematográficas por lo que surgen nuevos procedimientos tales como el cinemascope, cinerama, el technirama, la vitavisión, el "Todd A. O.", el relieve, la estereofonía, el aumento de las dimensiones de las pantallas, buscando la asistencia del público a los cines. Se empiezan a realizar filmes costosos y de larga duración (3 a 4 horas) como:

"The ten Commandments" (1956; Los diez mandamientos) de D. Mille

"Ben Hur" (1960) de William Wyler

"Spartacus" (1961; Espartaco) de Stanley Kubrick

"Cleopatra" (1963) de Joseph Man Kiewicz

con la intención de marcar claramente las diferencias entre el espectáculo cinematográfico y el televisivo.

Actualmente, la nueva tendencia en el cine, representada por Ingmar Bergman, Michelangelo Antonini, es apartarse de los caminos trillados del cine comercial, convencional y multitudinario.

EL CINE EN MEXICO

El cine surgió en México con la etiqueta de extranjero, pues fue una importación. La primera exhibición pública se llevó a cabo el 14 de agosto de 1896 en el entresuelo de la droguería Plateros, de la calle de Plateros 9 de la Ciudad de México, y en ella se exhibieron "Llegada de un tren", "Montañas rusas", "Jugadores de pócarté", "La comida del niño", "Salida de los talleres Lumière en Lyon", "El regador y el muchacho", "Demolición de una pared" y "Los bañadores". Algunos días después C. J. von Bernard y Gabriel Vayre organizaron una exhibición en el Castillo de Chapultepec en honor del General Díaz y del programa so bresalían:

1. Grupo en movimiento del General Díaz y de algunas personas de su familia
2. Escena en los baños de Pane
3. Escena en el Colegio Militar
4. Escena en el canal de la Viga
5. El General Díaz paseando por el Bosque de Chapultepec.

que fueron las primeras películas que mostraron asuntos mexicanos.

En abril de 1898 se anunció el "aristógrafo", invento nacional que hacía ver las películas en tercera dimensión. El invento consistía en unos anteojos o gemelos ideados por el señor Adrián Lavie que contenían en su interior un mecanismo movido por una corriente eléctrica, de tal suerte, que cada vez que la vista correspondiente a un ojo aparece en la pantalla, la del otro ojo queda interceptada. Las imágenes se suceden con tal rapidez que, por un efecto de persistencia en la impresión de la retina, las vistas no solamente aparecen de relieve sino que parecen también enteramente fijas cuando se hace uso del antejo.

Entre las películas en tercera dimensión estaban "Puente de los suspiros de Venecia", "Fachada principal de la escuela de ingenieros", "Partido de los leones de la Alhambra", "Granada", "Duelo a muerte en el Bosque de Chapultepec", "Paisaje agreste en el valle de México" y "La Venus de Médicis del Museo de Florencia".

La exhibición se incrementaba, las compañías surgían a cada momento y durante el año de 1899 el Ayuntamiento de la Ciudad de México recibió 25 solicitudes para abrir cinematógrafos en diferentes rumbos de la ciudad, aunque no todas fueron autorizadas. Algunas compañías eran dueñas de 4 locales, como Guillermo B-cerril o la señora Brígida de Alcalá. Lo novedoso fue que casi todas poseían carpas que instalaron en diferentes plazuelas. El señor Milana, sin embargo, contaba con un local propio en la 2a. calle de Plateros No. 4. Para enero de 1900 en la Ciudad de México habían 22 locales que exhibían vistas. Con tal número de salones, era difícil sostener una gran variedad de programas y como no había un surtido constante y permanente de películas algunos de los empresarios vendieron su negocio; otros, en cambio, se fueron al interior del país.

Con excepción de la agencia Edison no había ninguna casa especializada en la distribución de películas. Cada empresario compraba su aparato - provisto de su respectiva dotación; lotes de 100 o de 98 vistas. Una misma vista era explotada por distintos empresarios. Lo ruquítico de las remesas - cada vista duraba de 2 a 3 minutos y normalmente se programaban 6 vistas de estreno - hacía que se agitara el repertorio y el público se familiarizaba con ellas; la competencia y la lejanía constante de novedades hizo que los empresarios realizaran largos viajes - en busca de vistas. Algunos iban a E.U.A., otros a Francia; o bien pagaban a un agente en aquellos territorios para que los mantuviera al tanto de las novedades.

Por el retraso con que llegaban las películas y porque los jacalones no ofrecían buenas condiciones de seguridad, 20 de los 22 locales que exhibían cinematógrafo en la Ciudad de México tuvieron que cerrar durante el año de 1900, y sus dueños se fueron a recorrer el país.

Para auxiliarse un poco, algunos empresarios tomaban películas de los lugares que visitaban; eran películas cortas, pues los cómicos de la lengua viajaban con su equipo y necesariamente tenía que ser lo más reducido y manual posible. Sin embargo, la producción era constante. Las películas nacionales no se diferenciaban, aparentemente, de las extranjeras que mostraban actualidades. Tan sólo los asuntos eran mexicanos. En ocasiones se filmaba la salida de misa para que las personas al día siguiente fueran a verse al cinematógrafo. "Anunciábamos que el domingo siguiente nos colocaríamos con la cámara frente a la puerta de la parroquia, para tomar vistas de la salida del público de la misa de doce, recomendando a cuantos quisieran aparecer en la cinta que se presentaran decentemente vestidos. Aquello ponía en conocimiento a todos los vecinos, que llegado el momento, se apretujaban por aparecer en primer término ante el objetivo, haciendo mil gestos y visajes. Excusado es decir que la noche del estreno todos los actores improvisados acudían al cine en masa, para verse en película". De manera que los primeros empresarios eran una especie de hombre-orquesta: productores y exhibidores con locales que transportaban, en ocasiones, a lomo de mula. A México les daban películas de ficción como "La pasión de Jesucristo", "Venus y Anfitrión", "El Diablo en el convento"; y de noticias, como "La guerra de Transvaal"; pero dada la limitación de recursos, en México no se producían del primer tipo, sino que las condiciones materiales determinaban a los empresarios a filmar los acontecimientos sobresalientes de los lugares que visitaban, o a los habitantes, para asegurar el éxito.

Un aspecto sobresaliente de las giras es que la Ciudad de México sólo era un punto en la trashumancia, pues aún no había un centralismo cinematográfico; aquella era una actividad muy dinámica y el cinematógrafo dada su característica de espectáculo de masa, era un activo agente -- propagandístico del "progreso y la civilización" que tanto ilusionaba y aún hoy- a la sociedad mexicana.

En el año de 1906 se abrieron distribuidoras que resultaron suficientes para satisfacer la demanda, y los primeros en sufrir las consecuencias fueron los cómicos de la legua, porque fueron obligados a establecerse en un lugar o a llevar el cinematógrafo a los rincones apartados de los medios de comunicación. En Aguascalientes, en Orizaba, en San Luis Potosí, en Zacatecas surgieron las nuevas construcciones que eran hijas de los teatros: los cinematógrafos. Tenían una similitud con --- ellos, pero también tenían sus diferencias: caseta de proyección, escenario reducido, poca o ninguna ornamentación. Ahora bien, esto no significó que ya no hubiera empresas exhibidoras recorriendo el país, no, hubo muchas que se repartieron el territorio y cada una tenía su ruta. Casi todas las empresas cinematográficas eran familiares, ya que no se necesitaba mucho capital para iniciarse en el negocio. Tampoco había necesidad de hacer fuertes inversiones, de hecho cualquier persona con un poco de entusiasmo, curiosidad y algo de dinero era capaz de convertirse en empresario.

La importancia de la trashumancia radica en que en mucho determinó y condicionó el surgimiento del primer cine mexicano, que con el estallido de la Revolución llegaría a lugares insospechados en su madurez técnica y estética.

Algunas de las distribuidoras abiertas en la Ciudad de México eran de mexicanos, que compraban películas en Europa y en E.U.A. para venderlas y alquilarlas a los exhibidores; otras, en cambio, eran agencias -

de los productores, como la Mexican National Phonograph, Co., que distribuía las películas Edison; o la Pathé, cuyo gerente era un francés. La política de ventas de las compañías productoras de cualquier parte del mundo consistía en vender indiscriminadamente su material; ni siquiera las agencias tenían la exclusividad de un territorio, lo que acarrearba engorrosos, prolongados y escandalosos pleitos por la posesión de los derechos.

Al finalizar el año de 1906 en la Ciudad de México ya se podían contar hasta 16 salones para cinematógrafo, los cuales eran:

el teatro "Riva Palacio", el teatro "Apolo", la "Sala Pathé", el "Gran Salón Mexicano", la "Academia Metropolitana" el "Salón High Life", el "Salón Art-Nouveau", el "Salón de Moda", el "Salón Tubiar", el "Salón Verde", el "Spectatorium", el "Salón Montecarlo", el "Molino Blanco", el "Salón Music Hall", el "Tabellón Morisco", el "Salón Cinematográfico".

La capacidad de los salones cinematográficos se incrementaba con el transcurso del tiempo. Los primeros saloncillos eran improvisados en alguna dependencia de una casa habitación y el cupo era de 30 a 40 sillas. Luego los jacalones ya fueron un poco más amplios, y algunos salones de 1906 tenían cabida para 100 o más espectadores, como la "Academia Metropolitana", que podía recibir hasta 700.

El año de 1907 presentó buenas perspectivas para el negocio cinematográfico; no sería de grandes cambios como el precedente. No, sería de consolidación. El cine en este año es ya el espectáculo habitual de la capital y las críticas sobre él se repiten una y otra vez, lo que con anterioridad era excepcional.

A pesar de la multiplicación de las salas cinematográficas, no se filmaba en la Ciudad de México películas nacionales intensivamente. Televisión no se sabe si era porque el costo era muy elevado, o si los auto-

res se limitaban a exhibirlas sólo en su cinematógrafo, por lo cual su mercado era reducido y las posibilidades de ganancia eran remotas; tal vez lo hacían sólo como un pretexto para atraer al público y en su mente estaba muy lejos el hacer gran cantidad. De cualquier manera, durante el resto del año de 1907 la prensa sólo consigna uno que otro título:

"Ceremonia del 18 de julio"

"El 15 de septiembre"

"Regreso de Europa del cadáver del torero Montes"

"Desfile de rurales"

El primer local que tuvo más un sentido de taller o estudio cinematográfico parece que fue el que instaló The American Amusement, Lillo, García y Compañía en enero de 1908. Ahí se produjeron documentales sobre la vida cotidiana de la ciudad y una película con argumento:

"El grito de Dolores", que tuvo mucho éxito de público.

Esta compañía también anunció "Día de Campo", tomada en Xochimilco.

En Abril de 1908 se dijo que próximamente se abriría la Fábrica Nacional de Películas, cuyo propietario era Enrique Rosas. Como de costumbre, filmó los acontecimientos notables:

"La exposición de Coyoacán", tomada el día de su apertura, inaugurada por el General Porfirio Díaz.

En enero de 1909 se estrenó la segunda película que continuaba la modalidad iniciada por Rosas, "El viaje del presidente a Manzanillo", que empieza con la salida del convoy presidencial de la estación de Buenavista de esta ciudad.

En octubre se estrenó la que hasta entonces sería la más ambiciosa película mexicana, "La entrevista Díaz-Taft" que fue filmada por los hermanos Alba continuando la escuela de Enrique Rosas, esto es, sin alterar la secuencia geográfica y cronológica; medía aproximadamente 1,200

metros y duraba poco más de media hora.

A principios de 1908 se asociaron con Enrique Rosas, Alva y Compañía - para producir y distribuir películas; se sabe que en un momento dado - fueron los agentes de la Fathé Frères en México, para la que tomaban - películas a la vez que distribuían las de dicha marca. Tal hecho los - mantenía en constante práctica. Como casi todos los distribuidores de - aquel entonces, tenían su sala de exhibición: La "Academia Metropolita - na" inaugurada en 1906.

En septiembre de 1910 los Alva estuvieron pendientes de todas las cele - braciones del Centenario de la Independencia, y retrataron:

"La llegada de Polavieja a México"

"El desfile histórico del Centenario"

"El desfile del 16 de septiembre"

"Entrega del uniforme de Morelos por el General Polavieja"

"Maniobras militares en Anzures"

y muchas otras más.

Por los festejos del aniversario de la independencia, el día 10. de -- septiembre se abrieron 27 salones de espectáculos. Lo anterior se ex-- plica por la llegada de la población flotante a la Ciudad de México, - ávida de presenciar las celebraciones. De los salones abiertos, 20 --- eran cinematógrafos con un promedio de 250 localidades; los otros 7 -- eran teatros y su capacidad era del más del doble.

Por otra parte, aún no había una censura gubernamental. Había una au-- téntica libertad en la exhibición de las películas. Diariamente, hubo funciones cinematográficas "para hombres solos", pero la prensa y la - sociedad se encargaron de extirparlas y las obligaron a la clandestini - dad. Las autoridades nada hicieron para impedirlo, pues hay que recor - dar que el régimen de Díaz era una expresión de liberalismo, y los ay - untamientos, a pesar de los cambios en las altas esferas de la admini--

nistración, era un refugio de dicha ideología a la vez que eran los en cargados de reglamentar los espectáculos. La política del Ayuntamiento de la Ciudad de México en materia cinematográfica se concretaba a cobrar el impuesto, a otorgar permisos para la apertura de salones, a vi gilar que se cumplieran los requisitos indispensables de higiene y seguridad y con las normas fijadas para la exhibición: que el programa se cumpliera tal y como se anunció, que éste no se alterara, que se exhibieran las vistas en el orden ofrecido, que no hubiera sobrecupo en los salones, etc. En materia de exhibición, la política del Ayuntamiento era el "dejar hacer, dejar pasar" del liberalismo. Por todo lo anterior, no es extraño percatarse de que no hubo intervención determinante por parte del Estado para orientar o regular la exhibición y producción de películas.

El 30 de mayo de 1911 se exhibió en el "Palatino" "La vista de la re- vuelta" tomada durante los acontecimientos registrados en el norte de la República, figurando en la cinta los preliminares de las negociaciones de paz. Se tomó también el grupo que formaban los cabecillas y el representante del gobierno al día en que se firmó el tratado. En la película se puede ver perfectamente a Madero, Vázquez Gómez, Orozco, Villa, y a varios periodistas, así como al representante del Gobierno. El 13 de junio el empresario del "Palatino" se fue al interior del país a exhibir la película, cuyas exhibiciones en el D. F. fueron un éxito. El 14, en el "Salón Rojo" se estrenó "El viaje del señor Don Francisco Madero de Ciudad Juárez a esta capital"; otra "De la espléndida recepción que se le hizo" y una más de su "Viaje a Cuernavaca" a entrevistarse con Emiliano Zapata.

Por otra parte, el día 18 se abrieron al público 41 salones de espectáculos, 33 de los cuales exhibieron películas o alternaron cine y variedades. La capacidad promedio era de unas 250 personas. Sin embargo, la

del "Manuel Briseño" era de 1,200, la del "Cine Club" de 890 y la del "Montecarlo" de 135. Si se hace una comparación con la cantidad de salones abiertos el 10. de septiembre de 1910 al inicio de las fiestas del Centenario, se ve que aumentaron 14 salones, 13 cinematógrafos y un teatro. Esto habla muy claramente de que la Revolución en lugar de significar una depreciación fue un incremento notabilísimo; los contingentes de revolucionarios campesinos que entraban a la ciudad eran los -- causantes de ese aumento cuantitativo. La mayor parte de ellos no cono-- cía el cinematógrafo y llegaban a la ciudad con curiosidad y ansias de distracción.

Ahora bien, las vistas que mostraban los acontecimientos de la Revolución gustaban mucho, lo que animaría a los camarógrafos a continuar. -- Esto traería un ejercicio permanente que llevaría a los hermanos Alva a la madurez técnica y estética del documental, pues durante algunos -- años la Revolución sería uno de los temas preferidos. En agosto de -- 1912 se estrenó la película más ambiciosa de los Alva, "Revolución O-- rozquista" de 1,500 metros, tomada en los campamentos de los rebeldes y federales durante el combate que sostuvieron las tropas del general Huerta y el cabecilla Pascual Orozco. Con dos bandos en la Revolución nada más lógico que mostrar a los dos; de este modo el público aprecia-- ría la totalidad de los hechos y no se le engañaría.

El armado de la película era a modo de dos historias paralelas que con-- vergen en un mismo fin: el combate.

En septiembre de 1912 se inició la edición de la **Revista Nacional** que era el primer noticiero que se fabricaba en México y lo patrocinaban -- los distribuidores Navascués y Camús. Era el resultado de la exhibi--- ción en México de la Revista Gaumont y la Revista Pathé. Su contenido era francamente pobre en relación con los acontecimientos que el públi-- co veía en "Revolución Orozquista", "Viaje de Madrid al Sur", "Viaje --

de Madero a Cuernavaca", "Los sucesos sangrientos de Puebla", etc. La Revista nacional contenía la misma información que la producción mexicana de cine menor de aquel entonces.

Bien o mal, el primer cine mexicano cumplía una labor de información y todo anunciaba que se anticiparía a la escuela rusa de montaje, cuyo fin era similar: informar a la población del hecho político. El cine mexicano había desarrollado su expresión propia, había encontrado su camino y se encargaba de documentar detalladamente los hechos sobresalientes de la vida y de la historia del país. Se había desvuelto en una completa libertad y no había encontrado ningún obstáculo para mostrar los acontecimientos de la vida real.

El régimen de Madero se puede calificar como "la edad dorada del cine mexicano", porque éste retrataba los hechos reales. Informaba al público, aunque la intención de los camarógrafos no era hacer cine político. Por otra parte, en 1911 se inició una intervención más enérgica y directa por parte del Ayuntamiento de la ciudad de México en asuntos cinematográficos. A fines de septiembre y principios de octubre los municipios decidieron nombrar más inspectores que visitaran los salones. -- Para ese entonces sólo había 2, insuficientes para vigilar los muchos salones y los empresarios abusaban: había desórdenes, sobrecupo, los baños estaban sucios y descuidados y otras irregularidades por el estilo. Se hacía necesario un buen número de inspectores y el Ayuntamiento decidió aumentarlos, a condición de que los empresarios pagaran el sueldo. Cada compañía debía contribuir con la cantidad de \$25.- a \$30.- para sufragarlos. Por supuesto que se negaron; se unieron y se presentaron ante la Comisión de diversiones Públicas para protestar, pero no fueron recibidos. Amenazaron con cerrar los salones. No pagarían la contribución extra, a menos que se autorizara un aumento en los precios de entrada. Por último aceptaron las condiciones y no las

autorizaron el alza en los precios de entrada.

El maderismo estaba imbuido de un frenesí moral-paternalista-mesianico; pretendía "regenerar al caído" y "salvar" al "bajo pueblo". Ese espíritu sentaría el precedente para la implantación de la censura.

El 15 de junio de 1912 el Consejo de Diversiones inició una campaña moralizadora; primeramente ordenó la clausura de la sala "Fathé", el encarcelamiento de una actriz y del empresario y la aplicación de una multa de \$300.- y \$500.- respectivamente porque la primera con sus bailes y palabras de doble sentido divertía hasta rabiar a los tandófilos de ese rumbo. La campaña contó con el beneplácito de algunos diarios y seguramente de algún sector de la sociedad. La "moralización" estaba en boga y hasta algunas empresas se cuidaban de no ofender "la moral" de la "buena sociedad", subrayando el argumento de algunas películas. Es cierto que el moralismo ya existía en la sociedad porfiriana, pero había una diferencia notable con las tendencias de estos años, porque no subrayaba con tanta insistencia la necesidad de "moralizar al bajo pueblo". Además, la política del Ayuntamiento y la reacción de la sociedad frente a cierto tipo de teatro frívolo eran diferentes. El municipio ha cambiado y tiene la intención de regular la exhibición de películas, prohibiendo las que se consideren lesivas a la moral pública. Es importante destacar que aunque no hubo hasta el momento prohibición de películas, se deseaba implantar la censura previa; tan sólo se habían clausurado algunos centros que combinaban funciones de variedades y cinematógrafo, y se había llevado por aquellas, pero no por éstas. - Asimismo, hay que resaltar que la censura que se pretendía era "moral" y no "política".

El golpe de Estado del General Huerta contra Madero en febrero de 1913 impidió que la censura previa fuese instaurada; sin embargo, la iniciativa y algunos lineamientos quedaron establecidos. El cine no sufrió -

con el cuartelazo, sino que su camino continuó ascendente. Los salones surgían uno tras otro y aumentaba su capacidad. Y como los espectáculos teatrales se retrajeron y muchas compañías ya no viajaban al interior por la inseguridad de los caminos, nada más lógico que el cinematógrafo se quedara como dueño y señor de los espectáculos. El balance continuaba favorable al cine mexicano: se llegó a la madurez del documental o del primer cine mexicano. El capital y la institución cinematográfica continuaba en manos de mexicanos; y aunque no se poseía el secreto de las fórmulas para fabricar película virgen y aparatos cinematográficos, Indalecio Moriega registró un invento referente a un aparato sincronizador de cinematógrafo con fonógrafo combinado. El invento consistía en dos agujas que se mueven sobre un cuadrante: una de acuerdo con el fonógrafo y la otra de acuerdo con el cinematógrafo. Su novedad era que tanto el fonógrafo como el proyector cinematográfico podían arrancar simultáneamente, con lo que las posibilidades de desincronización disminuían.

En mayo de 1913 el "Salón Rojo" estrenó "El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart", una de las pocas películas mexicanas de ficción de que se tienen noticias. Los autores fueron los hermanos Alva, que imitaron las películas de Max Linder, entonces de moda, y aprovecharon la popularidad de los cómicos Alegría y Enhart, que actuaban en el "Ífrico". Idearon un argumento y lo filmaron con "técnica francesa", al decir de Don Edmundo Gabilondo. En la película los Alva continúan su tradición de apearse al mundo real. La innovación del filme era de orden técnico. No es propiamente una vista y aunque quizá conserve algo de esa intención-purista que se le ojea a la vida de una pareja- la narrativa es completamente cinematográfica para la época: en el montaje se aprecia el leseo de montar una historia con una secuencia lógica. El hecho de que los Alva hicieran una película -

de ficción parecería que ya no querían informar a la gente, sino divertirla. En efecto, por lo que se refiere al cine, "El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart" es el primer cambio significativo que ocurre durante el huertismo. Los otros, la aparición de la censura y la nostalgia porfiriana.

El 6 de mayo de 1913 fue exhibida "El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart" y el 3 de junio se proyectaba en la pantalla la Revista Semanal y en ella, después de algunas escenas de la guerra de los Balcanes y de otros acontecimientos europeos, se anunció una que representaba los preparativos de las tropas americanas para la intervención en México, y se veían algunos destacamentos americanos en la frontera. Inmediatamente el público, que se componía de los mejores elementos de la metrópoli, demostró su desagrado, obligando a que fuera retirada la película. Si bien es cierto que el hecho lo motivó una película extranjera que presentaba un asunto relacionado con la política nacional, es de suponerse que el documental de la Revolución despertaba una análoga reacción de violencia, de otra manera no se comprende por qué a los pocos días de este incidente se promulgó un primer decreto de censura. Los importadores de vistas estaban obligados a exhibirlas ante el inspector que nombrara el gobierno del Distrito, previa su distribución a los cinematógrafos o a su programación. Ahora bien, la censura no tenía carácter federal, sino que sólo era válida en el Distrito y Territorios Federales; este proceso de cambio que se observa en el cine, parecía obedecer a la consigna que el General Huerta dió a los periodistas apenas estuvo en el poder: "Vería con gusto que la prensa prefiriese discutir asuntos científicos o relativos a mejoras materiales y servicios administrativos en vez de poner al debate los problemas políticos".

En referencia a los inventos mexicanos patentados durante ese tiempo,

se ve que en 1913 Pedro Requena y Abreu registró un aparato de proyección para vistas fijas o de movimiento. Por otra parte, los salones de exhibición y las empresas distribuidoras y productoras continuaban en manos mexicanas. Todavía no se asomaban los inversionistas norteamericanos.

Desde luego que los más importantes durante el huertismo fue la aparición de la censura moral y política y el ferrocarril que tomó el primer cine mexicano. Este surgió retratando la realidad y con un afán de objetividad; sin embargo, dadas las reacciones que despertó, originó una intervención más directa del Estado en su control y en el de la exhibición cinematográfica en general. Ese cine inconscientemente político, sencillo, que trataba de mostrar la "verdad" de los hechos, fue poco a poco relegado para dar origen, dos años después, al cine mexicano de argumento.

Los años 1915-1916 son de ruptura entre "lo viejo" y "lo nuevo". El documental de la Revolución se dejó de exhibir paulatinamente, al grado de que para 1916 desaparece de la cartelera. Después, sólo por excepción, se asomaría a los cinematógrafos. Al ser asesinado Zapata (1919) y Villa (1923) se exhibieron pasajes importantes de sus vidas. Pero el hecho tenía otro significado: no eran los acontecimientos del momento, sino del pasado, y tal vez producto de la añoranza.

Había un cambio muy profundo en el concepto del cine y en las personas que lo hacían. Con anterioridad los cineastas fueron unos pragmáticos que aprendieron el oficio retratando a las personas, obligados por la necesidad de programar asuntos que llamasen la atención. Ahora los individuos se preparaban concienzudamente para filmar películas de argumento. Había que planificar el nacimiento de la industria cinematográfica nacional. Con anterioridad, no se hablaba de argumento en la pro-

ducción. Estaba un término nuevo que se incorporaba, pues sólo se usaba para describir las películas extranjeras de ficción. Asimismo, no se había hablado antes de que los actores practicasen la mímica cinematográfica, puesto que las películas se encargaban de reproducir la vida cotidiana de la gente: en sus paseos, en sus ocupaciones, en sus enfrentamientos; para vivir no tenía necesidad de fingir ante la cámara. Se estaba, pues, ante un concepto del cine completamente diferente. "La vida" se agotó en sí misma; lo que se buscaba era hacer films "d'art", según los cánones de otras cinematografías.

Durante los años 1896 a 1913 se prefirió el cine francés, y de 1913 a 1920, el italiano, que trataba de melodramas familiares, pasiones tormentosas, triángulos amorosos, incestos; problemas reales o ficticios que por lo general se desarrollaban entre los altos círculos de la burguesía o en la clase media.

Los primeros filmes de esa nacionalidad que captaron la atención fueron los melodramas históricos. El inicial de esa serie fue "Quo Vadis?" (1912) de Enrico Guazzoni, distribuida por varios empresarios, entre los cuales estaban los Alba; el segundo, "Antonio y Cleopatra", (Enrico Guazzoni, 1913), que definitivamente logró llamar la atención masiva. Despertó incluso el interés de la crítica, lo que era excepcional.

Las películas gustaron por el melodrama y por la reconstrucción histórica; lo primero sería en el futuro una constante en el gusto del público, y lo segundo sería sustituido por el culto a la "estrella". En resumidas cuentas, la cinematografía italiana aportó al cine nacional dos elementos: el melodrama y el culto a la "estrella". Con anterioridad, la "estrella" lo eran los acontecimientos o los caudillos de la Revolución. Muchos de los sucesos que no traba el primer cine mexicano eran dramáticos en sí mismos. El cine italiano se impuso en Méxi-

co porque había una situación similar a la de Italia: allá, la guerra, aquí, la Revolución. Allá el cine equivalía a una fuga de la dolorosa realidad, pues la guerra sacudía a la sociedad. En México se consumía ese cine porque también existía el deseo de olvidar los problemas inherentes a la Revolución: intranquilidad en el país, inseguridad en la ciudad, escasez de artículos básicos como maíz, frijol y carbón; ausencia de circulante, especulación, mercado negro, etc. La sociedad debía olvidar lo que ocurría, y parece que el estado se complacía en ello porque en lugar de limitar este tipo de cine, lo fomentaba abriendo -- una escuela para actores de cine en Bellas Artes o lo estimulaba con la presencia del Ejecutivo en algunos estrenos.

Ahora bien, las películas de esa época se basan en argumentos escritos específicamente para el cine; no obstante, se recurrió con frecuencia a la literatura como fuente de inspiración. En 1918 se adaptaron "Santa" de Federico Tambo, "Tataré" de José Zorrilla de San Martín, "Confesión trágica" de José Velarde y "María" de Jorge Isaacs; en 1919, "Wagta después de la muerte" de Manuel José Othón y "La llaga" de Federico Tambo. En cuanto a los temas de las películas producidas en estos años predomina el de los amores imposibles o tormentosos; parece que a la gente le gustaba sufrir y llorar con "las pasiones humanas". Sin embargo, el campo brilló por su ausencia. El problema del campo trató a fondo se estaba convirtiendo en uno de los "tabúes" del cine mexicano.

En lugar a las, la película más importante de esos años fue "El automóvil gris" de Enrique Rojas, que resultaba el canto del cisne del primer cine mexicano, y expresaba el derrotismo que tomaba el nuevo cine mexicano. "El automóvil gris" está basado en hechos auténticos y estructurada en cuadros. El argumento cuenta cómo un grupo organizado, utilizando un auto y uniformes militares de la facción carrancista, se

dedica impunemente al robo de residencias. Para mostrar los asaltos a las diversas residencias, Rosas respeta la cronología y la secuencia en que acontecieron, con lo que retomaba el estilo que había iniciado en "Viaje de Porfirio Díaz a Yucatán" en 1906, y que los Alba llevaron a su culminación en "Revolución prozquista" en 1912. Para evitar problemas con las autoridades, el realizador ubica la acción en 1915 — los hechos ocurrieron en 1916 —, durante los gobiernos convencionalistas opo- sitores a Carranza, con lo que evidencia su deseo de narrar algunos acontecimientos fuera de su contexto político real. La utilización de los uniformes por parte de los asaltantes se disculpa con un letrero que más o menos dice: "así desprestigiaban el uniforme mili- tar". Según la policía, entre los presos que fueron liberados por algu- nos contingentes revolucionarios, estaban unos miembros de la banda, y la película atribuye esos hechos a los zapatistas, con lo que colabora sumándose a la prensa, para el desprestigio de los convencionalistas y en particular de Zapata. "El automóvil gris" es la última película que posee un cierto carácter documental al modo del primer cine mexicano; pero, además, por su carácter deformativo de los hechos y por los ele- mentos melodramáticos que fueron incluidos respondiendo la influencia del cine italiano, y para halagar el gusto del público, es el ejemplo que siguió y llevó a sus últimas consecuencias el cine mexicano del pe- ríodo sonoro. Esta película es triplemente importante: es la última ma- nifestación del primer cine mexicano, es muestra de lo que será en el futuro y expresa las influencias que en ese año se percibían en el ambiente cinematográfico: la italiana y la norteamericana. La censura fue promulgada el 10. de octubre de 1919. Esta censura al- canzó a los noticiarios y películas que coincidían en evadir los temas sobre la realidad o sobre la información política. Por lo que se refiere a los inventos nacionales en el período de 1917

a 1920 hubo muchos, tales como:

Indalecio Moriega Colombres, quien renovó su patente sobre su sincrofonógrafo registrado en 1911; Leandro Girón Alvarez, que registró un proyector cinematográfico; Juan Ortega González, un invento referente a reformas en películas y carretes cinematográficos; Salvador A. Contreras, que inventó un aparato para vender automáticamente dulces en los teatros y cines; Daniel Sada registró otro invento que sincronizaba -- imagen y sonido, era un "aparato fonofónico adaptado al cine"; Jesús Ferrera y Gutiérrez inventó unos anteojos para ver películas en tercera dimensión; Miguel de J. Bernal registró un invento referente a la obtención de la reproducción simultánea de los movimientos y los sonidos por medio de un aparato cinematográfico combinado con un fonógrafo; Ricardo Varroque registró un aparato para proyectar en cualquier idioma leyendas de películas cinematográficas; Felipe Sierra y Domínguez -- patentó un invento referente a un sistema para producir una imagen --- real y en relieve de una vista de cinematógrafo, sin pantalla; Luis G. Alcorta patentó un invento referente a una película hecha por muñecos, letra y otras figuras y el procedimiento para obtenerla. La lista sería interminable. Baste agregar que se patentaron proyectores capaces de aprovechar la luz solar, butacas, pantallas cinematográficas.

La proliferación de los inventos nacionales era acorde con la euforia por fundar una industria cien por ciento mexicana, pero esto no fue posible, ya que el cine mexicano heredaba la dependencia de la tecnología extranjera.

De los años 1917-1920, se puede concluir que el balance ahora era negativo para el cine mexicano: había censura, el cine mexicano que se hacía era a base de arquetipos extranjeros, el capital norteamericano -- comaba las narices, los inventos nacionales se desperdiciaban y la realidad se había convertido en el primer tema tabú del cine nacional.

Durante los años 1920-1924 la penetración norteamericana se consolida y la producción nacional es impotente para enfrentar su agresividad. La influencia norteamericana tenía sus voceros: la revista Cine Mundial, editada en Nueva York y en la que trabajaban algunos mexicanos; El --- Universal Ilustrado, semanario editado en la ciudad de México, para cuyo crítico el cine nacional debía asimilar la experiencia técnica --- norteamericana y admirar a las "estrellas" norteamericanas; muchos de sus artículos estaban inspirados en los que publicaba Cine Mundial. Se intensificó la exhibición de filmes estadounidenses a partir de --- 1917, y paralelamente se notaba un cambio en el gusto del público. Para 1920 se palpaba una ruidosa competencia por ver cual de las dos cinematografías, europea o americana, era la preferida. Los críticos, por supuesto, elogiaban a la norteamericana. El cine americano continuaba la desmitificación de viejos fetiches, y comunizaba la manera de be--- sar. Para abril de 1921 el cambio llegaba a la moda: en los almacenes ya no se mencionaba para nada a la moda italiana, que hasta hacía un - año era el elemento inspirador de la moda, sobre todo femenina. Había quedado atrás y el nuevo ideal era la norteamericana, que frecuentemen- te era incluida en las publicaciones en la sección de moda, modelando trajes abocados para lo que se consideraba "el bu n gusto en el ves--- tir". Con la narrativa norteamericana llegaba, pues, también un mo- de vida diferente.

La producción nacional se hacía a la sombra de la influencia norteamericana. Una de las primeras películas en filmarse en los años 20's fue "El caporal", según un argumento de Miguel Contreras Torres. Se desarrollaba en el campo, tema que durante el régimen de Carranza se abordó tímidamente en "Viaje a Recondo" y "Partida Ganada".

"El caporal" está fechada en enero de 1920, pero fue filmada hasta marzo-abril de 1921. Es decir, se concibió durante el régimen de Carran-

za, lo que es importante para comprender su argumento, pues no aborda el problema de la tenencia de la tierra, sino que es una comedia de -- "costumbres mexicanas".

El argumento de "El caporal" está fuertemente influenciado por los "se---rials" norteamericanos, lo que no es de extrañar si se toma en cuenta que en estos años ya gustaban mucho al público mexicano.

La siguiente película sobre el tema del campo es "En la Hacienda" que lo aborda desde otro ángulo: pretende denunciar la explotación de que eran víctimas los jornaleros. Este cambio en la orientación sin lugar a dudas fue ocasionado por la política agraria de Obregón, que inició el reparto de tierras en algunos puntos de la República; y el problema agrario lo había hecho una de sus banderas.

Sobre el tema del campo se filmaron otras películas en estos años: "La parcela", adaptación de la novela de José López Portillo, dirigida por Vollrath, "De raza azteca", de Miguel Contreras Torres y bastantes más. Lo importante es que en estos años se intentó abordar al campo desde otro ángulo que el del costumbrismo, y que este intento resultó fallido.

Además, durante esos años también hubo argumentos que se ubicaron en la clase media o entre las esferas de la alta burguesía: "Carmen", adaptación al cine de la novela de Pedro Castera; "La dama de las camelias", adaptación libre de la obra de Dumas, y otras. Los temas se definen poco a poco y serán los mismos que desarrolle el cine sonoro.

Sólo una película se puede considerar fuera de serie, ésa es, "Atavismo", filmada en 1923, pero estrenada en enero de 1924.

Vale la pena subrayar que la implantación de la censura por Carranza -- fue una medida antipopular, sobre todo porque afectaba a los distribuidores y exhibidores; quienes se organizaron y presionaron a Obregón -- para que la aboliese. Este consintió; para ganar su apoyo; pero la --

censura sólo cambió de dependencia, puesto que el Ayuntamiento de la ciudad de México se encargó de ejercerla. Dieratamente podía considerarse que sólo se practicaba en el Distrito Federal, mas esto no era así, porque apenas promulgado el reglamento de censura en 1919, los Ayuntamientos de las ciudades del interior lo incorporaron a su administración. De tal manera, la medida de Obregón sólo fue una política para ganar el apoyo de ese grupo que ya era bastante poderoso.

Por otra parte, el régimen obrerista se caracteriza por el impulso dado a la educación. Vasconcelos era el promotor de ella y se había preocupado por la enseñanza visual, razón por la que fomentó la escuela mexicana de pintura y escultura. El cine, por supuesto, tuvo su lugar. Estaba integrado a las misiones culturales, inspiradas en la catequización de los evangelizadores del siglo XVI. Tenía por objeto llevar la educación a los rincones apartados del país.

Con la labor educativa, el cine recobraba su trascendencia, agotada en 1906, pero sólo era un complemento y los encargados de la misión cultural no filmaban gente, sino que usaban al cine como un medio para llamar la atención.

En 1924, la producción nacional llegó a su nivel más bajo desde 1917, en que se iniciaron las películas de argumento. Los entusiastas del 17 que deseaban formar una industria nacional se sintieron derrotados, y algunos creyeron que el culpable era el exiguo mercado nacional, la falta de audacia de los inversionistas, y la impreparación de los técnicos nacionales, pero sobre todo el Estado, por la situación imperante. En particular, Vasconcelos fue citado por varias personas como el menos preocupado por fomentar o utilizar debidamente al cinematógrafo como un agente educador.

En algo tenían razón, aunque el fondo del problema era, por supuesto, la competencia norteamericana, a la que el Estado no obstaculizó.

En cambio los inventores nacionales continuaron muy activos. Y en verdad que los aparatos patentados parecen decir que su preocupación era la de crear una industria nacional desde las raíces: La invención de la tecnología que ayudase a liberarse de la importación de ésta; lo de más, argumentos, actores, técnicos, etc. resultaba secundario. Felipe Sierra registró un aparato para proyecciones por reflexión especular; Alfonso Castañeda, un proyector cinematográfico; Carlos M. Arredondo - una cinta para poder revolver, fijar, lavar, virar o tintar películas cinematográficas de una manera fácil y económica; Manuel de Campo Mendivil, un sistema de proyección cinematográfica estereoscópica o de relieve; Juan Ortega González una cámara para tomar, en una sola cinta, películas cinematográficas estereoscópicas; un señor Andrade patentó lo que aparentemente revolucionaría la técnica de la sonorización de los films: un aparato para grabar la voz en las películas del cine y poder combinar el movimiento de las figuras de la película con el fonógrafo, en otras palabras, se trataba del cine óptico y no una simple combinación de fonógrafo y cinematógrafo; un señor Barreiro Barcalá -- creó un procedimiento para reunir en sus colores naturales, las proyecciones de películas cinematográficas; los señores García Garibay, Federico Bouvi y A. García patentaron un aparato cinematográfico de toma y proyección de efecto estereoscópico.

A medida que pasaba el tiempo, los inventores ambicionaban más y perfeccionaban sus creaciones; en lugar de hacer modificaciones a mecanismos ya existentes, inventaron lo que, según parece, aparatos o sistemas originales. Por supuesto que no se sabe en qué medida la experimentación resultó un éxito y por qué a la larga no se utilizaron.

Mientras tanto, la inversión norteamericana llegó a los inmuebles. El circuito Olimpia de los hermanos Granat, el más extenso, fue comprado por los inversionistas estadounidenses.

Para fines de 1924 la americanización avanzaba incontenible, y el público ya había olvidado a las italianas. Tal vez sólo los enamorados - "de corazón ardiente" las recordaban y asistían a la exhibición de sus películas que de cuando en cuando se asomaban a la cartelera.

En el período de 1925-1930 poco hay que agregar a lo ya dicho, pues no se perciben cambios sensibles en relación con el período de Obregón. - Por el contrario, se ve una continuidad en el proceso de americanización del aparato cinematográfico.

Una muestra de los temas que se trataron en esos años fueron:

"El Cristo de oro" (1926) y "El coloso de mármol" (1928).

Se recordará que durante los años 1924-1929 es el período de mayor actividad de los cristeros, y a ellos remite el título de "El Cristo de oro", pero nada tiene que ver con ellos: La acción se desarrollaba en el siglo XVII, y era una historia plena de romance, intriga y sacrificios. Las angustias del México viejo, transcritas con el perfume del misterio que encierran. La época en que la justicia inspiraba temor a los criminales de la Nueva España. Por supuesto que el tema de los cristeros se sumó a los tópicos del cine mexicano. La R-revolución fue el primero, mientras no hiriese susceptibilidades de los que están en el poder, y los cristeros aumentaban el acervo; este último será y continuará siendo el tema al cual el gobierno ve con menos buenos ojos. Se continuaba la tradición iniciada en el régimen de Carranza de voltear los ojos a la realidad; este era un tema al que aparentemente jamás se debía acercar el cine mexicano. Nada extraño que "El Cristo de oro" -- fue exhibida sin mayores trabas, puesto que era una visión nostálgica de un remoto pasado.

Por su parte, "El coloso de mármol" se desarrollaba en el momento actual, esto es, los acontecimientos tenían lugar en 1928. Se trataba de la conspiración de un grupo opositor al gobierno y que, aunque se evi-

ta el nombre, claramente se deduce que son los cristoros. Era pues, -- una película de propaganda oficial. El escenario, la presa Calles y el Palacio de Bellas Artes, del que deriva el título de la película. Esta se desarrollaba como película de aventuras y en la que, por supuesto, hay el romance y la intriga, ingredientes sempiternos para mantener el interés. A lo largo de ella defilan los logros de los gobiernos de la Revolución y termina con la derrota de la reacción. Era una especie de balance de los gobiernos de Obregón y Calles, puesto que se hacía incapié en la cultura física, la educación, las presas y la incorporación del indio a la cultura, aunque sólo fuese a nivel de "ideal de belleza". Es obvio que no se profundizaba y se quedó en la superficie de la retórica oficial.

La derrota parece que también alcanzó a los inventores, que en estos -- años se preocuparon más por patentar sistemas de anuncios en los cinematógrafos que de mecanismos originales. Hubo ciertamente el registro de algunos aparatos, pero la mayor parte eran adaptaciones o modificaciones de los ya patentados en otros países.

Por si fuera poco, el cine sonoro llegó a México, lo que ahondaba todavía más la fosa entre la tecnología extranjera y los inventores nacionales, que sólo se quedaban en eso, en inventores, porque la gran mayoría de sus aparatos al parecer ni siquiera conoció la experimentación. Al iniciarse el cine sonoro, México conocía en materia cinematográfica una americanización que jamás había imaginado, y contra la cual debía luchar el cine sonoro mexicano. Esto se iniciaba con la amenaza de ser una sucursal del cine estadounidense. El cine en México había cambiado terriblemente de 1896 a 1930. De una mera curiosidad científica se había convertido en un instrumento de diversión masiva, que lleva inherentemente la difusión de otros modos de vida, de otras costumbres. Se había convertido en un poderoso instrumento de aculturación.

Cuando el cine llegó a México la mujer vestía de largo, hacia 1930 vestía corto, calzaba medias "nylon", usaba brassiers, aspiraba a parecerse a las actrices americanas y para ello se pintaba como ellas, se cortaba el pelo como ellas y hasta usaba aparatos que la alargaban o se hacía la cirugía plástica para alcanzar aún más el parecido. En este cambio de vida, de gustos, el cine, en mucho, era culpable.

En 34 años de cine surgió un primer cine mexicano que se truncó para emular otras cinematografías. La realidad y los problemas eran duros y crueles y la sociedad se entregó a soñar.

En 1939 se anunciaban en los periódicos de la ciudad de México, salas cinematográficas, de las cuales 5 eran de estreno (Regis, Cinema Palacio, Olimpia, Balmori e Imperial), y las demás de reestreno. La exhibición resultaba un buen negocio y el número de salas se incrementaba de la siguiente manera:

1931: 2 salas (I Abel y Gran Teatro Iris)

1932: 5 salas (Tacuba, Montecarlo, Briseño, Cervantes y Rívoli)

1933: 5 salas (Bravo, San Felipe, Centenario, Cartagena y César)

1934: 6 salas (Elén, Modelo, Máximo, Roma, Teatro Iris y Trianón)

Durante este periodo el mercado de la exhibición está dominado por el cine norteamericano, la gran industria que en la década de los veinte ha alcanzado un gran desarrollo, debido principalmente a un fenómeno histórico: la Primera Guerra Mundial.

Hollywood era el gran productor de películas. Para lograr una más rápida penetración en los mercados mundiales contrata a actores como: Emil Jannings, Conrad Veidt, Conrad Nagel, Adolphe Menjou, Maurice Chevalier, Francesca Bertini, Ma. Fernanda Ledón de Guevara, Rafael Rivero, María Alba, Ramón Pereda, José Mojica, Celia Montalván, Lupita Tovar, José Bohr, Carlos Gardel y otros, con los cuales realiza promociones en su país de origen.

En México, las compañías productoras extranjeras poseen sus propias -- distribuidoras y es así como en el país funcionan: Paramount, Radio -- Pictures, Fox Movietone, Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Pathé, Columbia Pictures, Universal Pictures, United Artists.

Estas distribuidoras no sólo manejan su material, sino que a través de ellas llegan películas inglesas, francesas e italianas, con excepción -- de las alemanas que tienen su propia casa distribuidora, la UFA, que -- años más tarde va a jugar un papel importante en México.

Por lo que se refiere al cine nacional, de 1930 a 1932, año en que la producción es casi nula, se exhiben cintas como "Los hijos del destino" de Luis Nezama; "Dios y ley" de Guillermo Calles; los documentales --- "Así es México", que se anuncia como la primera película sonora mexicana y, "Semana de los deportes", estrenada el 10 de diciembre de 1931 -- en el Cinema Palacio, a cuya solemne premiere asistió el Presidente de la República Pascual Ortiz Rubio. Otra cinta estrenada en ese año fue "Más fuerte que el deber" de Raphael J. Sevilla. En 1932 se exhiben -- "Santa" y "Águilas frente al sol" de Antonio Moreno y "Una vida por -- otra" de John H. Auer.

Otro factor importante, por lo que se refiere al sistema de exhibición, lo constituye el cine norteamericano en español. Este se da por la falta de producción del cine nacional y por la campaña iniciada en 1930 -- en contra de los films hablados en inglés, a los que se trata de gravar con dobles impuestos y otras medidas. Así se tiene que a partir de enero de 1930 se inicia el ciclo con las películas "Sobras de gloria" de Anheco J. Stone; siendo las más importantes: "El cuerpo del deli-- to" de Cyril Gardner, primera producción Paramount y "Olimpia" de Borcosgue, considerada como la primera película en español de la Metro -- Goldwyn Meyer.

El cine europeo, a pesar del bajo volumen de exhibición, es importante

por el nivel de las producciones que llegan. Del cine alemán, el más importante de ese periodo, se exhibió "Fausto" (1930) de F. W. Murnau; "4 de infantería" (1930) de G. W. Pabst; "El ángel azul" (1931) de --- Josef von Sternberg; "M, el sátiro de Dusseldorf" (1931) de Fritz ---- Lang; "Muchachas de uniforme" (1932) de Liontine Sagan; "Atlántida" de G. W. Pabst. Del cine francés se exhibió "El alma de Francia", primera película sonorizada; "Amores de media noche" de Augusto Genina; "El -- fin del mundo" de Abel Gance; "Mater dolorosa" de Carl Th Dreyer. Del cine español "La bodega" de Benito Perojo y "La violetera de la emperatriz". Del cine inglés "Chamán" (1930) de Alfred Hitchcock y "La vida de Enrique VIII" (1933) de A. Korda. La política de exhibición es totalmente anárquica, se estrenan cintas todos los días de la semana y su duración va de 2 días a 3 semanas. En este periodo las películas relevantes por su duración son:

1930: "Sin novedad en el frente" de Lewis Milestone, 4 semanas

1931: "Luces de la ciudad" de Charlie Chaplin, 3 semanas

1932: "Santa" de Antonio Moreno, 3 semanas

1933: "El signo de la cruz" de Cecil B. de Mille, 4 semanas

1934: "Juárez y Maximiliano" de Miguel Contreras Torres, 6 semanas.

El sistema de exhibición en México, bajo la presidencia del General Cárdenas, sufre una transformación radical en relación con el régimen anterior. Aunque el cine norteamericano sigue a la cabeza en cuanto al número total de películas exhibidas, el cine europeo, especialmente el alemán y el francés, cobran un gran impulso. Igualmente por primera vez es posible conocer películas de la Unión Soviética y Checoslovaquia. Sin embargo, uno de los fenómenos más importantes lo constituyó el gran auge de la productora y distribuidora alemana Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA), fundada el 18 de diciembre de 1917 por el gobierno alemán con el objeto de contrarrestar la invasión

de películas norteamericanas. En 1933, cuando Hitler obtiene el poder absoluto, se convierte en un instrumento de penetración pacífica y en un factor importante desde el punto de vista de la economía de exportación del Estado nazi. El 2 de mayo de 1934, reaparece UFA en México, - en una solemne premiere que cuenta con la asistencia del Excelentísimo Ministro de Alemania. De las 15 películas que en 1935 lograron rebasar las 2 semanas de duración en cartelera, 6 son alemanas: "La muerte de Sigfrido" de Fritz Lang; "F. P. I. no contesta", "El terror de los mares", "Fugitivos", "A tambor batiente" y "Juana de Arco". En 1937 sobresalen "Alerta traidores", "Esa chica Irene" y en 1938, "Amúter". El cine francés, al igual que el inglés, incrementa el número de películas exhibidas. Los temas que trata son epopeyas históricas, comedias ligeras y cine de aventuras. Las películas sobresalientes de 1935 son: "La cabeza de un hombre" de Julien Duvivier; "39 escalones" de Alfred Hitchcock; "El príncipe escarlata" de A. Korda. En 1936: "Lucrecia Borgia" de Abel Gance; "El fantasma se embarca" de René Clair. En 1937: - "La kermesse heroica" de Jacques Feyder; "Madame Bovary" de Jean Renoir; "Rembrandt" de A. Korda. En 1939: "Los bajos fondos" y "La gran ilusión" de Jean Renoir; "Luisa" de Abel Gance; "Figmalión" de Anthony Asquith; "Adiós Mr, Chips" de Sam Wood. En 1940: "Un gran amor de Beethoven" de Abel Gance; "Las cuatro plumas" de Zoltan Korda y "La posada maldita" de Alfred Hitchcock.

Finalmente, en la búsqueda en la diversificación del mercado, México abre sus puertas al material de la Unión Soviética y Checoslovaquia de los cuales se exhiben en 1935: "Camino a la vida" de N. Ekk, anunciada como la primera película soviética sonora; "El hijo del carnaval", "Natalidad" de Sergio Eisenstein, Eduardo Tissé y Alexandrov, y por último, "Guerrillero Rojo" y en 1940 "La gran batalla" de Sergio Eisenstein. En cuanto al cine español, está dominado sobre todo por la figu-

ra, de Imperio Argentina y son precisamente las películas de esta actriz, las más importantes: "La hermana San Sulpicio" (1934); "Nobleza baturra" (1935); "Morena clara" (1936).

Los temas del cine norteamericano de este período son las revueltas de los indios, el hampa, los barrios bajos, las cárceles, el periodismo amarillista y la comedia. Esta última dará en los sucesivos material al cine nacional, que explotará hasta sus últimas consecuencias.

En 1937 parece inminente la 2a. Guerra Mundial lo que da por resultado que en 1939 se comiencen a realizar películas propagandísticas en contra del totalitarismo como "Confesiones de un agente nazi" (1938) de Anatole Litvak; "La tormenta mortal" (1940) de Frank Borzage; "Corresponsal extranjero" (1940) de Mitchell Leisen; "Escape" (1940) de Merwyn Le Roy.

El cine mexicano, pasado la época de sus películas consideradas clásicas, "La mujer del puerto", "El compra de Menlozo", "Vámonos con Pancho Villa", "Allá en el Rancho Grande", etc. y ante la necesidad de producir el mayor número de películas debido a los problemas que se comienzan a plantar en Hollywood, comienzan a producir y utilizar temas y títulos de películas extranjeras: "Rapsodia Mexicana" (1937) de Miguel Zambrano; "Nobleza Ranchera" (1938) de Alfredo del Diestro; "El gaviotín" (1939) de Ramón Pereda. De la misma manera y como respuesta al cine de niños, el cine mexicano realiza "Allá en el Rancho Chico" (1937) de René Cardona.

Para 1935 se anuncian 37 salas de las cuales 7 (Palacio, Regis, Olimpia, Iris, Principal, Imperial y Alameda) son de estreno. El material que dan a conocer estas salas es nacional y extranjero indistintamente. El número de cine aumenta en la siguiente proporción:

1936: 3 salas (Rex, Alameda e El Circo)

1937: 2 salas (Moderno y Encanto)

1938: 2 salas (Coloso y Orfeón)

1939: 2 salas (Alhambra y Rialto)

1940: 5 salas (Palacio Chino, Iturbide, Bucareli, Colonial y Venecia)

Las películas relevantes por su duración en cartelera fueron:

1935: "El juicio errante", 5 semanas

1937: "Los tres diablillos", UFA, 6 semanas

1938: "La noche es nuestra", UFA, 4 semanas

1939: "Carmen la Triana" de Florian Rey, 7 semanas

1940: "El cielo y tú", UFA, 12 semanas

Durante el régimen de Manuel Avila Camacho, el cine mexicano se coloca como una de las industrias más importantes del país. La 2a. Guerra Mundial impide a los países imperialistas, enfrascados en la lucha, abastecer en ese momento el mercado mexicano, lo que redundó en impulso a su desarrollo económico. En el aspecto de la producción, que comenzó en 1938, éste periodo es de auge; cobra importancia la etapa de internacionalización iniciada en este mismo año, cuando se empieza a copiar las producciones estilo Hollywood. Se realizan versiones de un gran número de obras célebres, de autores como Tolstoi, Balzac, Ibsen, Blasco Ibáñez, Wilde y otros.

Al elevarse la producción, la búsqueda de nuevos temas lleva al cine mexicano a copiar a los norteamericanos, que realizan a partir de 1937 films biográficos como "La vida de Billie Zola" (1937) de William Dieterle; "Juárez" (1939) de William Dieterle; "El joven Lincoln" (1939) de John Ford y "El joven Edison" (1940) de Norman Taurog; el cine mexicano encuentra otro filón que explota en las cintas "El padre Morales" (1942) y "El rayo del Sur" (1943) de Miguel Contreras Torres; "Cristóbal Colón" (1943) de José Díaz Morales; "Porfirio Díaz" (1944) de Raphael J. Sevilla y "Sinfonía de una vida" (1945) de Celestino Gorostiiza. En cuanto a la imitación de la comedia hollywoodense, el cine mexi

1938: 2 salas (Coloso y Orfeón)

1939: 2 salas (Alhambra y Rialto)

1940: 5 salas (Palacio Chino, Iturbide, Bucarali, Colonial y Venecia)

Las películas relevantes por su duración en cartelera fueron:

1935: "El juñío errante", 5 semanas

1937: "Los tres diablillos", UFA, 6 semanas

1938: "La noche es nuestra", UFA, 4 semanas

1939: "Carmen la Triana" de Florian Rey, 7 semanas

1940: "El cielo y tú", UFA, 12 semanas

Durante el régimen de Manuel Avila Camacho, el cine mexicano se coloca como una de las industrias más importantes del país. La 2a. Guerra Mundial impide a los países imperialistas, enfrascados en la lucha, abastecer en ese momento el mercado mexicano, lo que redundó en impulso a su desarrollo económico. En el aspecto de la producción, que comenzó en 1938, éste periodo es de auge; cobra importancia la etapa de internacionalización iniciada en este mismo año, cuando se empieza a copiar las producciones estilo Hollywood. Se realizan versiones de un gran número de obras célebres, de autores como Tolstoi, Balzac, Ibsen, Blasco Ibáñez, Wilde y otros.

Al elevarse la producción, la búsqueda de nuevos temas lleva al cine mexicano a copiar a los norteamericanos, que realizan a partir de 1937 films biográficos como "La vida de Willie Zold" (1937) de William Dieterle; "Juárez" (1939) de William Dieterle; "El joven Lincoln" (1939) de John Ford y "El joven Edison" (1940) de Norman Taurog; el cine mexicano encuentra otro filón que explota en las cintas "El padre Morelos" (1942) y "El rayo del Sur" (1943) de Miguel Contreras Torres; "Cristóbal Colón" (1943) de José Díaz Morales; "Porfirio Díaz" (1944) de Raphael J. Sevilla y "Sinfonía de una vida" (1945) de Celestino Corostiza. En cuanto a la imitación de la comedia hollywoodense, el cine mexi

cano llega tarde y es hasta este periodo que aborda los temas que el cine norteamericano trató al principio de la década; "Carne de cabaret" (1939) de Alfonso Patiño Gómez; "La pequeña malrecita" (1943) de José-lito Morales. Igualmente el cine francés paga su tributo al cine mexicano de esta época: "Los dos pilletes" (1942) de Alfonso Patiño Gómez; "Las dos huérfanas" (1944) de José Benavides e "Internado para señoritas" (1943) de Gilberto Martínez Solares.

El cine mexicano, buscando los resultados en taquilla, da su versión de la guerra en películas como "Espionaje en el Golfo", "Cadetes de la Naval", "La alegría del regimiento", y en dos documentales: "Nuestra será la victoria" y "Aguiluchos mexicanos en el frente". El área específica de la distribución también se desarrolla, y así en el último año del sexenio de febrero a octubre aparecen en el mercado las siguientes casas distribuidoras: Panamericana Films, Jorge M. Cuda, Calderón Films, S. A., Producciones México, S. A., Compañía Continental de Películas, S. A. y Distribuidora Film Trust de México, S. A.

El cine norteamericano, en 1941, alcanza uno de los promedios más altos de películas exhibidas: 218, y en 1945 uno de los más bajos: 36. Como no es fácil suponer, un gran porcentaje de este material lo constituyen las películas sobre la guerra: "Acuérdate de Pearl Harbor", "Este es el enemigo", "Misión en Moscú", "La extraña muerte de Adolfo Hitler", "Wilson", "Fuimos los sacrificados". En el campo documental propagandístico también se exhibieron: "China sangra", "El canto de la victoria", "Alemania vencida", "Maidarek" y "La victoria del dominio aéreo" de Walt Disney.

Ante el avance que representan para el mercado la cineactografía mexicana y argentina, Hollywood trata de atacarlo mediante el doblaje de sus películas destinadas a los países de habla hispana. Este intento fracasa principalmente debido a los problemas sindicales por los que

atraviesa la industria mexicana. El inicio de este ciclo de películas coincide, por una parte, con el nacimiento del STPC y, por otra, con el racionamiento de película virgen para la producción de películas; - por lo tanto se acordó no proporcionar material para el doblaje de las películas en español. En 1940, existen en la ciudad 40 salas de exhibición, de las cuales 12 se dedican al material de estreno. En este periodo es cuando el cine nacional cuenta para su difusión con las principales salas. En esta época se inauguran las siguientes salas:

1941: 7 salas (Magerit, Olimpia, Bucareli, Estrella, Parisiana, Insurgentes y Cinema Palacio)

1942: 4 salas (Teresa, Victoria, Lindavista y Lido)

1943: 3 salas (Teatro Metropolitan, Savoy y Princesa)

1944: 2 salas (Escandón y Chapultepec)

1945: 1 sala (Teatro Rex)

y las películas más relevantes por su duración en cartelera fueron:

1941: "Fantasía" de Walt Disney, 5 semanas

1942: "Pasiones borrascosas" de Sam Wood, 9 semanas

1943: "Doña Diabla" de Fernando de Fuentes, 6 semanas

1944: "los tres caballeros" de Walt Disney, 6 semanas

1945: "La mujer del cuadro" de Fritz Lang, 9 semanas

1946: "Enamorada" de Eclio Fernández, 7 semanas

En el periodo anterior, el cine mexicano se convirtió en una de las industrias más importantes del país. Sus principales ingresos los obtiene en el mercado extranjero constituido por los países latinoamericanos, España y Estados Unidos. Una vez resueltos los problemas sindicales, se producen:

1947: 58 películas

1948: 81 películas

1949: 108 películas

1950: 122 películas

1951: 101 películas

1952: 98 películas

Al igual que en el campo de la producción, el sistema de distribución se robustece al formarse, en 1950, la Asociación Mexicana de Exhibidores, A. C. Asimismo se tiene un incremento de salas de exhibición. En 1946, la capital cuenta con 51 salas y se abren:

1947: 4 salas (Trans Luz Fralo, Majestic, México y Alamo.)

1948: 16 salas (Ritz, Orfón, Maricala, Acapulco, Gran Vía, Atlas, Bahía, Arcalia, Cosmos, Regla, Río, Tacubaya, La Villa, Apolo y Poptla)

1949: 8 salas (Morelia, Opera, Soto, Nacional, Mitla, Florida, Estadio. y Maya)

1950: 5 salas y un autocinema (Real Cinema, Venus, Pathé, Roble, Enrieta y Autocinema Tomas)

1952: 1 sala (Florida)

Independientemente de las Distribuidoras Francia Films de México y la J. Arthur Rank, inician actividades la Distribuidora Fénix, S. A., Distribuidora Cinematografistas Unidos, Distribuidora Euro Mex Film, Distribuidora Europa Films, S. A., Distribuidora DEKSA, Distribuidora --- Films Unión, S. A., Distribuidora de Películas Nacionales y Extranjeras y la Distribuidora Hispano Continental Films, S. de R. L.

Ya en el campo concreto de la exhibición, el cine mexicano se encuentra por primera vez con el problema de tener que utilizar cines de segunda para la explotación de sus cintas. La temática del cine nacional de este periodo sigue siendo la comedia folklórica, los films nostálgicos y el cine de cabareteras, al que se da un fuerte impulso. Nuevamente el cine mexicano llega tarde a la selección de sus temas. Retoma el género de películas que critican el sistema carcelario que Hollywood había tratado en "La ceneriza del infierno" (1932) de Rowland Brown;

"Soy un fugitivo" (1932) de Mervyn Le Roy y "El alcalde del infierno" (1933) de Archie Mayo, en películas como "La hija del penal" (1949) de Fernando Soler; "Las puertas del presidio" (1949) de Emilio Gómez Murril; "Islas Marías" (1950) de Emilio Fernández y "Cárcel de Mujeres" de Miguel M. Delgado.

La cacería de brujas iniciada por el Senador McCarthy, da tema a otra película "Dicen que soy comunista" (1951) de Alejandro Galindo. El cine de gánsters de postguerra con la nueva imagen del delincuente también es explotado por el cine nacional en cintas como "Camino del Infierno" (1949) de Miguel Morayta y "El suavicito" (1950) de Fernando Méndez.

Las películas más importantes exhibidas en este periodo son: "La batalla del riel" (1945) de René Clément; "La bella y la bestia" (1945) de Jean Cocteau; "Malditos" (1947) de René Clément; "El cuervo y el asesino vive en el 21" de R. F. Muzot y "Orfeo" de Jean Cocteau. El segundo lugar en importancia lo ocupa Inglaterra que envía material cinematográfico literario: "Oliver Twist" (1948) de David Lean; "Zapatillas Rojas" (1948) de Michael Powell; "Cuentos de Hoffman" (1951) de Michael Powell; "Enrique V" (1945) y "Hamlet" (1949) de Laurence Olivier. El cine italiano, a partir de 1948 se hace presente nuevamente en México, después de una ausencia de 6 años, con el movimiento más importante de la postguerra: el neorealismo. Se exhiben "Roma ciudad abierta" (1945) de Roberto Rossellini; "El Mopiadotas" (1946) de Vittorio de Sica; "Straboli" (1949) de Roberto Rossellini; "Taisa" (1946) de Roberto Rossellini; "Arroz a ergo" (1949) de Giuseppe De Santis; "Altores de bicicletas" (1948) de Vittorio de Sica y "Alemania año cero" (1946) de Roberto Rossellini, junto con el consabido cine de consumo.

El cine español, a través de su distribuidora nueva Ultramar Films, S. A. maneja un total de 66 películas, entre las que se encuentran -

la película con mayor duración ha ta el momento en cartelera, "Locura de amor", que permanece 15 semanas en exhibición. La Unión Soviética - sólo exhibe dos cintas, una de las cuales es "Alejandró Nevsky" de Sergio Eisenstein.

Cuando se desata la cacería de brujas, en que nace la famosa lista negra, se fabrican una gran cantidad de películas políticas con un claro mensaje anticomunista. Inicia la campaña "La cortina de hierro" (1948) de William Wellman; "El Danubio rojo" (1949) de George Sidney; "La amenza roja" (1949) de R. G. Sprinsteen; "Fui comunista para el F.B.I." (1951) de Gordon Douglas y otras, que reciben gran difusión en México. No sólo se producen películas antirrusas, se retoman temas como la discriminación racial, el alcoholismo, el antisemitismo, las elecciones de 1948, la ciencia y los avances científicos. Lo más sobresaliente es: "Hombre de bronce" (1951) de Michael Curtiz; "El pozo de la angustia" (1951) (The well); "El senador indiscreto" (1948) de George F. Kauffman; "El día que paralizaron la tierra" (1951) de Robert Wise. Las películas relevantes por su duración en cartelera en este periodo son:

1947: "Yo maté a Rosita Alvarez" (1946) de Raúl de Ania, 13 semanas

1948: "El superabio" de Miguel M. Delgado, 12 semanas

1949: "Locura de amor" de Juan Orduña, 15 semanas

1950: "Esclavas de amor" de Ives Allegret, 11 semanas

1951: "Agustina de Aragón" de Juan Orduña, 6 semanas

1952: "Mi esposa y la otra" de Alfredo B. Crevenna, 7 semanas

En el periodo de 1952-1958, el cine mexicano alcanza su mayor grado de anquilosamiento a pesar de que la producción se mantiene más o menos estable: 1953, 77 películas; 1954, 112 películas; 1955, 83 películas; 1956, 90 películas; 1957, 96 películas y 1958, 104 películas. Para entender mejor el problema se tiene que partir del análisis del material

exhibido en estos años y de los problemas que afronta el cine norteamericano, que como se sabe, es la principal fuente de inspiración para el cine nacional. En 1954, el cine norteamericano alcanza el nivel más bajo de producción registrado en toda su historia. Esto obedece a varios factores: uno es la aparición de la televisión, los altos costos de producción y el renacimiento de los cines de Italia, Francia, Inglaterra y Suecia. La respuesta que Hollywood da a estos problemas es la creación de nuevas formas técnicas de exhibición. Se inventaron los sistemas de 3a. dimensión y cinerama en 1952, el cinemascope en 1953 y por último el formato de 70 mm en 1955. En el campo específico de la producción, los productores se trasladan a Italia y Yugoslavia con el objeto de abatir costos e impulsar las grandes superproducciones. En cuanto a la temática, vuelven a tratarse la discriminación racial en un nuevo enfoque, que no sólo incluye al negro y al indio, sino también al japonés y al chicano: "Historia de Joe Louis" (1953), "Carmen de fuego" (1954) de Otto Preminger; "Lo que la tierra hereda" (1954) de Edward Dmytryk; el código de la producción se modifica y permite tratar problemas acerca de la drogadicción y el narcotráfico: "El hombre del brazo de oro" (1955) de Otto Preminger; "Delirio de locura" (1956) de Nicholas Ray; "El ansia perversa" de Fred Zinneman y por último, el problema del alcoholismo: "Mañana lloraré" (1955) de Daniel Mann y "La que volvió por su amor" (1954) de George Seaton.

Pero los géneros más importantes para el desarrollo de este trabajo son los de la violencia juvenil, la violencia de las escuelas, la de los barrios bajos, la de las pandillas motorizadas, las chamarras de cuero y las navajas; y los problemas acerca de la brecha generacional: "El salvaje" (1953) de Laslo Benedek; "Semilla de maldad" (1955) de Richard Brooks; "Rebelde sin causa" (1955) de Nicholas Ray; "Rebelde ternura" (1956) de Edmund Goulding; "El joven extraño" (1957) de John ---

Frankenheimer.

En contraparte a este cine impugnador de crítica social, Hollywood fomenta la imagen del joven limpio, sano, que gusta de bailar y divertirse, en cintas como: "Prisionero del rock and roll" de Richard Thorpe; "Frenesí de primavera", "Bamboleo frenético", "Al compás del reloj" y "Celos y revuelos". Es precisamente de este cine del que van a surgir los títulos del cine mexicano de este periodo: "Casa de perdición" --- (1954) de Ramón Pereda; "Juventud desenfrenada" (1955), "La virtud desnuda" (1955), "Esposas infieles" (1955) de José Díaz Morales; "La locura del rock and roll", "Al compás del rock and roll" de José Díaz Morales; "Con quién andan nuestras hijas" (1955) y "El caso de una adolescente" (1957) de Emilio Gómez Muriel; "Cabaret trágico" (1957) de Alfonso Corona Blake; "Mujeres encantadoras" (1957) de Rafael Fortillo, etc.

La aparición de la televisión también contribuye al enriquecimiento del cine mexicano. Se realizan "Del rancho a la TV" (1952) de Ismael Rodríguez; "Sindicato de telemirones" (1953) de René Cardona; "Los televidionados" de Miguel M. Delgado; "Te vi en TV" (1957) de Alejandro Galindo. De los nuevos sistemas de exhibición, el primero en aparecer fue la tercera dimensión en la cinta "El jinete" (1953) de Vicente Croñá. El cine europeo exhibe como sus producciones más relevantes en este periodo: "Milagro en Milán" (1950) y "Humberto D" (1951) de Vittorio de Sica; "La calle" (1954) y "Noches de Cabiria" (1957) de Federico Fellini; "El salario del miel" (1952) de H. G. Cluzot; "los amantes de París" de R. Clement; "Las diabólicas" (1943) de H. G. Cluzot; "Puerta de Lilas" (1957) de René Clair.

En el campo promocional, el cine francés y el italiano inician un movimiento importante: la organización de distintos eventos, como el cine del cine, festivales internacionales, que permitirán, por una parte, -

conocer el material actual, el que se está produciendo en ese momento, y por otra, conocer cinematografías que nunca antes habían sido exhibidas en el país, como son las de Israel, Bélgica, Austria y Grecia, y - el regreso de otras como las de India, Suiza, Holanda, Yugoslavia, Polonia, etc. y la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos, celebrada en Acapulco.

En junio de 1953, se inicia este movimiento con la Semana del Cine --- Francés, organizada por Unifrance Films. Las películas que la componen son: "Juegos prohibidos" de René Clement; "El minuto de la verdad" de Jean Delannoy; "Fruto verde" de Henry Verneuil; "Adorables criaturas" de Christian Jaque y "Vacaciones del Sr. Hulot" de Jacques Tati. En diciembre del mismo año, Italia, a través de su embajada en México y Unitalia Film de Roma, celebran su semana con cintas como "Milagro en Milán" de Vittorio de Sica; "Celos" de Pietro Germi; "Un marido para Ana Zacheo" de Giuseppe de Santis; "El abrigo" de Alberto Latuada; "Somos mujeres" de Rossellini, Visconti, Zampa y Franciolini y "Mi amigo el león" de Steno y Minicelli. A partir de entonces se celebran 11 eventos distintos:

1954: Festival del Cine Italiano

Semana Cinematográfica Franco-Italiana

Primera Semana Internacional de la Universal Corporation

Semana de Premieres Mundiales, organizada por la Distribuidora -
de Películas Nacionales, S. de R. L.

1955: Semana Internacional

3a. Semana Internacional

Festival Cinematográfico Metro Goliwyn Mayer

Festival Cinematográfico Mexicano

1956: 3er. Festival Cinematográfico Internacional

Semana del Cine Internacional, organizada por DEJIME

Semana del Cine Español

Los cines que abren sus puertas en esta periodo son:

- 1953: 1 sala (Las Américas)
 1954: 3 salas (París, Titán y Jalisco)
 1955: 2 salas (Sonora y Polanco)
 1956: 3 salas (Variedades, Tlacopan y Versailles)
 1957: 2 salas (Ritz y Ariel)
 1958: 3 salas (Paseo, Continental y Regis)

y las películas relevantes por su duración en cartelera son:

- 1953: "Juegos prohibidos" de René Clement, 11 semanas
 1954: "Demetrio el Gladiador" de Delmer Daves, 11 semanas
 1955: "Rififf entre los hombres" de Jules Dassin, 31 semanas
 "Escuela de vagabundos" de Rogelio González, 18 semanas
 1956: "El inocente" de Rogelio González, 14 semanas
 "La escondida" de Roberto Gavaldón, 12 semanas
 1957: "El último cuplé" de Juan Orduña, 60 semanas
 1958: "Escuela de rateros" de Rogelio González, 17 semanas
 "Aventuras en el Japón" de Arthur Lubin, 14 semanas

Pese a que las cinematografías del mundo, a partir de 1958 inician su etapa de renacimiento con el desarrollo de movimientos tan importantes como la Nueva Ola Francesa, el cine italiano del postneorrealismo, el Free Cinema Inglés, El New American Cinema Group de Nueva York y -- el Cinema Novo de Brasil, el campo de la exhibición en México en el periodo de 1958-1964 aparece como uno de los más pobres que se hayan dado hasta la fecha.

El cine mexicano, al parecer, ya fuera de toda realidad, sigue manteniendo la misma táctica, es decir, se siguen produciendo comedias folclóricas, melodramas familiares; la veta descubierta el periodo pasado sigue siendo válida, se si uen realizando películas sobre la juventud:

"La edad de la tentación" de Alejandro Galindo; "La rebelión de los adolescentes", "La sombra en defensa de la juventud" de Jaime Salvador; "Quinceañera" de Alfredo B. Crevenna; "Peligros de juventud" de Benito Alazraki; "Ellas también son rebeldes" de Alejandro Galindo; "Matrimonios juveniles" de José Díaz Morales; "Mañana serán hombres" de Alejandro Galindo; "Juventud rebelde" de Julián Soler. A partir de 1962 este género sufre una modificación, al agregársele como elemento importante las figuras de la canción juvenil, siendo las más importantes de este ciclo: "Twist, locura de juventud" de Miguel M. Delgado; "El cielo y la tierra" de Alfonso Corona Blake; "Mi vida es una canción" de Miguel M. Delgado; "Dile que la quiero" de Fernando Cortés; "Vivir de sueños", "La sombra de los hijos" y "Mi alma por un amor" de Rafael Salcedón; -- "La edad de la violencia" y "La juventud se impone" de Julián Soler. En el periodo de 1952-1958 habían aparecido películas cómicas de Jerry Lewis y Dean Martin y de Bill Abbott y Lou Costello, cuyos títulos son: "Locos del aire", "Ay, que hijo" (1952) de Hal Walker; "Que clase de niño" y películas para niños como "Dinoco" de Walt Disney; "La taca y el vagabundo" de Walt Disney; que van a dar origen al cine cómico de Viruta y Capulina y a las películas de niños; en el periodo de 1958--1964 se tiene: "Los tigres del desierto", "Dos criados malcriados" de Agustín T. Delgado; "El gato con botas" de Fernando Méndez; "Caperucita Roja", "Caperucita y sus tres amigos", "Los carpinteros de la reina", "Caperucita y Pulgarcito contra los monstruos" de Roberto Rodríguez.

A partir de 1958 el cine norteamericano y el cine inglés reinician el género de terror en películas como "Drácula" de Terence Fisher; "El estrangulador fantasma" de Robert Day; "La revancha de Frankenstein" de Terence Fisher; "La isla misteriosa" de Cy Endfield; "13 fantasmas" y "El barón Sardonius" de William Castle. De nueva cuenta el cine mexi-

cano descubre este género y lo adapta en cintas como: "Misterios de el tratumba" de Fernando Méndez; "Orlak" de Rafael Baleón; "La maldición de Nostradamus" de Federico Curiel; "El mundo de los vampiros" de Alfonso Corona Blake; "Nostradamus y el destructor de monstruos" de Federico Curiel; "El conde Frankenhouser" de Miguel Morayta y "El barón -- del terror" de Chano Urueta.

Gracias a la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos y a los diversos eventos promocionales que se organizan en el país, es posible - conocer los movimientos mencionados al principio con la excepción de - dos: el Free Cinema Inglés y el New American Cinema Group de Nueva --- York. Entre los más sobresalientes se tiene que se exhiben: "Los amantes" de Louis Malle; "Los primos" y "Doble vuelta" de Claude Chabrol; "Los cuatrocientos golpes" de Francois Truffaut; "Hiroshima, mi amor" y "El año pasado en Marienbad" de Alain Resnais; "Sin aliento" de Jean Luc Godard, esto es en cuanto a la Nueva Ola Francesa.

"Livia" de Luchino Visconti; "La gran guerra" de Roberto Rossellini; - "La dulce vida" y "8 1/2" de Federico Fellini; "La noche", "El eclipse" y "La aventura" de Antonioni; esto es parte de la producción del cine italiano del postneorrealismo. El número de promociones llegó a 15 en este periodo:

- 1959: 9 días de Avant Premiere Paramounts
 Festival del Cine Europeo
 7 Avant Premieres de la 20 Century Fox
- 1960: Semana del Cine Español
 Semana del Cine Europeo
 Festival United Artists de México
- 1961: Semana de la Cinematografía Mundial
 Semana de Premieres de la 20 Century Fox
- 1962: Festival del Cine Europeo

1963: Primera Exposición Internacional del Cine, organizada por PECIME

1964: Segunda Exposición Mundial de PECIME

Semana del Cine Soviético

Semana Extraordinaria United Artists

Gran Festival Paramount

La ciudad de México, en 1958 cuenta con 83 salas cinematográficas mismas que aumentan en:

1960: 4 salas (Latino, Monumental, Coliseo e Internacional)

1962: 1 sala (Diana)

1963: 1 sala (Rívoli)

1964: 2 salas (Pathé y Carrusel)

y las películas relevantes por su duración en cartelera fueron:

1959: "La violetera" de Luis César Amadori, 30 semanas

"Yo pecador" de Alfonso Corona Blake, 25 semanas

"La cucaracha" de Ismael Rodríguez, 23 semanas

1960: "La vuelta al mundo en 80 días" de Michael Anderson, 23 semanas

"Quinceañeras" de Alfredo B. Crevenna, 17 semanas

"Macario" de Roberto Gavaldón, 16 semanas

1961: "Ben Hur" de William Wyler, 40 semanas

"El analfabeto" de Miguel M. Delgado, 25 semanas

"Juana Gallo" de Miguel Zacarías, 20 semanas

1962: "Los Diez Mandamientos" de Cecil B. de Mille, 33 semanas

"Espartaco" de Stanley Kubrick, 22 semanas

"Fray Escoba" de Ramón Torrado, 22 semanas

1963: "Los cañones de Navarone" de J. Lee Thompson, 38 semanas

"El 31" de Anthony Mann, 29 semanas

"La basura", 36 semanas

1964: "El pairecito" de Miguel M. Delgado, 58 semanas

"Il sorpasso" de Dino Risi, 28 semanas

"El profesor chiflado" de Jerry Lewis, 24 semanas

Para el período 1964-1970 el cine mexicano continúa en su prolongada crisis, los temas siguen siendo los mismos: comedia folklórica, melodrama familiar, comedias juveniles, que han variado poco; ahora son estilo Doris Day, Sandra Dee, en cintas como "Mi héroe" de Gilberto Martínez Solares; "Nosotros los jóvenes" de Roberto Rodríguez; "Sólo para ti" de Icaro Cisneros; "Lanza tus penas al viento" de Julián Soler. -- También se producen películas estilo "Amor sin barreras" de Robert Wise, como "Nacidos para cantar" de Emilio Gómez Muriel. Pero aparecen dos nuevos elementos, se trata de tomar el cine sobre temas científicos y la explotación de las incógnitas del Universo que el cine norteamericano había iniciado 25 años antes, en la cinta "El día que paralizaron la tierra" (1951) de Robert Wise; el resultado se puede apreciar en tres cintas: "Aventura al centro de la tierra", "Gigantes planetarios", "El planeta de las mujeres invasoras", "Santo contra la invasión de los marcianos", todas del director Alfredo B. Crevenna.

El otro género son las películas sobre agentes secretos, que inicia Inglaterra con las películas de James Bond ("Dr. No" (1962) y "El regreso del agente 007" (1963) ambas de Terence Young) y continuada por Estados Unidos y todos los demás países.

En México, las cintas sobre espías son: "La muerte en bikini" de Arturo Martínez; "S. O. S. conspiración bikini", "El tesoro de Moctezuma" y "Operación 67" de René Cardona Jr. y "Agente 00 sexy" de Fernando Cortés.

En el campo de la distribución, a partir de 1967 se inició la exhibición vertical en la ciudad de México con la película "Pedro Páramo" de Carlos Velo. Esta innovación está dedicada únicamente a las películas mexicanas con el objeto de que logren su recuperación económica en el mercado nacional. Otro fenómeno importante es la celebración del Pri--

er Gran Festival de Cine Experimental.

En cuanto al cine extranjero, se ha recuperado totalmente. La Reseña - Mundial de los Festivales Cinematográficos y los eventos organizados - por distintas agrupaciones, continúan exhibiendo lo mejor de cada cine - matografía. En este periodo se celebran:

1965: Semana del Cine Francés

Semana de Joyas del Cine Universal

Semana del Cine Soviético

Festival de Superproducciones Columbia

Festival American Internacional

1966: Tercera Exposición Mundial de PECIME

Semana del Cine Soviético

Segunda Semana Internacional del Cine

1967: Cuarta Exposición Mundial de PECIME

Semana del Recuerdo, 50 años de la Cinematografía Soviética

Semana del Cine Europeo

Segunda Semana del Cine Europeo

Gran Festival de Premieres de la 20 Century Fox

Semanas de Estrenos Universal

Semana de Extraordinarias Premieres

1968: Semana del Cine Europeo

Segunda Semana del Cine Europeo

y las películas relevantes por su duración en cartelera fueron:

1965: "La novicia rebelde" de Robert Wise, 65 semanas

"El señor doctor" de Miguel M. Delgado, 36 semanas

"Viento Negro" de Sarvanlo González, 22 semanas

1966: "La guerra de los nuevos", 25 semanas

"El derecho de nacer" de Tito Davison, 22 semanas

"Blanca Nieves y los siete enanos" de Walt Disney, 22 semanas

- 1967: "Dr. Zhivago" de David Lean, 35 semanas
"Su excelencia" de Miguel M. Delgado, 35 semanas
"La Biblia" de John Huston, 22 semanas
- 1968: "Faciles para perder" de T. C. Frank, 43 semanas
- 1969: "Krakatoa al este de Java", 34 semanas
"El graduado" de Mike Nichols, 16 semanas
"David y Lisa" de Frank Perry, 16 semanas
- 1970: "Duck Cassidy" de George Roy Hill, 38 semanas
"Dónde las águilas se atreven" de Brian K. Patten, 22 semanas

OBRAS NOTABLES: 1895 - 1910

<u>FECHAS</u>	<u>OBRAS PRIMITIVAS</u>	<u>REALIZACION</u>
1895	Salida de los obreros de la fábrica Lumière. Llegada de un tren a la estación de la Clotat. El desayuno de Bobé. Salida del puerto. El regador regado.	Louis Lumière (Fr.)
1886	Escamoteo de una dama	Georges Méliés (Fr.)
1897	El abanico mágico Un ladrón en el tejado	Georges Méliés (Fr.) Stuart Blackton (EE.UU.)
1898	Explosión del "Maine" en La Habana. Los siete pecados capitales. Desgarrando la bandera española	Georges Méliés (Fr.) Stuart Blackton (EE.UU.)
1899	El caso Dreyfus Les Méfaits d'une tête de veau Combate de boxeo Jeffries-Sharkey	Georges Méliés (Fr.) Alice Guy (Fr.) W. Bitser (EE.UU.)
1900	Le Brahmane et la papillon La Fée aux choux El lobo de la abuela	Georges Méliés (Fr.) Alice Guy (Fr.) G. A. Smith (Ing.)
1901	Historia de un crimen L'Homme à la tête de caoutchouc Ataque a una misión en China Las desventuras de Marl Jane	F. Zecca (Fr.) Georges Méliés (Fr.) F. Williamson (Ing.) G. A. Smith (Ing.)
1902	La vida de un bombero americano Viaje a la Luna Las víctimas del alcoholismo	Edwin Porter (EE.UU.) Georges Méliés (Fr.) F. Zecca (Fr.)
1903	El gran robo del tren El reino de las hadas Ataque a una diligencia	Edwin Porter (EE.UU.) Georges Méliés (Fr.) Frank Mottershaw (Ing.)
1904	Viaje a través de lo Imposible Boda por anuncio La Pasión	Georges Méliés (Fr.) Wallace Mac Cutcheon (EE.UU.) L. Nonguet (Fr.)
1905	Los apaches de París. El incendiario Le Course des sergents de ville La rebelión del acorazado "Potemkin" La toma de Roma Raffles La vida de Charles Peaco	F. Zecca (Fr.) André Heuzé (Fr.) L. Nonguet (Fr.) F. Alberini (It.) Stuart Blackton (EE.UU.) F. Mottershaw (Ing.)

<u>FECHAS</u>	<u>OBRAS PRIMITIVAS</u>	<u>REALIZACION</u>
1906	Los 400 golpes del diablo La Pasión Le Fils du diable á Paris La pluma mágica (primer film de dibujos)	Georges Méliés (Fr.) Victorin Jasset (Fr.) Lépine (Fr.) Stuart Blackton (EE.UU.)
1907	Hotel muy frecuentado (primer film - de muñecos) El túnel bajo el Canal de la Mancha. 20 000 leguas de viaje submarino El hombre Imantado. Une dame vraiment très bien. La trata de blancas	Stuart Blackton (EE.UU.) Georges Méliés (Fr.) Louis Feuillade y Bosetti (Fr.) Viggo Larsen (Din.)
1908	El asesinato del duque de Guisa Las aventuras de Dorotea L'Homme aux gants blancs Los últimos días de Pompeya Fantasmagoría (dibujo animado)	A. Calmettes y Le Bargy (Fr.) D. W. Griffith (EE.UU.) A. Capellani (Fr.) Luigi Maggi (It.) Emile Cohl (Fr.)
1909	When Pippa passes. El negociante de granos Serie de Escenas de la vida verdadera Serie de Broncho Billy Wick Carter El infierno de Dante Los alegres microbios (Dibujo animado)	D. W. Griffith (EE.UU.) Georges D. Baker y Van Dyke Brookes (EE.UU.) G. M. Anderson y G. P. Hamilton (EE.UU.) Victorien Jasset (Fr.) G. de Liguoro (It.) Emile Cohl (Fr.)
1910	The Unchanging Sea Serie de Escenas de la vida verdadera Jerusalén Liberada El granadero Rolland Noche de mayo Le Roman d'un Mousse Serie de Max Serie de Calino Serie de Arizona Bill Hacia el abismo	D. W. Griffith (EE.UU.) G. D. Baker, James Young y Larry Trimble (EE.UU.) E. Guazzoni (It.) Luigi Maggi (It.) J. Protosanov (Rus.) Léonce Ferret (Fr.) Max Linder (Fr.) Jean Durand (Fr.) Joe Hamman y Jean Durand (Fr.) Urban Gad (Din.)

OBRAS NOTABLES: 1911 - 1913

<u>FECHAS</u>	<u>OBRAS PRIMITIVAS Y FILMS IMPORTANTES</u>	<u>REALIZACION</u>
1911	<u>Obras primitivas</u> La última gota de agua. Enoch Arden. El telegrafista de Lonedale Bodas de oro <u>Films importantes</u> El himno de guerra de la República La reina Elisabeth La trata de blancas. A las puertas - del presidio Les Viperés. La Tare. Zigomar Serie de Max La vida por el Zar	D. W. Griffith (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Luigi Maggi (It.) Larry Trimble (EE.UU.) E. Desfontaines y L. Mercanton (Fr.) A. Blom (Din.) Louis Feuillade (Fr.) V. Jasset (Fr.) Max Linder (Fr.) Chardynin (Rus.)
1912	<u>Obras primitivas</u> Los Mosqueteros de Pig Alley. El som- brero de Nueva York El farol de la abuela Los miserables <u>Films importantes</u> La matanza A través de las praderas Quo Vadis? Expedición Scott al Polo Sur El canoiller negro. La hija del go- bernador. Au pays des ténébres. La Bande de -- l'auto grise Serie la vida tal como es Serie de Max Serie de Onésimo	D. W. Griffith (EE.UU.) Luigi Maggi (It.) A. Capellani (Fr.) D. W. Griffith (EE.UU.) Th. H. Ince (EE.UU.) E. Guazzoni (It.) Herbert Ponting (Ing.) A. Blom (Din.) V. Jasset (Fr.) Luis Feuillade (Fr.) Max Linder (Fr.) Jean Durand (Fr.)
1913	<u>Obras primitivas</u> Judit de Betulia El último combate del teniente Tráfico de almas El estudiante de Praga Ingeborg Holm Fantomas El desertor <u>Films importantes</u> The Battle at Ederbuch Guich La huella. La llamada de las armas. Río Jim El Lobo de los mares Germinal Protea Hamlet. David Copperfield Noche de Navidad La X misteriosa	D. W. Griffith (EE.UU.) Th. H. Ince (EE.UU.) G. Loane Tucker (EE.UU.) Stellan Rye (Al.) Victor Sjöström (Su.) Louis Feuillade (Fr.) Th. H. Ince (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Th. H. Ince (EE.UU.) Reginald Barker (EE.UU.) Hobart Bosworth (EE.UU.) Albert Capellani (Fr.) Victorin Jasset (Fr.) Thomas Bentley (Ing.) L. Starevich (Rus.) B. Christensen (Din.)

OPRAS NOTABLES: 1914 - 1968

<u>FECHAS</u>	<u>FIILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1914	<p><u>LA BATALLA DE GETTYSBURG</u> <u>La conciencia vengadora</u> <u>La óclera de los dioses</u> <u>Cabiria</u> <u>Perdidos en las tinieblas</u> <u>Las aventuras de Tillie</u></p> <p>Serie de los Charlot</p> <p>El caballo de Río Jim. La captura de Río Jim. The Spollera The Exploits of Elaine El Golem Sueños de opio. El evangelista. La vida en la muerte Fantomas (continuación) El noventa y tres</p>	<p>Th. H. Ince (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Th. H. Ince (EE.UU.) Giovanni Pastrone (It.) Nino Martoglio (It.) Charles Chaplin y Mack Sennett (EE.UU.) Charles Chaplin y Mack Sennett (EE.UU.) Reginald Barker (EE.UU.) Colin Campbell (EE.UU.) Donald Mackenzie (EE.UU.) Henrik Galeen (Al.) Holger Madsen (Din.) Geo Bauer (Bus.) Louis Feuillade (Fr.) Albert Capellani (Fr.)</p>
1915	<p><u>EL NACIMIENTO DE UNA NACION</u> <u>El cobarde</u> <u>El italiano</u> <u>Charlot, vagabundo. Charlot, boxeador. Charlot, aprendiz. Charlot en el "music-hall". Charlot, señorita - bien.</u> <u>Charlot en el banco. Charlot en la - playa. En el parque. Charlot y su no - via. Charlot quiere casarse.</u> La marca del fuego Los parlars. El discípulo. Molly La invasión de los Estados Unidos La hija de Neptuno Los misterios de Nueva York Los espíritus Los vampiros La Folle du docteur Tube Assunta Spina</p>	<p>D. W. Griffith (EE.UU.) Th. H. Ince (EE.UU.) George Beban (EE.UU.) Charles Chaplin (EE.UU.) Charles Chaplin (EE.UU.) Cecil B. de Mille (EE.UU.) Reginald Barker (EE.UU.) James Kirkwood (EE.UU.) Stuart Blackton (EE.UU.) Herbert Brenon (EE.UU.) Donald Mackenzie (EE.UU.) Holger Madsen (Din.) Louis Feuillade (Fr.) Abel Gance (Fr.) Nino Martoglio (It.)</p>
1916	<p><u>INTOLERANCIA</u> <u>CHARLOT, VIOLINISTA. CHARLOT, A LA - UNA DE LA MADRUGADA. CHARLOT, LAIRON</u> <u>EL CONIE. CHARLOT, ARTISTA DE CINE.</u> <u>Charlot, patinador. Charlot, ambulante. Charlot, bombero. Carmen.</u> <u>Por salvar su raza</u> <u>Su primer nacido</u> <u>La extraña aventura del ingeniero - Lebel</u> La mala estrella David Gerrick Ilusión El espíritu de Kura San</p>	<p>D. W. Griffith (EE.UU.) Charles Chaplin (EE.UU.) Charles Chaplin (EE.UU.) Reginald Barker (EE.UU.) Mauritz Stiller (Sue.) Victor Sjöström (Sue.) R. Barker (EE.UU.) Frank Lloyd (EE.UU.) Charles Miller (EE.UU.) William De Mille (EE.UU.)</p>

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1916	Bathing girls comedies Terje Vigen Wolo Los hermanos corsos Judex Una vida por otra Noche de venganza	Mac Sennett (EE.UU.) Victor Sjöström (Sue.) Mauritz Stiller (Sue.) André Antoine (Fr.) Louis Feuillade (Fr.) Geo Bauer (Rus.) B. Christensen (Din.)
1917	EL EMIGRANTE. CHARLOT, PRESTAMISTA. CHARLOT, POLICIA. LOS PROSCRITOS <u>Cura de aguas. El evadido</u> <u>La hija de la turbera</u> La posada del lobo El sacrificio de Sato Mickey La isla de la salud. Douglas en la Luna Los trabajadores del mar El Conde de Montecristo Mater Dolorosa Le Chemineau Le Zone de la mort. Le Droit á la vie El padre Sergio El gesto de Satán	Charles Chaplin (EE.UU.) Victor Sjöström (Sue.) Charles Chaplin (EE.UU.) Victor Sjöström (Sue.) Edwin Carawe (EE.UU.) James Young (EE.UU.) Marshall Neilan (EE.UU.) John Emerson (EE.UU.) André Antoine (Fr.) Henri Pouctal (Fr.) Abel Gance (Fr.) Henry Krauss (Fr.) Abel Gance (Fr.) Jacob Protozanov (Rus.) Jacob Protozanov (Rus.)
1918	ARMAS AL HOMBRO. VIDA DE PERRO. <u>En los remolinos</u> <u>Carmen del Klondike</u> El templo del crepúsculo Trágica sospecha Prunella. El pájaro azul. Idilio en el valle El romance de Mary La patrulla de medianoche La ciudad prohibida La voz de los antepasados La décima sinfonía El hombre de los ojos claros	Charles Chaplin (EE.UU.) Mauritz Stiller (Sue.) Reginald Barker (EE.UU.) James Young (EE.UU.) William de Millis (EE.UU.) Maurice Tourneur (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Marshall Neilan (EE.UU.) Irwin Willat (EE.UU.) Sidney Franklin (Sue.) Victor Sjöström (Sue.) Abel Gance (Fr.) Lambert Hyller (EE.UU.)
1919	AL SOL LA CULPA AJENA EL TESORO DE ARNO <u>Un día de juerga</u> Pobre amor <u>Maridos ciegos</u> <u>El gabinete del Dr. Caligari</u> <u>El reloj roto</u> <u>Polikuchka</u> La caravana El milagro Hora de la bruma La isla del tesoro Macho y hembra Yo acuso La Fête espagnole Trabajo La tierra	Charles Chaplin (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Mauritz Stiller (Sue.) Charles Chaplin (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Erich von Stroheim (EE.UU.) Robert Wiene (Al.) Victor Sjöström (Sue.) A. Sanin (URSS) Lambert Hyller (EE.UU.) G. Loane Tucker (EE.UU.) Albert Capellani (Fr.) Maurice Tourneur (EE.UU.) Cecil B. de Mille (EE.UU.) Abel Gance (Fr.) Louis Delluc y Germaine Dullac (Fr.) Henri Pouctal (Fr.) André Antoine (Fr.)

<u>FECHAS</u>	<u>FIILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1919	<u>El amigo común</u> <u>Madame Du Barry</u>	A. W. Sandberg (Din.) Ernst Lubitsch (Al.)
1920	<u>El Golem</u> <u>Fiskebyn</u> <u>La cuarta alianza de Dame Marguerite</u> <u>A través de la tormenta</u> <u>Humoresque</u> <u>El signo del zorro</u> <u>En la granja</u> <u>Serie de pamplinas</u> <u>La carreta fantasma</u> <u>A través de las cataratas</u> <u>L'Homme au large</u> <u>L'Atre</u> <u>Ana Bolena</u>	Paul Wegener y Henrik Galeen (Al.) Mauritz Stiller (Sue.) Carl Dreyer (Sue.) D. W. Griffith (EE.UU.) Frank Borsage (EE.UU.) Fred Niblo (EE.UU.) Charles Chaplin (EE.UU.) Buster Keaton y Eddie Cline (EE.UU.) Victor Sjöström (Sue.) Mauritz Stiller (Sue.) Marcel L'Herbier (Fr.) Robert Boudrioz (Fr.) Ernst Lubitsch (Al.)
1921	<u>DIA DE PAGA. EL CHICO.</u> <u>LA PRUEBA DE FUEGO</u> <u>MANOUK, EL ESQUIMAL</u> <u>LA BRUJERIA A TRAVES DE LOS TIEMPOS</u> <u>Der Müde Tod</u> <u>Eldorado</u> <u>Esposas frívolas</u> <u>Charlot y la máscara de hierro</u> <u>La calle del ensueño</u> <u>La Petite Baignade</u> <u>Dieciséis años</u> <u>Serie de pamplinas</u> <u>Fièvre</u> <u>Blanchette</u> <u>La Atlántida</u> <u>El raíl</u> <u>Los hermanos Kamarazov</u> <u>Der Landsflyktiga</u> <u>Páginas del libro de Satán</u> <u>Grandes Ilusiones</u>	Charles Chaplin (EE.UU.) Victor Sjöström (Sue.) Robert J. Flaherty (EE.UU.) B. Christensen (Sue.) Fritz Lang (Al.) Marcel L'Herbier (Fr.) Erich von Stroheim (EE.UU.) Charles Chaplin (EE.UU.) D. W. Griffith (EE.UU.) Joseph de Grasse (EE.UU.) Mac Sennett y Richard Jones (EE.UU.) Buster Keaton y Eddie Cline (EE.UU.) Louis Delluc (Fr.) René Hervil (Fr.) Jacques Feyder (Fr.) Lupu Piok (Al.) Mikhail Chostakovski (Al.) Mauritz Stiller (Sue.) Carl Dreyer (Din.) A. W. Sandberg (Din.)
1922	<u>EL PEREGRINO</u> <u>NOSFERATU</u> <u>Sombras</u> <u>Gunnar Hedes Saga</u> <u>La Femme de nulle part</u> <u>Vanina</u> <u>El campo en llamas</u> <u>El nuevo Pantomas</u> <u>La rueda</u> <u>Crainquettille</u> <u>Robin de los bosques</u> <u>Sangre y Arena</u> <u>El idolo del pueblo</u> <u>Tol'able David</u> <u>Tres mosqueteros y medio</u> <u>Serie de pamplinas</u>	Charles Chaplin (EE.UU.) F. W. Murnau (Al.) A. Robinson (Al.) Mauritz Stiller (Sue.) Louis Delluc (Fr.) A. Von Gerlach (Al.) F. W. Murnau (Al.) F. W. Murnau (Al.) Abel Gance (Fr.) Jacques Feyder (Fr.) Allan Dwan (EE.UU.) Fred Niblo (EE.UU.) Mac Sennett (EE.UU.) Henry King (EE.UU.) Max Linder (EE.UU.) Buster Keaton y Eddie Cline (EE.UU.)
1923	<u>UNA MUJER DE PARIS</u> <u>LOS NIEBLUNGOS; LA MUERTE DE SIGFRIDO</u>	Charles Chaplin (EE.UU.) Fritz Lang (Al.)

FECHAS	FILMS	REALIZACION
1923	<u>El primer amor</u> <u>La caravana de Oregon</u> <u>La noche de San Silvestre</u> <u>La ley de la hospitalidad</u> Hollywood Susana La calle El Tesoro Coeur fidèle La Souriante Madame Boudet El brasero ardiente Visages d'enfants La leyenda de Gösta Berling	Joseph de Grasse (EE.UU.) James Cruze (EE.UU.) Lupu Pick (Al.) Buster Keaton y J. G. Blystone (EE.UU.) James Cruze (EE.UU.) Mack Bennett y F. Richard Jones (EE.UU.) Carl Grune (Al.) G. W. Pabst (Al.) Jean Epstein (Fr.) Germaine Dulac (Fr.) Ivan Mosjoukine (Fr.) Jacques Feyder (Fr.) Mauritz Stiller (Sue.)
1924	AVARICIA EL ULTIMO LOS NINEJUNCOOS; LA VENGANZA DE - - - KRMILDA EL MODERNO SHERLOCK HOLMES <u>El hombre de las figuras de cera</u> <u>La crónica de Griesbus</u> <u>La huelga</u> El caballo de hierro El navegante Paraiso prohibido El ladrón de Bagdad Baruch Michael L'Image Kean Entreacto El demonio de la estepa	Erich von Stroheim (EE.UU.) F. W. Murnau (Al.) Fritz Lang (Al.) Buster Keaton (EE.UU.) Paul Leni (Al.) Von Gerlach (Al.) S. M. Eisenstein (URSS) John Ford (EE.UU.) Buster Keaton y Donald Crisp (EE.UU.) Ernst Lubitsch (EE.UU.) Raoul Walsh (EE.UU.) E. A. Dupont (Al.) Carl Dreyer (Al.) Jacques Feyder (Fr.) Alex Wolkoff (Fr.) René Clair (Fr.) Leo Schaffer (URSS)
1925	EL ACORAZADO POTEMKIN LA QUINERA DE ORO <u>El año de la casa</u> <u>El abanico de Lady Windermere</u> <u>El gran desfile</u> Jazz Exodo <u>La viuda alegre</u> Varieté La torre de las mentiras La mujer de los gansos Salvation Hunters El rey de los "cowboys" Picarrat, rey del rail Tartufo Bajo la máscara del placer Die Verrufenen El difunto Matías Pascal	S. M. Eisenstein (URSS) Charles Chaplin (EE.UU.) Carl Dreyer (Din.) Ernst Lubitsch (EE.UU.) King Vidor (EE.UU.) James Cruze (EE.UU.) Meriam Cooper (EE.UU.) Erich von Stroheim (EE.UU.) E. A. Dupont (Al.) Victor Sjöström (EE.UU.) Clarence Brown (EE.UU.) J. von Sternberg (EE.UU.) Buster Keaton y Ed Sedgewick (EE.UU.) Eddie Cline (EE.UU.) F. W. Murnau (Al.) G. B. Pabst (Al.) G. Lamprecht (Al.) Marcel L'Herbier (Fr.)
1926	FAUSTO MAONA EL GENERAL	F. W. Murnau (Al.) R. J. Flaherty (EE.UU.) Buster Keaton y Clyde Bruckman (EE.UU.)

<u>FECHA</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1926	<u>La madre</u> <u>El estudiante de Praga</u> <u>Metrópolis</u> La mujer marcada Tres hombres malos El demonio y la carne Ballet Ruso Maldad encubierta Ben-Hur El hombre cañón Nana Dura Lex	V. Pudovkin (URSS) Henrik Galeen (Al.) Fritz Lang (Al.) Victor Sjöström (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Clarence Brown (EE.UU.) Wm. Wellman (EE.UU.) Tod Browning (EE.UU.) Fred Niblo (EE.UU.) Frank Capra (EE.UU.) Jean Renoir (Fr.) Leo Kulechov (URSS)
1927	<u>AMANECE</u> <u>LA MARCHA NUPCIAL</u> <u>Octubre</u> <u>El fin de San Peteraburgo</u> <u>Sus primeros pantalones</u> <u>Un sombrero de paja de Italia</u> <u>Napoleón (Triptico de los ejércitos de Italia)</u> El príncipe estudiante Una novia en cada puerto El legado tenebroso El séptimo cielo El jefe de a bordo El héroe del batallón La ley del hampa Chang El cuarenta y uno	F. W. Murnau (EE.UU.) Erich von Stroheim (EE.UU.) S. M. Eisenstein (URSS) V. Pudovkin (URSS) Frank Capra (EE.UU.) René Clair (Fr.) Abel Gance (Fr.) Ernst Lubitsch (EE.UU.) Howard Hawks (EE.UU.) Paul Leni (EE.UU.) Frank Borzage (EE.UU.) John Robertson (EE.UU.) Roy del Ruth (EE.UU.) Joseph von Sternberg (EE.UU.) M. Cooper y E. Schoedsack (EE.UU.) J. Protazanov (URSS)
1928	<u>Y EL MUNDO MARCHA</u> <u>EL VIENTO</u> <u>LA PASION DE JUANA DE ARCO</u> <u>El circo</u> <u>Los muelles de Nueva York</u> <u>Torrentes humanos</u> <u>Soledad</u> <u>Marino de agua dulce</u> Sombras blancas La reina Kelly El teatro siniestro Mendigos de la vida El hombre más feo del mundo Tempestad sobre Asia El año once El hundimiento de la casa Usher Teresa Raquin Les Deux Timides Lulú (La caja de Pandora)	King Vidor (EE.UU.) Victor Sjöström (EE.UU.) Carl Dreyer (Fr.) Charles Chaplin (EE.UU.) Joseph von Sternberg (EE.UU.) Frank Borzage (EE.UU.) Paul Fejos (EE.UU.) Buster Keaton y Charles F. Reisner (EE.UU.) W. S. van Dyke (EE.UU.) Erich von Stroheim (EE.UU.) Paul Leni (EE.UU.) Wm. Wellman (EE.UU.) Frank Capra (EE.UU.) V. Pudovkin (URSS) Dziga Vertov (URSS) Jean Epstein (Fr.) Jacques Feyder (Fr.) René Clair (Fr.) G. W. Pabst (Al.)
1929	<u>ALBANYA</u> <u>TURKESIA</u> <u>La línea general</u> <u>El hombre que perdió la memoria</u>	King Vidor (EE.UU.) V. Turin (URSS) S. M. Eisenstein (URSS) R. Ermier (URSS)

FECHAS**FILMS**

1929

El arsenal
Un perro andaluz
 Nuestro pan cotidiano
 El solitario
 La última aventura de Mrs. Cheney^o
 El desfile del amor^o
 Broadway Melody^o
 Ronda Nocturna^o
 El expreso azul
 La mujer en la luna
 Tres páginas de un diario
 Les Nouveaux Messieurs
 Gardien de phares
 Finis Terrae

REALIZACION

A. Dovjenko (URSS)
 Luis Buñuel (Fr.)
 F. W. Murnau (EE.UU.)
 Frank Borzage (EE.UU.)
 Sidney Franklin (EE.UU.)
 Ernst Lubitsch (EE.UU.)
 Harry Beaumont (EE.UU.)
 Roland West (EE.UU.)
 Ilya Trauberg (URSS)
 Fritz Lang (Al.)
 G. W. Pabst (Al.)
 Jacques Feyder (Fr.)
 Jean Grémillon (Fr.)
 Jean Epstein (Fr.)

1930

LA TIERRA⁺
 EL ANGELO AZUL
Sin novedad en el frente
La escuadrilla del amanecer
El presidio
L'Age d'or
 Su hombre
 Marruecos
 Horizontes nuevos
 Lillom
 Cuatro de infantería
 La última compañía
 La tierra tiene sed⁺
 El milagro de San Jorge⁺
 Bajo los techos de París
 La Petite Lise

A. Dovjenko (URSS)
 Joseph von Sternberg (Al.)
 Lewis Milestone (EE.UU.)
 Howard Hawks (EE.UU.)
 George W. Hill (EE.UU.)
 Luis Buñuel (Fr.)
 Tay Garnett (EE.UU.)
 Joseph von Sternberg (EE.UU.)
 Raoul Walsh (EE.UU.)
 Frank Borzage (EE.UU.)
 G. B. Pabst (Al.)
 Kurt Bernhardt (Al.)
 J. Raizman (URSS)
 J. Protazonov (URSS)
 René Clair (Fr.)
 Jean Grémillon (Fr.)

1931

TABU
 M. UN ASESINO ENTRE NOSOTROS
 LUCES DE LA CIUDAD
 REMORDIMIENTO
El cambio de la vida
La comedia de la vida
Michachas de uniforme
La calle
El millón
VAMPYR
 El doctor Arrowsmith
 Front Page
 Calles de la ciudad
 The Most Dangerous Game
 El doctor Frankenstein
 La rubia platino
 Hollywood Theme Song
 La Chienne
 Marius
 ¡Viva la libertad!
 El Congreso se divierte

F. W. Murnau y R. Flaherty (EE.UU.)
 Fritz Lang (Al.)
 Charles Chaplin (EE.UU.)
 Ernst Lubitsch (EE.UU.)
 Nikolai Ekk (URSS)
 G. W. Pabst (Al.)
 Leontine Sagan (Al.)
 King Vidor (EE.UU.)
 René Clair (Fr.)
 Carl Dreyer (Fr.)
 John Ford (EE.UU.)
 Lewis Milestone (EE.UU.)
 R. Mamalian (EE.UU.)
 Pichel, Cooper y Schoedsack (EE.UU.)
 James Whale (EE.UU.)
 Frank Capra (EE.UU.)
 Mack Sennett (EE.UU.)
 Jean Renoir (Fr.)
 Alex Korda (Fr.)
 René Clair (Fr.)
 Eriok Charrell (Al.)

1932

SOY UN FUGITIVO
 VIAJE DE IDA
 UN LADRON EN LA ALCOBA
 ¡Que viva México!

Nervin Le Roy (EE.UU.)
 Tay Garnett (EE.UU.)
 Ernst Lubitsch (EE.UU.)
 S. M. Eisenstein (URSS)

FECHASFILMS

1932

Scarface, el terror del hampa
La calle 42Si yo tuviera un millónLa parada de los monstruosAmoríosTierra sin panZéro de conduite

El hombre y el monstruo

El expreso de Shanghai

La usurpadora

Gran Hotel

El presidente fantasma

Million dollars legs

Silencio, se rueda

Boudu sauvé des eaux

Las cruces de madera

El capitán de Köpenik

La luz azul

Iván

Los veintiséis comisarios

REALIZACION

Howard Hawks (EE.UU.)

Lloyd Bacon (EE.UU.)

Lubitsch, Cruze, Taurog, etc.
(EE.UU.)

Tod Browning (EE.UU.)

Max Ophuls (Aust.)

Luis Buñuel (Esp.)

Jean Vigo (Fr.)

R. Mamoulian (EE.UU.)

Joseph von Sternberg (EE.UU.)

John M. Stahl (EE.UU.)

Ed Goulding (EE.UU.)

Norman Taurog (EE.UU.)

Eddie Cline (EE.UU.)

Clyde Bruckman (EE.UU.)

Jean Renoir (Fr.)

Raymond Bernard (Fr.)

Richard Oswald (Al.)

Leni Riefenstahl (Al.)

A. Dovjenko (URSS)

Chenguelaja (URSS)

1933

EL PODER Y LA GLORIA
FUEROS HUMANOS

KING KONG

CabalgataEl arrabalSopa de gansoOkrainaZapatos rotos

Una mujer para dos

El hombre invisible

Las cuatro hermanitas

Cristina de Suecia

Desfile de candilejas

Nacida para pecar

Casa internacional

Congorila

La vida privada de Enrique VIII

Vuelan mis canciones

Guerra de valsos

El signo de la muerte

Extasia

Reka

William K. Howard (EE.UU.)

Frank Borzage (EE.UU.)

E. Schoedsack y Merlan Cooper
(EE.UU.)

Frank Lloyd (EE.UU.)

Raoul Walsh (EE.UU.)

Leo McCarey (EE.UU.)

Boris Barnett (URSS)

Ema Barakala (URSS)

Ernst Lubitsch (EE.UU.)

James Whale (EE.UU.)

George Cukor (EE.UU.)

R. Mamoulian (EE.UU.)

Lloyd Bacon (EE.UU.)

Lowel Sherman (EE.UU.)

Ed Sutherland (EE.UU.)

Martin Johnson (EE.UU.)

Alex Korda (Ing.)

Willy Forst (Aust.)

Ludwig Berger (Al.)

Jacques Feyder (Fr.)

Gustavo Machaty (Chec.)

G. Rovensky (Chec.)

1934

HOMBRES DE ARAN
EL PAN NUESTRO DE CADA DIACapricho ImperialMañana serán hombres¡Viva Villa!L'AtalanteToni

Sucedió una noche

La patrulla perdida

La plaza de Berkeley

¿Y ahora, qué?

La viuda alegre

R. J. Flaherty (EE.UU.)

King Vidor (EE.UU.)

J. von Sternberg (EE.UU.)

Frank Borzage (EE.UU.)

Jack Conway (EE.UU.)

Jean Vigo (Fr.)

Jean Renoir (Fr.)

Frank Capra (EE.UU.)

John Ford (EE.UU.)

Frank Lloyd (EE.UU.)

Frank Borzage (EE.UU.)

Ernst Lubitsch (EE.UU.)

FECHAS	FILMS	REALIZACION
1934	Cautivo del deseo David Copperfield Yo vivo mi vida. El refugio. Le Roman d'un tricheur Pensión misocas Angéle La revuelta de los pescadores Redes Mascarada	John Crowell (EE.UU.) George Cukor (EE.UU.) W. S. van Dyke (EE.UU.) Sacha Guitry (Fr.) Jacques Feyder (Fr.) Marcel Pagnol (Fr.) I. Piscator (URSS) F. Zinneman y Paul Strand (Méx.) Willy Forst (Aust.)
1935	TIEMPOS MODERNOS SUEÑO DE AMOR ETERNO El delator Pasaporte a la fama Ayer como hoy La Kermesse heroica Le Crime de M. Lange Tres lanceros bengalíes La ciudad sin ley Dana por un día Ruggles of Red Cap La intrusa The Scoundrel Una noche en la ópera Música sobre las olas Baboona Crimen y castigo La juventud de Máximo	Charles Chaplin (EE.UU.) H. Hathaway (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Clarence Brown (EE.UU.) Jacques Feyder (Fr.) Jean Renoir (Fr.) H. Hathaway (EE.UU.) Howard Hawks (EE.UU.) Frank Capra (EE.UU.) Leo McCarey (EE.UU.) Alfred Green (EE.UU.) Ben Hecht (EE.UU.) Sam Wood (EE.UU.) Norman Taurog (EE.UU.) Martin Johnson (EE.UU.) Pierre Chenal (Fr.) Kozintzev y Trauberg (URSS)
1936	LA BUENA TIERRA The Young Mr. Lincoln Furia Deseo Une partie de campagne Robber Symphonie Las hermanas de Gion El secreto de vivir Margarita Gautier Sam Dodsworth Revuelta en Dublín Al servicio de las damas San Francisco La carga de la brigada ligera Praderas verdes Los marineros de Kronstadt La última noche Los trece El rey soldado La Belle Equipe El escuadrón blanco	Sidney Franklin (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Fritz Lang (EE.UU.) Ernst Lubitsch y Frank Borzage (EE.UU.) Jean Renoir (Fr.) F. Feber (Ing.) Kenji Mizoguchi (Jap.) Frank Capra (EE.UU.) George Cukor (EE.UU.) Wm. Wyler (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Gregory La Cava (EE.UU.) W. S. van Dyke (EE.UU.) Michael Curtis (EE.UU.) Wm. Keighley (EE.UU.) E. Dzigan (URSS) J. Balzman (URSS) M. Romm (URSS) Hans Steinhoff (Al.) Julien Duvivier (Fr.) A. Genina (It.)
1937	SOLO SE VIVE UNA VEZ LA GRAN ILUSION UNA VELA A LO LEJOS... Callejón sin salida El predilecto ER BUSCA del asesino	Fritz Lang (EE.UU.) Jean Renoir (Fr.) V. Legoschin (URSS) Wm. Wyler (EE.UU.) Lloyd Bacon (EE.UU.) Lloyd Bacon (EE.UU.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1937	<u>Damas del teatro</u> <u>La pícara puritana</u> <u>El diputado del Báltico</u> The great Garrick Chicago Una nación en marcha Al caer la noche La octava mujer de Barba Azul Drôle de drame Pepé le Moko Pedro el Grande Lenin en octubre Sabú The Edge of the World	Gregory La Cava (EE.UU.) Leo McCarell (EE.UU.) Zarji y Helfits (URSS) Mervyn Le Roy (EE.UU.) Henry King (EE.UU.) Frank Lloyd (EE.UU.) Richard Thorpe (EE.UU.) Ernst Lubitsch (EE.UU.) Marcel Carné (Fr.) Julien Duvivier (Fr.) V. Petrov (URSS) M. Romm (URSS) R. J. Flaherty y Zoltan Korda (Ing.) Michael Powell (Ing.)
1938	LA INFANCIA DE GORKI ALEJANDRO NEVSKI Jezebel <u>La ciudad siniestra</u> <u>La que apostó su amor</u> La ciudadela Angeles de dos caras Soy un criminal Vive como quieras Se ha perdido una millonaria El séptimo cielo L'Etrange M. Victor La Bête humaine Les Disparus de Saint-Agil Trois Valsees Muelle de brumas El gran ciudadano El hombre del fusil	M. Donaskoi (URSS) S. M. Eisenstein (URSS) Wm. Wyler (EE.UU.) Lloyd Bacon (EE.UU.) Michael Curtiz (EE.UU.) King Vidor (EE.UU.) Michael Curtiz (EE.UU.) Busby Berkeley (EE.UU.) Frank Capra (EE.UU.) Norman Macleod (EE.UU.) Henry King (EE.UU.) Jean Grémillon (Fr.) Jean Renoir (Fr.) Christian Jaque (Fr.) Ludwig Berger (Fr.) Marcel Carné (Fr.) F. Ermler (URSS) Sergei Yutkevich (URSS)
1939	LA REGLE DU JEU LA DILIGENCIA GANARAS EL PAN <u>Sólo los Angeles tienen alas</u> <u>Cumbres borrascosas</u> <u>Le jour se lève</u> <u>Chtchore</u> Adiós, Mr. Chips El extraño plazo Caballero sin espada Lo que el viento se llevó Amarga Victoria Each dawn I die Corazones indomables Union Pacific Lenin en 1918 Máximo en Viborg Noche de estrellas El pan y el perdón L'Espoir	Jean Renoir (Fr.) John Ford (EE.UU.) M. Donaskoi (URSS) Howard Hawks (EE.UU.) Wm. Wyler (EE.UU.) Marcel Carné (Fr.) A. Dovjenko (URSS) Sam Wood (EE.UU.) Harold Bucquet (EE.UU.) Frank Capra (EE.UU.) Victor Fleming (EE.UU.) Ed Goulding (EE.UU.) Wm. Keighley (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Cecil B. de Mille (EE.UU.) M. Romm (URSS) Kozintzev y Trauberg (URSS) Carol Reel (Ing.) Marcel Pagnol (Fr.) André Mairaux (Fr.)
1940	EL GRAN DICTADOR <u>Hombres intrépidos</u>	Charles Chaplin (EE.UU.) John Ford (EE.UU.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1940	<u>Las uvas de la ira</u> <u>Mis universidades</u> El caballero del desierto Sinfonía de la vida Más fuerte que el orgullo Nord West Passage Western-Union El puente de Waterloo Historias de Filadelfia Navidades en julio My little Chikades Remorques Luz de gas La escuela de la vida	John Ford (EE.UU.) M. Donakoi (URSS) Wm. Wyler (EE.UU.) Sam Wood (EE.UU.) R. Z. Leonard (EE.UU.) King Vidor (EE.UU.) Fritz Lang (EE.UU.) Mervyn Le Roy (EE.UU.) George Cukor (EE.UU.) Preston Sturges (EE.UU.) Eddie Cline (EE.UU.) Jean Grémillon (Fr.) Th. Dickinson (Ing.) Hans Steinhoff (Al.)
1941	CIUDADANO KANE <u>La loba</u> <u>Los cuarenta y siete samurais</u> <u>El último refugio</u> ¡Qué verde era mi valle! El extraño caso del Dr. Jekyll El halcón maltés El sargento York Sullivan Travells La llama de Nueva Orleans Loquilandia Anuschka Mascarada Los invasores Nous, les gosses	Orson Welles (EE.UU.) Wm. Wyler (EE.UU.) Kenji Mizoguchi (Jap.) Raoul Walsh (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Victor Fleming (EE.UU.) John Huston (EE.UU.) Howard Hawks (EE.UU.) Preston Sturges (EE.UU.) René Clair (Fr.) H. C. Potter (EE.UU.) Helmut Kautner (Al.) S. Guerassimov (URSS) Michael Powell (Ing.) Louis Daquin (Fr.)
1942	EL CUARTO MANDAMIENTO NATIVE LAND <u>Obsesión</u> <u>To be or not to be</u> <u>El orgullo de los yanquis</u> <u>The Ox-bow incident</u> El embrujo de Shanghai Hangmen also die In this our life Murieron con las botas puestas Me casé con una bruja Sospecha The Land Way we fight Les Visiteurs du soir Noche fantástica El acero fue templado Thunder Rock El camino del cielo Cuatro pasos por las nubes	Orson Welles (EE.UU.) P. Strand y L. Hurwitz (EE.UU.) Luchino Visconti (It.) Ernst Lubitsch (EE.UU.) Sam Wood (EE.UU.) Wm. Wellman (EE.UU.) Joseph von Sternberg (EE.UU.) Fritz Lang (EE.UU.) John Huston (EE.UU.) Raoul Walsh (EE.UU.) René Clair (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) R. J. Flaherty (EE.UU.) Capra, Litwak, Huston, Ives (EE.UU.) Marcel Carné (Fr.) Marcel L'Herbier (Fr.) Marc Donaskol (URSS) Roy Boulting (Ing.) Alf Sjöberg (Sue.) A. Blasetti (It.)
1943	MES IRAN <u>Le ciel est à vous</u> <u>El cuervo</u>	Carl Dreyer (Din.) Jean Grémillon (Fr.) H. G. Clouzot (Fr.)

FECHAS

1943

FIIMS

Angeles del pecado
El diablo dijo no
Air Force
Lamière d'été
 La sombra de una duda
 Action in the north Atlantic
 The Ministry of Fear
 El amor llamó dos veces
 Casa de locos
 Romansa en tono menor
 Coupé-mains-rouges
 L'Eternel Retour
 La Main du diable
 Douce

REALIZACION

Robert Bresson (Fr.)
 Ernst Lubitsch (EE.UU.)
 Howard Hawks (EE.UU.)
 Jean Grémillon (Fr.)
 Alfred Hitchcock (EE.UU.)
 Lloyd Bacon (EE.UU.)
 Fritz Lang (EE.UU.)
 George Stevens (EE.UU.)
 Eddie Gline (EE.UU.)
 Helmut Käutner (Al.)
 Jacques Becker (Fr.)
 Jean Delanoy (Fr.)
 M. Tourneur (Fr.)
 Cl. Autant-Lara (Fr.)

1944

IVAN EL TERRIBLE
Enrique V
The Hake's Progress
Les Enfants du paradis
Arco Iris
Estrella del norte
Eran cinco hermanos
American Romance
 La mujer del cuadro
 Cinco tumbas a El Cairo
 Sucedió mañana
 Arsénico por compasión
 La rubia de los cabellos de fuego
 Laura
 Secret Mission
 Kutusov
 Travet
 Zola
 María Candelaria
 La bruja
 La palabra
 La vida manda

S. M. Eisenstein (URSS)
 Laurence Olivier (Ing.)
 S. Gilliat (Ing.)
 Marcel Carné (Fr.)
 Marc Donskoi (URSS)
 Lewis Milestone (EE.UU.)
 Lloyd Bacon (EE.UU.)
 King Vidor (EE.UU.)
 Frits Lang (EE.UU.)
 Billy Wilder (EE.UU.)
 René Clair (EE.UU.)
 Frank Capra (EE.UU.)
 George Marshall (EE.UU.)
 Otto Preminger (EE.UU.)
 Pat Jackson (Ing.)
 V. Petrov (URSS)
 Mario Soldati (It.)
 A. Arnstam (URSS)
 Emilio Fernández (Méx.)
 H. Faustman (Sue.)
 G. Molander (Sue.)
 David Lean (Ing.)

1945

Les Dames du bois de Boulogne
La Bataille du rail
Ferrebique
Roma, ciudad abierta
 Duelo al sol
 They were expendable
 Días sin huella
 Alma en suplicio
 L'Homme du Sud
 The way to Stars
 Diary of Thymothy
 Al morir la noche
 Breve encuentro
 Un espíritu burlón
 El giro decisivo
 La última oportunidad

R. Bresson (Fr.)
 René Clement (Fr.)
 Georges Rouquier (Fr.)
 R. Rossellini (It.)
 King Vidor (EE.UU.)
 John Ford (EE.UU.)
 Billy Wilder (EE.UU.)
 Michael Curtiz (EE.UU.)
 Jean Renoir (EE.UU.)
 Ant. Asquith (Ing.)
 H. Jennings (Ing.)
 A. Cavalcanti (Ing.)
 David Lean (Ing.)
 Noel Coward (Ing.)
 F. Ermier (URSS)
 L. Lintberg (Suiza)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1946	IVAN EL TERRIBLE (II) PAISA <u>Pasión de los fuertes</u> <u>Los mejores años de nuestra vida</u> <u>Corazón de púrpura</u> <u>El sol surge ancora</u> Grandes ilusiones Die Mörder sind unter uns El limpiabotas La bella y la bestia Se escapó la suerte Envuelto en la sombra El justiciero Enadenados La dama del lago	S. M. Eisenstein (URSS) R. Rossellini (It.) John Ford (EE.UU.) Wm. Wyler (EE.UU.) Lewis Milestone (EE.UU.) A. Vergano (It.) David Lean (Ing.) Wolfgang Staudte (Al.) Vittorio de Sica (It.) Jean Cocteau (Fr.) Jacques Becker (Fr.) H. Hathaway (EE.UU.) Elia Kazan (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) R. Montgomery (EE.UU.)
1947	MONSIEUR VERDOUX <u>La dama de Shanghai</u> <u>El tesoro de Sierra Madre</u> <u>Le Diable au corps</u> <u>Las Últimas Vacances</u> <u>El amor de la actriz Sumako</u> Fort Apache Brute Force Cuerpo y alma Encrucijada de odios El silencio es oro En legítima defensa Les Maudits El almirante Nashimov En algún lugar de Europa La verdad no tiene fronteras Caccia tragica Larga es la noche	Charles Chaplin (EE.UU.) Orson Welles (EE.UU.) John Huston (EE.UU.) Cl. Autant-Lara (Fr.) R. Leenhardt (Fr.) Kenji Mizoguchi (Jap.) John Ford (EE.UU.) Jules Dassin (EE.UU.) Robert Rossen (EE.UU.) Ed. Dnitryck (EE.UU.) René Clair (Fr.) H. G. Clouzot (Fr.) René Clément (Fr.) V. Pudovkin (URSS) Geza von Radvany (Hung.) Alex. Ford (Pol.) G. de Santis (It.) Carol Reed (Ing.)
1948	LA TERRA TREMA LADRON DE BICICLETAS LOUISIANA STORY <u>Hamlet</u> <u>Oliverio Twist</u> <u>Macbeth</u> <u>Cielo amarillo</u> <u>La prisión</u> Carta a tres esposas La ciudad desnuda Belinda Río Rojo El ídolo de barro The Rope El ídolo caído La dama de pique Las sapatillas rojas La última etapa Les parents terribles Manon Mitchurín Arroz amargo	Luchino Visconti (It.) Vittorio de Sica (It.) R. J. Flaherty (EE.UU.) Laurence Olivier (Ing.) David Lean (Ing.) Orson Welles (EE.UU.) Wm. Wellman (Sue.) Ingmar Bergman (Sue.) J. L. Mankiewicz (EE.UU.) Jules Dassin (EE.UU.) Jean Negulesco (EE.UU.) Howard Hawks (EE.UU.) Mark Robson (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) Carol Reed (Ing.) Th. Dikison (Ing.) M. Powell (Ing.) Wanda Jacubowska (Pol.) Jean Cocteau (Fr.) H. G. Clouzot (Fr.) A. Dovjenko (URSS) G. de Santis (It.)

<u>FECHAS</u>	<u>FIILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1948	Sin piedad Unfaithfully yours Le Silence de la mer	Alberto Lattuada (It.) Preston Sturges (EE.UU.) J. P. Melville (Fr.)
1949	<u>La heredera</u> <u>Beyond the forest</u> <u>The Set-up</u> <u>Give us this day</u> La batalla de Stalingrado Mercado de ladrones Rompiendo las cadenas Intruder in the Dust The Lawless Día de fiesta No hay paz entre los olivos Il mulino del Po Nápoles millonaria La sed Ocho sentencias de muerte El tercer hombre Passport to Pislicco Juntos hasta la muerte	Wm. Wyler (EE.UU.) King Vidor (EE.UU.) Robert Wise (EE.UU.) Ed Dmitryok (EE.UU.) V. Petrov (URSS) Jules Dassin (EE.UU.) John Huston (EE.UU.) Clarence Brown (EE.UU.) Joseph Losey (EE.UU.) Jacques Tati (Fr.) G. de Santis (Fr.) Alberto Lattuada (It.) E. de Filippo (It.) Ingmar Bergman (Sue.) Robert Hamer (Ing.) Carol Reed (Ing.) H. Cornelius (Ing.) Raoul Walsh (EE.UU.)
1950	RASHOMON LOS OLVIDADOS <u>Wagonmaster</u> <u>La jungla de asfalto</u> <u>All the King's Men</u> <u>Juegos de verano</u> <u>Cronaca di un amore</u> <u>Milagro en Milán</u> Noche en la ciudad Pánico en las calles El crepúsculo de los dioses The Enforcer Atormentada Flecha rota Eva al desnudo Rostro pálido La Ronde Justicia cumplida Premières Armes Criato prohibito Un día en su vida Madeleine Whisky galore Un verano prodigioso Orfeo El río	Akira Kurosawa (Jap.) Luis Buñuel (Méx.) John Ford (EE.UU.) John Huston (EE.UU.) Robert Rossen (EE.UU.) Ingmar Bergman (Sue.) M. A. Antonioni (It.) Vittorio de Sica (It.) Jules Dassin (EE.UU.) Ella Kazan (EE.UU.) Billy Wilder (EE.UU.) B. Windust (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) Delmer Daves (EE.UU.) J. L. Mankiewicz (EE.UU.) Norman McLeod (EE.UU.) Max Ophuls (Fr.) André Cayatte (Fr.) René Wheeler (Fr.) Curzio Malaparte (It.) A. Blasetti (It.) David Lean (Ing.) A. Mackendrick (Ing.) B. Barnett (URSS) Jean Cocteau (Fr.) Jean Renoir (Fr.)
1951	DIARIO DE UN CURA RURAL <u>The Red Badge of Courage</u> <u>Extraños en un tren</u> <u>La señorita Julia</u> <u>El súbdito</u> <u>La vida de O'Hara</u>	Robert Bresson (Fr.) John Huston (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) Alf Sjöberg (Sue.) W. Staudte (Al. oriental) Kenji Mizoguchi (Jap.)

FECHAS

1951

FIILMS

Muerte de un viajante
 Un americano en París
 Un tranvía llamado deseo
 Un lugar en el sol
 El hombre tranquilo
 Brigada 21
 El jeque blanco
 San Francisco de Asís
 Due soldá di speranza
 La médium
 El idiota
 Tempestad sobre el monte Akoné
 Pandora
 Los ovestos de Hoffman
 Der Verlorene

REALIZACION

L. Benedeck (EE.UU.)
 V. Minnelli (EE.UU.)
 Elia Kazan (EE.UU.)
 George Stevens (EE.UU.)
 John Ford (EE.UU.)
 Wm. Wyler (EE.UU.)
 Federico Fellini (It.)
 Roberto Rossellini (It.)
 Renato Castellani (It.)
 Gian C. Menotti (It.)
 Akira Kurosawa (Jap.)
 S. Yamamoto (Jap.)
 A. Levin (Ing.)
 M. Powell (Ing.)
 Peter Lorre (Al.)

1952

CANDILEJAS

VIVIR
 EL
 EL ALCALDE, EL ESCRIBANO Y SU ABRIGO
 Oteló
 Bahía negra
 Ruby Gentry
 La carroza de oro
 Cantando bajo la lluvia
 Yo confieso
 La reina de Africa
 Solo ante el peligro
 ¡Viva Zapata!
 París, bajos fondos
 Madame de...
 Juegos prohibidos
 Mujeres soñadas
 Umberto D.
 Okasan
 Un verano con Mónica
 Bienvenido, Mr. Marshall
 O Cangaceiro

Charles Chaplin (Ing.)
 Akira Kurosawa (Jap.)
 Luis Duñuel (Méx.)
 Alberto Lattuada (It.)
 Orson Welles (EE.UU.)
 Anthony Mann (EE.UU.)
 King Vidor (EE.UU.)
 Jean Renoir (Fr.)
 Stanley Donen (EE.UU.)
 Alfred Hitchcock (EE.UU.)
 John Huston (EE.UU.)
 Fred Zinneman (EE.UU.)
 Elia Kazan (EE.UU.)
 Jacques Becker (Fr.)
 Max Ophuls (Fr.)
 René Clément (Fr.)
 René Clair (Fr.)
 Vittorio de Sica (It.)
 Mikio Naruse (Jap.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 Luis Berlanga (Esp.)
 Lima Barreto (Bras.)

1953

CUENTOS DE LA LUNA PALIDA
 LOS INUTILES
 Noche de circo
 Siempre te querré
 Las vacaciones de M. Hulot
 La melodía de Broadway
 La sal de la tierra
 The Sun shines bright
 Salvaje
 Raíces profundas
 Vacaciones en Roma
 El pequeño fugitivo
 La puerta del infierno
 Aguas turbias
 Barrio sin sol
 La Provinciale
 Romeo y Julieta
 El salario del miedo
 El último puente

K. Mizoguchi (Jap.)
 Federico Fellini (It.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 Roberto Rossellini (It.)
 Jacques Tati (Fr.)
 V. Minnelli (EE.UU.)
 H. Biberman (EE.UU.)
 John Ford (EE.UU.)
 Lazlo Benedeck (EE.UU.)
 George Stevens (EE.UU.)
 Wm. Wyler (EE.UU.)
 M. Engel y Ray Ashley (EE.UU.)
 T. Kinugasa (Jap.)
 Tadashi Imai (Jap.)
 S. Yamamoto (Jap.)
 Mario Soldati (It.)
 Renato Castellani (It.)
 H. G. Cluzot (Fr.)
 Helmut Käutner (Al.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1953	<u>La red</u>	Emilio Fernández (Méx.)
1954	<u>EL INTENDENTE SANSHO</u> <u>SENSO</u> <u>Los amantes crucificados</u> <u>Los siete samurais</u> <u>La condesa descalza</u> <u>Carmen Jones</u> <u>Monsieur Ripols</u> <u>Man without Star</u> <u>Ha nacido una estrella</u> <u>Johnny Guitar</u> <u>Río sin retorno</u> <u>El hombre de Laramie</u> <u>Anatahan</u> <u>La ventana indiscreta</u> <u>Sabrina</u> <u>Brigadoon</u> <u>Rififi</u> <u> Touchez pas au grisi</u> <u>La Pensionnaire</u> <u>La Strada</u> <u>Raíces</u>	Kenji Mizoguchi (Jap.) L. Visconti (It.) Kenji Mizoguchi (Jap.) A. Kurosawa (Jap.) J. L. Mankiewicz (EE.UU.) Otto Preminger (EE.UU.) René Clément (Fr.) King Vidor (EE.UU.) George Cukor (EE.UU.) Nicholas Ray (EE.UU.) Otto Preminger (EE.UU.) Ant. Mann (EE.UU.) Joseph von Sternberg (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) Billy Wilder (EE.UU.) V. Minnelli (EE.UU.) Jules Dassin (Fr.) Jacques Becker (Fr.) Alberto Lattuada (It.) Federico Fellini (It.) Benito Alazraki (Mex.)
1955	<u>SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO</u> <u>LA EMPERATRIZ YANG KWZI FEI</u> <u>Mr. Arkadin</u> <u>Almas sin conciencia</u> <u>Las amigas</u> <u>Ordet</u> <u>Ensayo de un crimen</u> <u>Muerte de un ciclista</u> <u>El mundo del silencio</u> <u>Lola Montes</u> <u>Falso culpable</u> <u>Rebelde sin causa</u> <u>Kiss me, deadly</u> <u>Semilla de maldad</u> <u>Al este del Edén</u> <u>Picnic</u> <u>Grandes maniobras</u> <u>French Can-Can</u> <u>Margarita de la noche</u> <u>La madre</u> <u>Father Panchall</u> <u>La muchacha de luto</u> <u>Un pequeño carrusel de fiesta</u> <u>Des Teufels General</u> <u>El arpa birmana</u>	Ingmar Bergman (Sue.) Kenji Mizoguchi (Jap.) Orson Welles (EE.UU.) Federico Fellini (It.) M. A. Antonioni (It.) Carl Dreyer (Din.) Luis Buñuel (Méx.) J. A. Bardem (Esp.) Y. Cousteau (Fr.) Max Ophois (Fr.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) Nicholas Ray (EE.UU.) Robert Aldrich (EE.UU.) Richard Brooks (EE.UU.) Elia Kazan (EE.UU.) Josuah Logan (EE.UU.) René Clair (Fr.) Jean Renoir (Fr.) Cl. Autant-Lara (Fr.) Mark Donaskai (URSS) Satyajit Ray (Ind.) M. Cacoyanis (Grec.) Zoltan Fabri (Hung.) Helmut Kaütner (Al.) Kon Ichikawa (Jap.)
1956	<u>EL SEPTIMO SELLO</u> <u>EL GRITO</u> <u>Un condenado a muerte se ha escapado</u> <u>Guerra y Paz</u> <u>El trono de sangre</u> <u>La calle de la vergüenza</u> <u>La colina de los diablos de acero</u> <u>Gigante</u>	Ingmar Bergman (Sue.) M. A. Antonioni (It.) R. Bresson (Fr.) King Vidor (EE.UU.) Akira Kurozawa (Jap.) Kenji Mizoguchi (Jap.) Ant. Mann (EE.UU.) George Stevens (EE.UU.)

PECIAS**FIIMS**

1956

Time without pity
Mientras Nueva York duerme
Attak
Baby Doll
Bus Stop
Centaurus del desierto
Los diablos del Pacifico
On the Bowery
Gervaise
La travesía de París
Et Dieu créa la femme
La sombra
Un amor en domingo
El quinteto de la muerte
El cuarenta y uno
Un hombre en la vía

REALIZACION

Joseph Losey (EE.UU.)
Fritz Lang (EE.UU.)
Robert Aldrich (EE.UU.)
Elia Kazan (EE.UU.)
Josuah Logan (EE.UU.)
John Ford (EE.UU.)
Richard Fleischer (EE.UU.)
Lionel Rogosin (EE.UU.)
René Clément (Fr.)
Cl. Autant-Lara (Fr.)
Roger Vadim (Fr.)
A. Kawalerowicz (Pol.)
Imre Fehér (Hung.)
A. Mckendrick (Ing.)
G. Tobujral (URSS)
A. Munk (Pol.)

1957

FRESAS SALVAJES**EL PRECIO DE LA VIDA**Las noches blancasCuando pasan las cigüeñasPaths of glorySeven Men from nowUn rey en Nueva YorkA face in the Crowd

Duelo de titanes

El puente sobre el río Kwai

Doce hombres sin piedad

Una mujer de cuidado

Las girls

Bajos fondos

Kanal

Saint-on jamais

Puerta de las lilas

Los espías

La casa donde yo vivo

Las noches de Cabiria

La casa del ángel

Rossaura, a las diez

Aparajito

Ingmar Bergman (Sue.)
Mark Donskoi (URSS)
L. Visconti (It.)
M. Kalatozov (URSS)
Stanley Kubrik (EE.UU.)
Bud Boetticher (EE.UU.)
Charles Chaplin (Ing.)
Elia Kazan (EE.UU.)
John Sturges (EE.UU.)
David Lean (EE.UU.)
Sidney Lumet (EE.UU.)
Frank Tashlin (EE.UU.)
George Cukor (EE.UU.)
A. Kurosawa (Jap.)
A. Wajda (Pol.)
Roger Vadim (Fr.)
René Clair (Fr.)
H. G. Clouzot (Fr.)
Lev Kullidjanov (URSS)
Federico Fellini (It.)
L. Torre Nilson (Arg.)
Mario Soffici (Arg.)
Satyajit Ray (Ind.)

1958

SED DE MAL**NAZARIN**En el umbral de la vidaCenizas y diamantesRufufu

Hombres del Oeste

Anatomía de un asesino

Tiempo de amar, tiempo de morir

El surdo

The Goddess

De entre los muertos

En cas de malheur

Le Beau Serge

Les Amants

Moi, un noir

Goha

El rostro

Orson Welles (EE.UU.)
Luis Buñuel (Méx.)
Ingmar Bergman (Sue.)
A. Wajda (Pol.)
Mario Monicelli (It.)
Ant. Mann (EE.UU.)
Otto Preminger (EE.UU.)
Douglas Sirk (EE.UU.)
Arthur Penn (EE.UU.)
John Cornwell (EE.UU.)
Alfred Hitchcock (EE.UU.)
Cl. Autant-Lara (Fr.)
Cl. Chabrol (Fr.)
Louis Malle (Fr.)
Jean Rouch (Fr.)
J. Baratier (Fr.)
Ingmar Bergman (Sue.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1958	<u>Mi tío</u> El general de la Rovers Bob, le Flambeur Le huitième Jour	Jacques Tati (Fr.) R. Rossellini (It.) J. P. Melville (Fr.) Marcel Hanoun (Fr.)
1959	<u>HIROSHIMA, MON AMOUR</u> <u>LA AVENTURA</u> <u>Río bravo</u> <u>La clave del enigma</u> <u>La dolce vita</u> <u>El manantial de la doncella</u> <u>Tren de noche</u> <u>Tomás Gordaiev</u> <u>Il tempo si è fermato</u> Pickpocket La cabeza contra el muro Los cuatrocientos golpes Los primos Al final de la escapada La evasión A pleno sol Les liaisons dangereuses Private property Con faldas y a lo loco El pistolero de Cheyenne El destino de un hombre La dama del perrito La balada del soldado Estate violenta La gran guerra El puente	A. Rosnais (Fr.) M. A. Antonioni (It.) Howard Hawks (EE.UU.) Joseph Losey (Ing.) Federico Fellini (It.) Ingmar Bergman (Sue.) A. Kawalerowicz (Pol.) M. Donaskoi (URSS) Ermanno Olmi (It.) Robert Bresson (Fr.) G. Franju (Fr.) F. Truffaut (Fr.) Cl. Chabriol (Fr.) Jean-Luc Godard (Fr.) Jacques Becker (Fr.) René Clément (Fr.) Roger Vadim (Fr.) Leslie Stevens (EE.UU.) Billy Wilder (EE.UU.) George Cukor (EE.UU.) S. Bondartchuk (EE.UU.) J. Heifitz (URSS) G. Tchjraï (URSS) Valerio Zurlini (It.) Mario Monicelli (It.) Bernard Wicki (Al.)
1960	<u>Rocco y sus hermanos</u> <u>La noche</u> <u>El criminal</u> <u>Madre Juana de los Angeles</u> El Alamo El sargento negro Río salvaje Paicosis Los siete magnificos Shadows El fuego y la palabra Los brujos son inocentes Los caballeros teutónicos La joven Dos mujeres Fuego en la llanura Zazie en el "metro" Tirez sur le pianiste Lola El mirón Historia de los años de fuego La mano en la trampa La isla desnuda	Luchino Visconti (It.) M. A. Antonioni (It.) J. Losey (Ing.) A. Kawalerowicz (Pol.) John Wayne (EE.UU.) John Ford (EE.UU.) Elia Kazan (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) John Sturges (EE.UU.) John Cassavetes (EE.UU.) Richard Brooks (EE.UU.) A. Wajda (Pol.) A. Ford (Pol.) Luis Buñuel (Méx.) Vittorio de Sica (It.) Kon Ichikawa (Jap.) Louis Malle (Fr.) F. Truffaut (Fr.) Jacques Demy (Fr.) Michael Powell (Ing.) Yulia Solnatseva (URSS) L. Torre Nilson (Arg.) Kaneto Shindo (Jap.)

FECHASFILMS

1961

EL AÑO PASADO EN MARIEVBAD
 VIRIYANA
 WEST SIDE STORY
 Como en un espejo
 El eclipse
 El empleo
 Banditi a Orgosolo
 Salvatore Giuliano
 Dulce y loca adolescencia
 Fuego en la alta sierra
 Adieu, Philippine
 El buscavidas
 The Connection
 Tempestad sobre Washington
 El amor de Alicoha
 No matarás
 Jules y Jim
 Cléo, de 5 a 7
 Divorcio a la italiana
 Senilidad
 ¡Suspense!
 Plácido
 El pagador de promesas
 L'Enolos
 A Taste of Honey

1962

EL PROCESO
 EL GATOPARDO
 OCHO Y MEDIO
 Electra
 Lawrence de Arabia
 El ángel exterminador
 Diario íntimo
 La pasajera
 Los comulgantes
 El cuchillo en el agua
 ¡ promesi sposi
 El proceso de Juana de Aroo
 Relato íntimo
 Le combat dans l'île
 Landrú
 El milagro de Ana Sullivan
 Dulce pájaro de juventud
 ¡Hatari!
 El hombre que mató a Liberty Valance
 El día más largo
 Eva
 Nueve días de un año
 La infancia de Iván
 El confidente

1963

AMERICA, AMERICA
 El sirviente
 Harakiri
 Muriel
 Fuego fatuo
 El silencio
 I compagni

REALIZACION

A. Resnais (Fr.)
 Luis Buñuel (Esp.)
 Robert Wise y Jerome Robbins (EE.UU.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 M. A. Antonioni (It.)
 Ermanno Olmi (It.)
 Vittorio de Sica (It.)
 Francesco Rossi (It.)
 Kon Ichikawa (Jap.)
 Sam Pekinpah (EE.UU.)
 Jacques Rozier (Fr.)
 Robert Rossen (EE.UU.)
 Shirley Clarke (EE.UU.)
 Otto Preminger (EE.UU.)
 Tumanov y Chukin (URSS)
 Cl. Autant-Lara (Fr.)
 F. Truffaut (Fr.)
 Agnes Varda (Fr.)
 P. Germi (It.)
 Mauro Bolognini (It.)
 Jack Clayton (Ing.)
 Luis Berlianga (Esp.)
 Anselmo Duarte (Bras.)
 Armand Gatti (Fr.)
 Tony Richardson (Ing.)

Orson Welles (Fr.)
 Luchino Visconti (It.)
 Federico Fellini (It.)
 M. Cacoyanis (Grec.)
 David Lean (EE.UU.)
 Luis Buñuel (Méx.)
 Valerio Zurlini (It.)
 Andrej Munk (Pol.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 Roman Polanski (Pol.)
 Ermanno Olmi (It.)
 Robert Bresson (Ing.)
 G. Franju (Fr.)
 A. Cavalier (Fr.)
 Cl. Chabrol (Fr.)
 Arthur Penn (EE.UU.)
 Richard Brooks (EE.UU.)
 Howard Hawks (EE.UU.)
 John Ford (EE.UU.)
 Darryl F. Zanuck (EE.UU.)
 Joseph Losey (It.)
 M. Roman (URSS)
 A. Tarkovski (URSS)
 Jean-Pierre Melville (Fr.)

Elia Kazan (EE.UU.)
 Joseph Losey (Ing.)
 Masaki Kobayashi (Jap.)
 A. Resnais (Fr.)
 Louis Malle (Fr.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 Mario Monicelli (It.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1963	<p>La historia que nunca ocurrió Cerny Petr Le Mépris Harlem Story Lisa El precio de un hombre Pelle viva Los pájaros Tom Jones Il Terrorista Le mani sulla città Vidas secas Prima della rivoluzione Los paraguas de Cherburgo</p>	<p>V. Jansy (Chec.) Milos Forman (Chec.) Jean-Luc Godard (Fr.) S. Clarke (EE.UU.) P. Perry (EE.UU.) Lindsay Anderson (Ing.) G. Fina (It.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) T. Richardson (Ing.) G. de Boslo (It.) F. Rosi (It.) N. Pereira dos Santos (Bras.) B. Bertolucci (It.) Jaques Demy (Fr.)</p>
1964	<p>LA MUJER DE ARENA EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA <u>El desierto rojo</u> <u>El coleccionista</u> <u>Marnie, la ladrona</u> <u>Julietta de los espíritus</u> <u>For the King and Country</u> El acusado Kwaidan Dios y el diablo en la tierra del scl Gertrud Une Femme mariée El carnaval de la muerte La Vie á L'envers La vieja dama indigna Viento en las velas Olimpiada en Tokio El evangelio según San Mateo El gran combate My Fair Lady Yoyo Sandra El Knack Sodrasban El gato en el saco Teléfono rojo. Volamos hacia Moscu</p>	<p>H. Teshihagara (Jap.) W. Has (Pol.) M. A. Antonioni (It.) Wm. Wyler (EE.UU.) Alfred Hitchcock (EE.UU.) F. Fellini (It.) Joseph Losey (Ing.) Janos Kadar y Elmar Klos (Chec.) Masaki Kobayashi (Jap.) Glauber Rocha (Bras.) Carl Th. Dreyer (Din.) J. L. Godard (Fr.) D. Siegel (EE.UU.) A. Jessua (Fr.) René Allio (Fr.) A. Mokendrick (EE.UU.) Kon Ichikawa (Jap.) Pier Paolo Pasolini (It.) John Ford (EE.UU.) George Cukor (EE.UU.) Pierre Etaix (Fr.) Luchino Visconti (It.) Richard Lester (Ing.) I. Gaal (Hung.) G. Groulx (Can.) Stanley Kubrick (EE.UU.)</p>
1965	<p>CAMPANADAS A MEDIA NOCHE LOS DESESPERANZADOS VEINTE HORAS <u>Iluminación íntima</u> <u>Hambre</u> <u>Las manos en el bolsillo</u> <u>Pierrot el loco</u> <u>La Guerre est finie</u> Au hasard Balthazar El coraje cotidiano El joven Törless El doctor Zivago El hombre del cráneo rasurado</p>	<p>Orson Welles (EE.UU.) M. Janoso (Hung.) Zoltan Fabri (Hung.) Ivan Passer (Chec.) Henning Carlsen (Din.) Marco Bellocchio (It.) Jean-Luc Godard (Fr.) A. Resnais (Fr.) Robert Bresson (Ing.) E. Schorm (Chec.) V. Schloendorff (Al.) David Lean (EE.UU.) A. Delvaux (Bélg.)</p>

FECHAS**FILMS**

1965

Un uomo a metà
 Los amores de una rubia
 Sangre en Indochina
 Barbarroja
 Los rufianes
 Simón del desierto
 Un hombre y una mujer
 Arabesco
 Repulsión
 Les Coeurs verts
 El corazón de una madre
 Guerra y paz
 Los caballos de fuego
 El hombre no es un pájaro

REALIZACION

Vittorio de Sica (It.)
 Milos Forman (Cheo.)
 P. Schoendoerffer (Fr.)
 Akira Kurosawa (Jap.)
 R. Enrico (Fr.)
 Luis Buñuel (Méx.)
 Claude Lelouch (Fr.)
 Stanley Donen (EE.UU.)
 Roman Polanski (Ing.)
 E. Lantz (Fr.)
 M. Donakoi (URSS)
 S. Bondartohuk (URSS)
 S. Paradjanov (URSS)
 D. Makajev (Yug.)

1966

Accidente
Belle de Jour
Faraón
Mouchette
Persona
Blow-up
Diez mil soles
La prise du pouvoir par Louis XIV
 Trenes vigilados
 Días helados
 Elvira Madigan
 Deux ou trois choses que je sais
 d'elle
 Eldorado
 Tierra en trance
 Callejón sin salida
 El juego de la guerra
 Los profesionales
 La deuxième Souffle
 The Shooting
 Escalera prohibida
 El primer dueño
 Un asunto del corazón
 El viejo y el niño
 Encontré cigarras felices
 Las Margaritas
 Mi hermana, mi amor
 ¿Quién teme a Virginia Wolf?
 Warrendale
 Un hombre para la eternidad
 Yo soy curiosa
 Las señoritas de Rochefort

Joseph Losey (Ing.)
 Luis Buñuel (Fr.)
 J. Kawalerowicz (Pol.)
 Robert Bresson (Fr.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 M. A. Antonioni (Ing.)
 F. Kosa (Hung.)
 R. Rossellini (Fr.)
 Jiri Menzel (Cheo.)
 A. Kovacs (Hung.)
 E. Widerberg (Sue.)
 J. L. Godard (Fr.)
 Howard Hawks (EE.UU.)
 Glauber Rocha (Bras.)
 Roman Polanski (Ing.)
 P. Watkins (Ing.)
 Richard Brooks (EE.UU.)
 Jean-Pierre Melville (Fr.)
 M. Hellman (EE.UU.)
 Robert Mulligan (EE.UU.)
 A. Michalkov-Konchaleski (URSS)
 D. Makajev (Yug.)
 C. Berri (Fr.)
 A. Petrovich (Yug.)
 Vera Chitilova (Cheo.)
 V. Sjonan (Sue.)
 M. Nichols (EE.UU.)
 A. King (Can.)
 Fred. Zinneman (EE.UU.)
 V. Sjonan (Sue.)
 Jacques Demy (Fr.)

1967

Rojos y blancos
La hora del lobo
Bonny & Clyde
Los fuegos de la vida
 La mujer indomable
 La vuelta del hijo prodigo
 Padre
 Week-end
 Le régime du jour

M. Jancso (Hung.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 Arthur Penn (EE.UU.)
 J. Troell (Sue.)
 Franco Zeffirelli (It.)
 E. Sogorm (Cheo.)
 I. Szabo (Hung.)
 J. L. Godard (Fr.)
 P. Perrault (Can.)

FECHAS

1967

FILMS

Un verano caprichoso
 Rebelión
 El silencio de un hombre
 A sangre fría
 Les Biches
 Tante Zita
 Edipo, el hijo de la fortuna
 Marat-Sade
 En el calor de la noche
 El baile de los vampiros
 La capitulación

REALIZACION

Jiri Menzel (Chec.)
 M. Kobayashi (Jap.)
 J. P. Melville (Fr.)
 Richard Brooks (EE.UU.)
 Cl. Chabrol (Fr.)
 R. Enrico (Fr.)
 P. P. Passoloni (It.)
 P. Brooks (EE.UU.)
 Norman Jewison (EE.UU.)
 Roman Polanski (EE.UU.)
 A. Cavalier (Fr.)

1968

TE AMO, TE AMO
 Z.
La vía láctea
La vergüenza
 Silencio y grito
 Romeo y Julieta
 La semilla del diablo
 Una noche, un tren
 Besos robados
 La Femme Infidèle
 Petulia
 Les Gauloises Bleues
 Inocencia sin protección
 Teorema
 L'Amour fou
 Funny Girl
 Oliver
 L'Enfance nue
 2001. Una odisea del espacio
 Le Socrate
 Le Mandat
 Charly
 If
 Adalen 31

A. Resnais (Fr.)
 Costa-Gavras (Fr.)
 Luis Buñuel (Fr.)
 Ingmar Bergman (Sue.)
 M. Janoso (Hung.)
 F. Zeffirelli (It.)
 Roman Polanski (EE.UU.)
 A. Delvaux (Fr.)
 F. Truffaut (Fr.)
 Cl. Chabrol (Fr.)
 Richard Lester (Ing.)
 M. Cournot (Fr.)
 D. Makavekev (Yug.)
 P. P. Passolini (It.)
 Jacques Rivette (Fr.)
 Wm. Wyler (EE.UU.)
 Carol Reed (Ing.)
 M. Pialat (Fr.)
 Stanley Kubrick (EE.UU.)
 R. Lapoujade (Fr.)
 O. Sembene (Sen.)
 R. Nelson (EE.UU.)
 L. Anderson (Ing.)
 B. Wilderber (Sue.)

+ Films mudos

• Films sonoros o parlantes

OBRA MAESTRAObra importante en su género

Obra recordable

OBRAS NOTABLES HISPANOAMERICANAS

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1896	Salida de los alabarderos Salida de misa del Pilar	Eugenio Promio (Esp.) Eduardo Gimeno (Esp.)
1897	La bandera argentina Riña en un café	Enrique Lepage (Arg.) Fructuoso Gelabert (Esp.)
1898	Maniobras de artillería La Dorotea Sarmiento	Eugenio Promio (Esp.) Fructuoso Gelabert (Esp.) Pedro Arata (Arg.)
1900	Don Juan Tenorio	Salvador Toscano (Méx.)
1901	Escenas callejeras	Eugenio Gardini (Arg.)
1902	Carnaval en las Hamblas	Fructuoso Gelabert (Esp.)
1903	El viaje a la Luna	Segundo Chomón (Esp.)
1905	Parque del Palatino Hotel eléctrico Bohemios. El húsar de la guardia. — El dúo de "La africana"	Enrique D. Quesada (Cuba) Segundo Chomón (Esp.) Ricardo Baños (Esp.)
1906	Cerveza gratis María Rosa Los lunes del valedor	Fructuoso Gelabert (Esp.) José M. Codina (Esp.) Manuel Noriega (Méx.)
1908	Amor que mata Guardia burlado El fusilamiento de Dorrego	José M. Codina (Esp.) Fructuoso Gelabert (Esp.) Mario Gallo (Arg.)
1909	Facundo Quiroga	Julio Alsina (Arg.)
1910	La lucha por la divisa La batalla de Maipo	José M. Codina (Esp.) Mario Gallo (Arg.)
1911	Justicia del rey Don Pedro Don Juan de Serrallonga	Segundo Chomón (Esp.) Ricardo Baños (Esp.)
1912	Lucha de corazones Ana Kadova Bajo el sol de la pampa	José M. Codina (Esp.) Fructuoso Gelabert (Esp.) Emilio Peruzzi (Arg.)
1913	Locura de amor Manuel Garofa	Ricardo Baños (Esp.) Enrique D. Quesada (Cuba)
1914	El león de la sierra La danza fatal	Alberto Marro (Esp.) José Togores (Esp.)
1915	El testamento de Diego Rocafort La malquerida	Alberto Marro (Esp.) Ricardo Baños (Esp.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1915	Nobleza gaucha	Humberto Cairo (Arg.)
1916	Barcelona y sus ministerios Resaca La baraja de la muerte	Alberto Marro (Esp.) Atilio Lipizzi (Arg.) Salvador Giambattisti (Chile)
1917	Juan José El tango de la muerte Cristóbal Colón y su descubrimiento de América	Ricardo Baños (Esp.) José Ferrara (Arg.) Eaile Bourgeois (Esp.)
1918	El otro La tía de Pancho Flor de durasno	José M. Codina (Esp.) Julio Roesset (Esp.) Francisco Fillipi (Arg.)
1919	La madona de las rosas El mentir de los demás Campo afuera Sangre y azúcar	Jacinto Benavente (Esp.) Roberto Guidi (Arg.) José Ferreira (Arg.) Enrique D. Quesada (Cuba)
1920	Mala hierba	Roberto Guidi (Arg.)
1921	La verbena de la paloma	José Buchs (Esp.)
1922	El remanso	Nelio Cosimi (Arg.)
1924	La casa de la Troya El crisol de los titanes	A. Pérez Lugín (Esp.) Raúl del Valle (Chile)
1925	Boy La hija del corregidor Currito de la Cruz	Benito Perojo (Esp.) José Buchs (Esp.) Fernando Delgado (Esp.)
1926	El sexto sentido (vanguardia) Bajo la mirada de Dios	Nemesio Sobrevila (Esp.) Edmo Ciminetti (Arg.)
1927	El 2 de mayo El negro que tenía el alma blanca La hermana San Sulpicio Historia de un duro (vanguardia)	José Buchs (Esp.) Benito Perojo (Esp.) Florián Rey (Esp.) Sabino A. Micón (Esp.)
1928	Colorín	Adolfo Aznar (Esp.)
1929	La aldea maldita Destinos	Florián Rey (Esp.) Edmo Ciminetti (Arg.)
1930	El misterio de la Puerta del Sol (primer sonoro) Más fuerte que el deber (primer sonoro) Mosaico criollo (primer sonoro)	Francisco Elías (Esp.) Rafael de Sevilla (Méx.) Roberto Guidi (Arg.)
1931	Muñequitas porteñas (primer hablado) Patrulla avanzada	José Ferreira (Arg.) Eric Page (Chile)
1932	Carceleras (primer hablado) Mercedes	José Buchs (Esp.) José Castelvivi (Esp.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1932	Santa	Antonio Moreno (Méx.)
1933	Tierra sin pan Sierra de Ronda El prisionero 13	Luis Buñuel (Esp.) Florián Rey (Esp.) Fernando Fuentes (Méx.)
1934	El agua en el suelo Riachuelo Chucho el roto	Eusebio F. Ardavín (Esp.) Luis Moglia Barth (Esp.) Gabriel Soria (Méx.)
1935	Rumbo a el Cairo La señorita de Trévelez Bajo la Santa Federación Puente Alsina Luponini, terror de Chicago	Benito Perojo (Esp.) Edgar Neville (Esp.) Daniel Tinayre (Arg.) José Ferreira (Arg.) José Bohr (Méx.)
1936	Morena Clara Puerto nuevo Allá en el rancho grande	Florián Rey (Esp.) Mario Soffici (Arg.) Fernando Fuentes (Méx.)
1937	Cadetes de San Martín	Mario Soffici (Arg.)
1938	Madreselva	Luis César Amadori (Arg.)
1939	Puerta cerrada La serpiente roja	Luis Saslawski (Arg.) Ernesto Caparros (Cuba)
1940	Marianela Al son de la marimba	Benito Perojo (Esp.) Juan Bustillo (Méx.)
1941	Rasa Escuadrilla Un marido a precio fijo La casa de los cuervos El cura gaucho Los tres mosqueteros	José L. Sáenz de Heredia (Esp.) Antonio Román (Esp.) Gonzalo Delgrás (Esp.) Carlos Borcosque (Arg.) Lucas Demare (Arg.) Jaime Prades (Chile)
1942	Huella de luz Forja de almas Tres hombres en el río Todo un hombre La guerra gaucha Historia de un gran amor	Rafael Gil (Esp.) Eusebio F. Ardavín (Esp.) Mario Soffici (Arg.) Pierre Chenal (Arg.) Lucas Demare (Arg.) Julio Bracho (Méx.)
1943	El escándalo La fuga	José L. Sáenz de Heredia (Esp.) Norman Foster (Méx.)
1944	El olavo Su mejor alumno Amok La barraca	Rafael Gil (Esp.) Lucas Demare (Arg.) Antonio Momplet (Méx.) Roberto Cavaldón (Méx.)
1945	El destino se disculpa Los últimos de Filipinas La vida en un hilo La dama duende Pampa bárbara	José L. Sáenz de Heredia (Esp.) Antonio Román (Esp.) Edgar Neville (Esp.) Luis Saslawski (Arg.) Lucas Demare (Arg.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1945	Cantaclaro La perla Canaïna	Julio Bracho (Méx.) Emilio Fernández (Méx.) Juan Bustillo Oro (Méx.)
1946	Senda ignorada Misión Blanca Donde mueren las palabras El infierno de los celos La dama de la muerte Enamorada La mujer de todos	José A. Nieves Conde (Esp.) Juan de Orduña (Esp.) Hugo Fregonese (Arg.) Tulio Demichelli (Arg.) Carlos H. Christensen (Chile) Emilio Fernández (Méx.) Julio Bracho (Méx.)
1947	Mariona Rebuli Cuatro mujeres Botón de ancla Angustia Don Quijote de la Mancha La gata A sangre fría Río escondido La diosa arrodillada	José L. Sáenz de Heredia (Esp.) Antonio del Amo (Esp.) Ramón Torrado (Esp.) José A. Nieves Conde (Esp.) Rafael Gil (Esp.) Mario Soffici (Arg.) Daniel Tinayre (Arg.) Emilio Fernández (Méx.) Roberto Cavaldón (Méx.)
1948	Doce horas de vida Locura de amor Tierra del fuego Pelota de trapo La balandra "Isabel" llegó esta - -- tarde Maolovia	Francisco Rovira Beleta (Esp.) Juan de Orduña (Esp.) Mario Soffici (Arg.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Carlos H. Christensen (Venz.) Emilio Fernández (Méx.)
1949	El santuario no se rinde Neutralidad Un hombre va por el camino Almafuerite Arrabalera La dama del alba La posesión La casa chica Ladrón de sueños	Arturo Luis Castillo (Esp.) Eusebio F. Ardavin (Esp.) Manuel Mur Oti (Esp.) Luis César Amadori (Arg.) Tulio Demichelli (Arg.) Emilio Gómez Muriel (Méx.) Julio Bracho (Méx.) Roberto Cavaldón (Méx.) R. Eniolo (Uruguay)
1950	Don Juan Apartado de correos 1001 Esa pareja feliz El último caballo La renegada Nacha Regules El orimen de Oribe Marihuana	José L. Sáenz de Heredia (Esp.) Julio Salvador (Esp.) Bardem y Berlanga (Esp.) Edgar Neville (Esp.) Ramón Peón (Cuba) Luis César Amadori (Arg.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Leon Klimovsky (Arg.)
1951	Cielo negro Surcos Pasó en mi barrio Los isleros Esclavos del miedo Territorio verde La colina maldita	Manuel Mur Oti (Esp.) José A. Nieves Conde (Esp.) Mario Soffici (Arg.) Lucas Demare (Arg.) Pierre Chenal (Arg.) Hugo Patterson (Venz.) Fred Matter (Chile)

<u>FECHAS</u>	<u>FIILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1952	Cómicos Los ojos dejan huella El Judas El robo de Soledad Facundo, el tigre de los llanos	Juan Antonio Bardem (Esp.) José L. Sáenz de Heredia (Esp.) Ignacio Iquino (Esp.) Roberto Gavaldón (Méx.) Miguel Tato (Arg.)
1953	Carne de horcos La guerra de Dios Jeromín Las aguas bajan turbias Camelia Casta de roble La rosa blanca Flor del campo	Ladislao Vajda (Esp.) Rafael Gil (Esp.) Luis Lucía (Esp.) Hugo del Carril (Arg.) Roberto Gavaldón (Méx.) Manuel Alonso (Cuba) Emilio Fernández (Cuba) José Giacardi (Venz.)
1954	Crimen imposible Sierra maldita Marcelino, pan y vino Gaúcho Señora ama El río y la muerte	César F. Ardavín (Esp.) Antonio del Amo (Esp.) Ladislao Vajda (Esp.) Lucas Demare (Arg.) Julio Bracho (Méx.) Luis Buñuel (Méx.)
1955	Cuerda de prescos Camino cortado Torero Ayer fue primavera Lo que le pasó a Reinosco El último perro	Pedro Lazaga (Esp.) Ignacio F. Iquino (Esp.) Carlos Velo (Méx.) Fernando Ayala (Arg.) Leopoldo T. Ríos (Arg.) Lucas Demare (Arg.)
1956	Mi tío Jacinto Manos sucias Torrepartida Calabuch Calle Mayor Los tallos amargos Tisoo La muerte en este jardín	Ladislao Vajda (Esp.) Juan A. de la Loma (Esp.) Pedro Lazaga (Esp.) Luis Berlanga (Esp.) Juan Antonio Bardem (Esp.) Fernando Ayala (Arg.) Ismael Rodríguez (Méx.) Luis Buñuel (Méx.)
1957	Amanecer en Puerta Oscura Rapsodia de sangre Distrito quinto Los jueves, milagro Flor de mayo Caín, adolescente Las campanas de Teresa	José M. Forqué (Esp.) Antonio Isasi-Isasmendi (Esp.) Julio Coll (Esp.) Luis Berlanga (Esp.) Roberto Gavaldón (Méx.) Román Chalbaud (Venz.) Carlos Schliepper (Arg.)
1958	La vida por delante El pisito Un vaso de whisky Los clarines del miedo Detrás de un largo muro El jefe La caleta olvidada El milagro de la sal	Fernando Fernán Gómez (Esp.) Marco Ferreri (Esp.) Julio Coll (Esp.) Antonio Román (Esp.) Daniel Tinayre (Arg.) Fernando Ayala (Arg.) Bruno Gebel (Chile) Luis Moya (Colombia)
1959	El lasarillo de Tormes Dos espaldas a la puerta Los cuervos	César F. Ardavín (Esp.) José M. Forqué (Esp.) Julio Coll (Esp.)

<u>FECHAS</u>	<u>FILMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1959	La caída El candidato El negocio Luz en la sombra Macario	Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Fernando Ayala (Arg.) Simón Feldman (Arg.) Daniel Tinayre (Arg.) Roberto Cavaldón (Méx.)
1960	Los golfos La cuarta ventana Sábado noche, cine Un guapo del 900 Shunko Simitric Realengo Historias de la revolución Tres cuentos colombianos	Carlos Saura (Esp.) Julio Coll (Esp.) Fernando Ayala (Arg.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Lautaro Murua (Arg.) Emilio Gómez Muriel (Méx.) Oscar Torres (Cuba) Tomás G. Alca (Cuba) Julio Izuardo y Alberto Mejías (Colombia)
1961	El cochecito Los atracadores Cerca de las estrellas Milagro a los cobardes Tres veces Ana Ultraje El joven rebelde El tejedor de milagros Animas Trujano	Marco Ferreri (Esp.) F. Rovira Beleta (Esp.) César F. Ardavin (Esp.) Manuel Mar Oti (Esp.) David José Kohon (Arg.) Daniel Tinayre (Arg.) Julio Espinosa (Cuba) Francisco del Villar (Méx.) Ismael Rodríguez (Méx.)
1962	Dulcinea Noche de verano Accidente 703 Los días contados El rufián El hombre de la esquina rosada Campesinos Cuentos para mayores Raíces de piedra Tiburonerros	Vicente Escrivá (Esp.) Jorge Grau (Esp.) José M. Forqué (Esp.) Elio Petri (Arg.) Daniel Tinayre (Arg.) René Nájica (Arg.) Oscar Torres (Cuba) Román Chalbaud (Venz.) José Arzuaga (Colombia) Luis Alcoriza (Méx.)
1963	Del rosa al amarillo Los tarantos El verdugo Nunca pasa nada Llanto por un bandido Young Sánchez Los viciosos La terraza	Manuel Summers (Esp.) F. Rovira Beleta (Esp.) Luis Berlanga (Esp.) Juan Antonio Bardem (Esp.) Carlos Saura (Esp.) Mario Camús (Esp.) Rodolfo Khun (Arg.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.)
1964	Vacaciones para Ivette La tía Tula Acteón Pajarito Gómez El ojo de la cerradura Crónica de un niño solo Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes El desarraigo Viento negro Tarahumara	José M. Forqué (Esp.) Muguel Picaso (Esp.) Jorge Grau (Esp.) Rodolfo Khun (Arg.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Leopoldo Favio (Arg.) Fernando Siro (Arg.) Fausto Canel (Cuba) Servando González (Méx.) Luis Alcoriza (Méx.)

<u>FECHAS</u>	<u>FIJMS</u>	<u>REALIZACION</u>
1965	Posición avanzada Estambul 65 La dama del alba Nueve castas a Berta La caza Con el viento solano Alias Gardelito Cada vos lleva su angustia Muerte de un burócrata La salación Intimidad en el parque El proceso de Cristo	Pedro Lasaga (Esp.) A. Isasi-isasmendi (Esp.) F. Rovira Beleta (Esp.) Basilio M. Patino (Esp.) Carlos Saura (Esp.) Mario Camús (Esp.) Lautaro Murua (Arg.) Julio Bracho (Colombia) Tomás G. Alea (Cuba) Manuel Gómez (Cuba) Manuel Antin (Perú) Julio Bracho (Méx.)
1966	Mestizo Pata Morgana Ultimo encuentro Una historia de amor Taita Cristo Papeles son papeles El huésped Los traidores de San Angel Romance de Aniceto y Francisca Yanco	Julio Buchs (Esp.) Vicente Aranda (Esp.) Antonio Escelza (Esp.) Jorge Grau (Esp.) Guillermo Jurado (Chile) Fausto Canel (Cuba) Eduardo Manet (Cuba) Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Leonardo Favio (Arg.) Servando González (Méx.)
1967	Las Vegas, 500 millones El amor brujo La busca Peppermint frappé Si volvemos a vernos La chica del lunes En la selva no hay estrellas	A. Isasi-Isasmendi (Esp.) F. Rovira Beleta (Esp.) Angelino Fons (Esp.) Carlos Saura (Esp.) Francisco Regueiro (Esp.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.) Armando Robles (Chile)
1968	La Celestina La piel quemada España, otra vez El último día de la guerra Breve cielo La fiaca Martín Fierro	César F. Ardavin (Esp.) José M. Forn (Esp.) Jaime Camino (Esp.) Juan A. Bardem (Esp.) David José Kohon (Arg.) Fernando Ayala (Arg.) Leopoldo Torre Nilson (Arg.)
	Los títulos antes mencionados marcan de un modo u otro una fecha importante en las respectivas cinematografías	

FELICULAS DE CORTO METRAJE

<u>FECHAS</u>	<u>DIBUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
de 1900 a 1910	Dibujos animados de Emile Cohl y de John Stuart Blackton (1906-1908). -- Gertie the Dinosaur -- (Windsor McCay, EE.UU., - 1909) The Artist dream (J. R. - Bray, EE.UU., 1910) Marionetas animadas de - L. Starevich (Rusia, - - 1910)		Documentales científicos de Martin Duncan (Ing., - 1903-1906) Documentales científicos del doctor Doyen (Fr., - Documentales científicos de Roberto Omegna (It., - 1904-1910)	
de 1911 a 1915	Little Nemo (Windsor McCay, EE.UU., 1911) Serie de Snokuma (Emile Cohl y Mac Manus, EE.UU.)		Documentales científicos del doctor Comandon (Fr. 1908-1914)	
de 1916 a 1920	Serie de El clown Koko (Max Fleischer, EE.UU.) Serie de Mutt y Jeff (R. Barre, EE.UU.) El torpedeo del "Lusitania" (Windsor McCay, - - EE.UU., 1917)	Ritmos coloreados (Inacabado, Leopold Survage, - Fr., 1914) Symphonie diagonale - - (Vicking Eggeling, Al., 1919)		Ceux de chez nous (Sacha Guitry, Fr., 1919) Phantomes (Marcel - - - L'Herbier, Fr., 1919)
de 1921 a 1925	La voz del ruiseñor (Marionetas animadas)(L. -- Starevich, Fr., 1923) Serie Fuera del tintero (Max Fleischer, EE.UU.) Serie del Gato Félix - - (Pat Sullivan, EE.UU.)	Rythmus 21. Rythmus 24 - (Hans Richter, Al.) Opus (1 al 5)(Walter - - Ruttman, Al.) Entreacte (René Clair, - Fr., 1924) Ballet mécanique (Fernand Léger, Fr., 1924) Photogénies mécaniques - (J. Grémillon, Fr. 1925)	Les Mystères du ciel - - (Louis Forest, Fr. 1921) Documentales científicos del doctor Comandon (Fr. 1920-1925) La machine à refaire la vie (J. Duviol y H. Lepage, Fr., 1925) Manhattan (R. J. Flaherty, EE.UU., 1925)	Le Lys de la vie (Loie Fuller, Fr., 1920)

<u>FECHAS</u>	<u>HIJOS ANIMADOS Y MARIQUETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCIÓN</u>
de 1926 a 1928	Serie del Gato Félix -- (Pat Sullivan, EE.UU.) Serie del Conejo Blas -- (Walt Disney, EE.UU.) Las aventuras del príncipe Achmed (fílm de siluetas, Lote Reininger, Al. 1926) Steamboat Willie (Walt - Disney, EE.UU., 1928)	Jeux et reflets de la vitasse (Henri Chomette, - Fr., 1926) Enak Bakia (Man Ray, Fr. L'Etoile de mer (Man Ray Fr., 1928) Arabesques (Germaine Dulac, Fr., 1928) Vormittagsstück (Hans - - Richter, Al., 1928) Überfall (Erno Metzner, Al., 1928)	Tour au large (J. Grémillon, Fr. 1926) Voyage au Congo (M. Allégret, Fr., 1927) Le Pont d'acier (Joris - Ivens, Hol., 1928) La Zone (Georges Lacombe Fr., 1928) Autour de l'argent (J. - Dréville, Fr., 1928) La Tour (René Clair, Fr. 1928)	La coquille et le clergyman (Germaine Dulac, Fr. 1926) La P'tite Lili (A. Cavalanti, Fr., 1928) Un perro andalus (Luis - Buñuel, Fr., 1928)
1929	Serie de Mickey Mouse - (Walt Disney, EE.UU.) La danza macabra y la -- primera serie de las Sinfonías tontas (Walt Disney, EE.UU.)	Thème et variation (Germaine Dulac, Fr.) Tusalava (Len Lye, Ing.)	Brunes d'automne (D. Kirmanoff, Fr.) Drifters (John Grierson, Ing.) Lluvia (Joris Ivens, -- Hol.) Vendages (Georges Rouquier, Fr.) Aujourd'hui (Jean Lods y B. Kaufman, Fr.) Documentales científicos de Jean Painlevé (Fr.)	
1930	Serie de Mickey Mouse y Sinfonías tontas (Walt - Disney, EE.UU.) Serie de la rana Flip -- (Ub Iwerks, EE.UU.)	Etudes et cinérythmos (1 al 4)(Oskar Fischinger, Al.)	A propos de Nice (Jean - Vigo, Fr.) Nogent, Eldorado du dimanche (M. Carné, Fr.) Les Abattoirs de Vaugrard (Michel Gorel, Fr.)	Le sang d'un poète (Jean Cocteau, Fr.) La edad de oro (Luis Buñuel, Fr.)
1931	Serie de Mickey Mouse y Sinfonías tontas (Walt - Disney, EE.UU.)	Etudes el cinérythmos (5 al 8)(Oskar Fischinger, Al.) The Fall of the house of Usher (Melville Weber y Sibley Watson, EE.UU.)		

<u>FECHAS</u>	<u>DIBUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCIÓN</u>
1932	Arboles y flores y se- ries (en color) de Sinfo- nías tontas y Mickey, Do- nald, Pluto, Goofy, etc. (Walt Disney, EE.UU.)	Etudes el cinérythmos (9 al 11)(Oskar Fischinger, Al.)	Industrial Britain (R.J. Flaherty, Ing.) Tierra sin pan (Luis Bu- ñuel, Esp.) Les Petite Métiers de Pa- ris (P. Chenal, Fr.) Sombras fugitivas (Colin Ross, Al.)	L'affaire est dans le -- sac (Jacques y Pierre -- Prévert, Fr.) Idylle á la plage (H. -- Stork, Bélg.)
1933	L'Ideé (Franz Masereel y Bela Bartosch, Fr.) Serie de Sinfonías ton- tas y dibujos animados - (Walt Disney, EE.UU.) Serie de Popeye (Max -- Fleischer, EE.UU.)	Komposition in Blau - -- (Oskar Fischinger, Al.) Lot en Sodoma (Weber y - Watson, EE.UU.)	Borinage (J. Ivens y H. Stork, Bél.) Le Mont Saint-Michel (M. Cloche, Fr.)	
1934	La joie de vivre (Gross y Hoppin, Fr.) Sinfonías tontas y dibu- jos animados (Walt Dis- ney, EE.UU.) Serie de Popeye (Max -- Fleischer, EE.UU.) El pequeño zar Dulandal (Grumber, URSS)	Una noche en el monte Pe- lado (Alex Alexsieff, -- Fr.) Colour-Box (Len Lye, -- Ing.)	Zuydersee (Joris Ivens, Hol.) La canción de Ceylán (Ba- sil Wright, Ing.) L'Hippocampe (Jean Pain- levé, Fr.)	
1935	Series de Walt Disney -- (EE.UU.) Series de Betty Boop -- (Max Fleischer, EE.UU.)		Coal Face (A. Cavalcanti Ing.) L'île de Pâques (J. Fer- no y H. Stork, Bél.)	
1936	Series de Walt Disney (EE.UU.) Serie de Betty Boop (Max Fleischer, EE.UU.)	Rainbow Dance (Len Lye, Ing.) Rythm in light (M. -- Emmett Butz, EE.UU.)	Night Mail (Harry Watt y B. Wright, Ing.) The Flow that broke the plains (Pare Lorenz, -- EE.UU.) Karakoram (Marcel Ichac, Fr.)	

<u>FECHAS</u>	<u>DIBUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
1937	Series de Walt Disney -- (EE.UU.)	Trade Tatoo (Len Lye, -- Ing.) Evening Star (M. Emmett Bute y Ted Nemeth, - - - EE.UU.)	The River (Pere Lorens, EE.UU.) Tierra de España (Joris Ivens (Hol.) Corazón de España (Paul Strand y Leo Hurwitz, -- EE.UU.) Records 37 (J.-B. Bru-- nius, Fr.) Les Grottes de Fingali - L. Vorkapitch, EE.UU.)	
1938		H.O (Ralph Steiner, - - (EE.UU.) Parabole (M. Emmett Bute y Ted Nemeth, EE.UU.)	North Sea (Harry Watt, - Ing.) Crise (Herbert Kline, -- EE.UU.) La 4ª dimensión (J. Pain levé, Fr.)	
1939	Les Passagers de la Gran de Course (R. Grimault, - Fr.) Le Roman de Renart (ma- rionetas animadas, L. -- Starevitch, Fr.) Series de Tom y Jerry -- (Wm. Hanna y J. Barbera, EE.UU.)		The City (Willard Van Dy ke, EE.UU.) Spare Time (Humphrey -- Jennings, Ing.) 400 millones (Joris Ivens Hol.) Violons d'ingres (J.-B. Brunius, Fr.) Solutions françaises (J. Painlevé, Fr.)	
1940	Serie Woody Woodecker -- (Walter Lantz, EE.UU.)	Toocata and Fugue (M. -- Emmett Bute, EE.UU.)	Power and the Land (J. - Ivens, Hol.) Giotto (L. Emmer y E. -- Gras, It.) El paraíso perdido (L. - Emmer y E. Gras, It.)	
1941		Optical Poem (Oskar - - Fischinger, EE.UU.)	Films sobre arte (Emmer y Gras, It.) La ciudad olvidada - - - (Herbert Kline, EE.UU.)	

<u>FECHAS</u>	<u>DIBUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
1942	Cow Cow Boogie (Alex -- Lovy, EE.UU.)	Hen Hop (Norman Mac La-- ren, Can.) En passant (A. Alexeieff Can.)	Listen to Britain (H. Je-- nnings, Ing.) Christmas under Fire (H. Watt, Ing.) Le Tonnelier (Georges -- Rouquier, Fr.) Ceux du rail (René Clé-- ment, Fr.) Gente del Po (M. Antonio-- ni, It.) Viento del Oeste (Arne -- Sucksdorff, Sue.) Animal de acero (M. -- Zielke, Al.)	La Fuite (Jorgen Ross, -- Din.)
1943	L'Epouvantail (P. Gri-- mault, Fr.)	Dollar dance (N. Mac La-- ren, Can.)	Le Charron (Georges Rou-- quier, Fr.) La Grande Pastorale (Re-- né Clément, Fr.) A l'assaut des aiguilles du diable (Marcel Ichac, Fr.) Arenas de muerte (A. -- Zguridi, URSS) Fires were started (H. -- Jennings, Ing.) World of Plenty (Paul -- Rotha, Ing.)	
1944	Big Hell Watha (Tex -- Avery, EE.UU.) Le Voleur de paratonne-- res (P. Grimault, Fr.)	The Lambeth Walk o Lily-- Marléne (Humphrey -- -- Jennings y Len Lye, Ing)	Le Petit Renard (S. Ski-- tev, URSS) Maidanek (Alex Ford Pol) Viento del Oeste. La ga-- viota (Arne Sucksdorff, Sue.) The Silent Village (H. -- Jennings, Ing.) Films sobre el arte -- (Emmer y Gras, It.)	

<u>FECHAS</u>	<u>NIÑUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
1945	Un pequeño bar sin historia (Tex Avery, EE.UU.) El regalo (marionetas animadas, J. Trnka, Cheo)	C'est L'aviron (H. Mac - Laren, Can.)	Sombras en la nieve (A. Sucksdorff, Sue.) Epaves (J.-Y. Cousteau, Fr.) Le Vampire (Jean Painlevé, Fr.) Aubervilliers (Eli Lotar Fr.) Steel (Ronald Ridley, - Ing.)	El sacrificio de la sangre (Gösta Werner, Sue.) La Rose et le réséda (A. Michel, Fr.)
1946	Le Flûte magique (P. Gri-mault, Fr.) La fuerza del diablo (J. Brdecka, Chec.)		Le 6 de juin à l'aube (J. Grémillon, Fr.) Assassins d'eau douce -- (J. Painlevé, Fr.) Suite varsovia (T. - - - Makarozinski, Pol.) Naissance du cinéma (R. Leenhardt, Fr.) Le Monde de Paul Delvaux (H. Stork, Belg.) El tren (Gösta Werner, - Sue.)	Lueur (R. Thévenard, Fr.) Les Deux Amis (D. Kirsa-noff, Fr.) Jammin the Blues (Gjon - Nili, EE.UU.) El hombre más felis de - la tierra (David Miller, EE.UU.)
1947	King size Canary (Tex -- Avery, EE.UU.) El señor Prokuk (marionetas animadas, Karel Ze-man, Chec.) El año checo (marionetas animadas, J. Trnka, Chec.)		El ritmo de la ciudad -- (A. Sucksdorff, Sue.) Paysages du silence (J.-Y. Cousteau, Fr.) Pirogues sur l'Ogooué -- (J. Dupont, Fr.) La fauna de los kirguises (A. Dollin, URSS)	Después del crepúsculo - viene la noche (Rune - - Hagberg, Sue.) Fireworks (Kenneth Anger EE.UU.)
1948	Bad luck Blackie (Tex -- Avery, EE.UU.) Le Petit Soldat (P. Gri-mault, Fr.) El abrigo del ángel (K. Hofman, Chec.)	Fiddie de dee (H. Mac -- Laren, Can.) Motion painting n.º 1 -- (Oskar Fischinger, EE.UU.) Familles de droites et - de paraboles (Maro Canta-grel, Fr.)	Van Gogh (Alain Resnais, Fr.) Autor d'un récif (J.-Y. Goémens (Yannick Bellon, Fr.) Cambourg, visage de pierre (Casenbroot, Fr.)	Le Tempestaire (Jean Eps-tein, Fr.) Noces de sable (A. Zwob-da, Fr.)

<u>FECHAS</u>	<u>DIBUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
1948			<p><i>La Dance des possédés</i> -- (Jean Rouch, Fr.) <i>Vente aux enchères</i> (J. - Mousselle, Fr.) <i>El mundo dividido</i> (Arne Sucksdorff, Sue.) <i>La leyenda de Santa Ursula</i> (L. Emmer, It.)</p>	
1949	<p><i>The House of tomorrow</i> -- (Tex Avery, EE.UU.) <i>Serie de Mr. Magoo</i> (Johb Hubley, EE.UU.) <i>El ruiseñor y el emperador. La canción de la pradera</i> (marionetas animadas, J. Trnka, Chec.)</p>	<p><i>Pacific 231</i> (Jean Mitry, (Fr.)</p>	<p><i>Le Sang des bêtes</i> (Georges Franju, Fr.) <i>Gauguin</i> (Alain Resnais, Fr.) <i>Les Charmes de l'existence</i> (Pierre Kast, Fr.) <i>La Circoncision</i> (Jean - Rouch, Fr.) <i>Le Chaudronnier</i> (Georges Rouquier, Fr.) <i>Waverley Steps</i> (John Eldrige, Ing.)</p>	<p><i>Bim</i> (Albert Lamorisse, - Fr.) <i>On the Edge</i> (Curtis Harrington, EE.UU.)</p>
1950	<p><i>Garden Gopher</i> (Tex Avery, EE.UU.) <i>Serie de Mr. Magoo</i> (Pete Burness, EE.UU.) <i>Gerald Mac Boing Boing</i> - (R. Cannon, EE.UU.) <i>El príncipe Bayaya</i> (marionetas animadas, J. -- Trnka, Chec.) <i>El rey Lavra</i> (marionetas animadas, K. Zeman, - - Chec.)</p>	<p><i>Begone dull Care</i> (N. Mac Laren, EE.UU.)</p>	<p><i>Guernica</i> (Alain Resnais, Fr.) <i>Le misereere de Rouault</i> (P. Durán, Fr.) <i>Les Pôtes galantes</i> (Jean Aurel, Fr.) <i>La montagne est verte</i> -- (Le Hérissey, Fr.) <i>Tragedia en el Etna</i> (Domenico Paolella, It.) <i>L'Epeire</i> (Rob. Anciloto, It.)</p>	<p><i>Chant d'amour</i> (Jean Genet, Fr.) <i>Légende cruelle</i> (G. Pomrand, Fr.) <i>Turay</i> (Enrico Gras, It.)</p>
1951	<p><i>El circo</i> (marionetas animadas, J. Trnka, Chec.)</p>	<p><i>Images pour Debussy</i> - - (Jean Mitry, Fr.) <i>Form Evolution</i> (Stauffercher, EE.UU.)</p>	<p><i>Especjos de Holanda</i> (B. - Haanstra, Hol.) <i>Les Désastres de la guerre</i> (P. Kast, Fr.) <i>Les Hommes de la nuit</i> --</p>	<p><i>Chicago-Digest</i> (P. Paviot Fr.)</p>

FECHAS
1951

DIBUJOS ANIMADOS Y
MARIONETAS ANIMADAS

1952

Drag along droopy (Tex -
Avery, EE.UU.)
Rooty Toot Toot (John Hu-
bley, EE.UU.)
Willie the kid (Robert -
Cannon, EE.UU.)
Viejas leyendas checas -
(marionetas animadas, J.
Trnka, Chec.)

1953

The Unicorn in the gar-
den (Wm. Hurts, EE.UU.)
The little boy with a --
big Horn (R. Cannon, --
EE.UU.)
Serie de Mr. Magoo (Fete
Barness, EE.UU.)
Vecinos (animación. Nor-
man Mac Laren, Can.)

1954

Una copa de más (marione-
tas animadas, B. Pojar,

ENSAYOS Y
FILMS ABSTRACTOS

Pantha Rhel (Bert Haan-
tra, Hol.)
Fumées. Pure beauté. Ri-
mes (films publicitarios
de A. Alexsief, Fr.)
The Fox chase (Len Lye,
EE.UU.)

Quatorze-Juillet (polivi-
sión. Abel Gance, Fr.)
Sève de la terre. Cent -
pour cent (films publici-
tarios, Alex Alexsief, Fr.)
Lumière et reflets, Arbo-
rescence, Pointe Bio, --
Alkathene Circus (films
publicitarios de Et. --
Raik, Fr.)

Blynkity Blank (W. Mac -
Laren, Can.)

DOCUMENTALES

(H. Fabiani, Fr.)
Le Sel de la terre (G. -
Rouquier, Fr.)
La Cité du Midi (J. Bara-
tier, Fr.)
Vezelay (P. Zimmer, Fr.)

Les statues meurent aussi
(A. Resnais, Fr.)
Hôtel des Invalides (G.
Franju, Fr.)
Jetons les filets (Van -
der Horst, Hol.)
Ces gens du Nord (René -
Lucot, Fr.)
Terre Adélie (Mario Ma-
rret, Fr.)
La primavera (Gösta Wer-
ner, Sue.)
Reveron (Margot Benace-
rraf, Bras.)

Métier de danseur (J. Ba-
ratier, Fr.)
Les Manchots empereurs -
(Mario Maret, Fr.)
Des Hommes et des montag-
nes (Languepin, Fr.)
Nouveaux Horizons (M. --
Icbac, Fr.)
La Forêt sacrée (P. Gai-
sseau, Fr.)
Un siècle d'or (P. Hae-
sasrts, Belg.)
Lumière (P. Paviot, Fr.)
Mantis religiosa (R. An-
cilotti, It.)

La isla de fuego (Vitto-
rio de Seta, It.)

FILMS DE FICCIÓN

Le Rideau cramoisi (A. -
Astruc, Fr.)
Crin blanca (A. Lamorice
Fr.)
Le Grand Méliès (G. Fran-
ju, Fr.)
Avec André Gide (M. Alle-
gret, Fr.)

Monsieur et Madame Curie
(G. Franju, Fr.)

La Pointe courte (Agnés
Varda, Fr.)

<u>FECHAS</u>	<u>DIBUJOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
1954			El viento y el río (A. - Sucksdorff, Sue.) La Grande Pêche (Henri - Fabiani, Fr.) La Mouche bleue (P. Thé- venard, Fr.) Varsovie quand même (Y. Bellon, Fr.)	
1955	The legend of Rock Eye - Point (Tex Avery, EE.UU.) El bravo soldado Schweik (marionetas animadas, J. Trnka, Chec.) Aventuras en la bahía de oro (B. Pojar, Chec.) Hutt and Puff (Grant Mun- ro, Can.)	Symphonie mécanique (po- liviación, Jean Mitry, - Fr.) Rythmetic (N. Mac Laren, Can.)	Huit el brouillard (A. Renais, Fr.) La Parábola de oro (V. - de Seta, It.) La Maison aux images (J. Grémillon, Fr.) Le Royaume de ce monde - (R. Livet, Fr.) Ledoux, architecte mau- dit (P. Kast, Fr.)	El globo rojo (A. Lanori- sse, Fr.) Jardín Público (P. Paviot Fr.) Paris, la nuit (Baratier y Valère, Fr.)
1956	The Jaywalker (Robert Ca- nnon, EE.UU.) Historia de la aviación (Brdecka, Chec.) El robot turbulento (D. Vukotic, Yug.) El centinela olvidado - (marionetas animadas, Mi- los Lakovec, Chec.)	J'accuse (poliviación, - Abel Gance, Fr.)	Toute la mémoire du mon- de (A. Resnais, Fr.) Les Maîtres fous (Jean - Rouch, Fr.) Tu enfanteras sans dou- leur (H. Fabiani, Fr.) La Crise du logement (J. Dewever, Fr.) Dimanche à Pékin (Chris Marker, Fr.) En las fuentes de la vi- da (F. Heydenreich, Al.)	Le Coup du berger (J. Ri- vette, Fr.) Together (Lorenza Masze- tti, Ing.)
1957	La Joconde (Henri Gruel, Fr.) Aventuras fantásticas - (K. Zeman, Chec.) El pequeño paraguas (ma- rionetas animadas, B. Po- jar, Chec.)	Surprise Boogie (Albert Pierru, Fr.) Verre (Bert Haanstra, - Hol.)	Chères Vieilles choses - (Raymond Vogel, Fr.) La Galère engloutie (J. Ertaud, Fr.) Haute Lisse (J. Grémi- llon, Fr.)	Les Mistons (Françoise - Truffaut, Fr.) Les Bains de mer (Jean - Lhote y Ch. Prost, Fr.)

FECHAS
1957

DIBUJOS ANIMADOS Y
MARIONETAS ANIMADAS

Corta historia (Ion Popesco-Gopo, Rumania)
Solo (Vatroslav Mimica, Yug.)
Flebus (Ernest Pintoff, EE.UU.)

1958

Los hombres y un armario (Román Polanski, Pol.)
Siete artes (Ion Popesco-Gopo, Rum.)
El inspector vuelve a su casa (V. Mimica, Yug.)
El vengador (Dusan Vukotic, Yug.)
Tender Game (John Hubley EE.UU.)
La pequeña isla (Dick Williams, Ing.)
Voyage en Boscavie (Herman y Choublier, Fr.)

1959

Moonbird (John Hubley, EE.UU.)
Concierto para metrallera (D. Vukotic, Yug.)
En el fotógrafo (V. Mimica, Yug.)
Paris Flash (Champeau y Watrin, Fr.)
Monsieur Tête (J. Lenica)
Historia de un motor de explosión (Dick Williams Ing.)
Wardrobe (A. Dunning, Ing.)

ENSAYOS Y
FILMS ABSTRACTOS

Le Chant du styrène -- (Alain Resnais, Fr.)
Free radicals (Len Lye, EE.UU.)

DOCUMENTALES

Les Femmes de Sternetz -- (L. Gros-pierre, Fr.)
Capital de oro (Colin Low, Can.)
Los niños del jueves (L. Anderson, Ing.)
Ô saisons, Ô châteaux -- (Agnés Varda, Fr.)

André Masson o los cuatro elementos (J. Grémilles Marines (François Reichenbach, Fr.)
Le Vieux Capitaine (L. Gros-pierre, Fr.)
Des hommes le ciel (J. J. Languepin, Fr.)
Corrida interdite (Colomb de Daunant, Fr.)
Vivre (Carlos Villardebo F.)
Ô Dreamland (L. Anderson Ing.)
Kiinkaart (Paul Meyer, Belg.)

Diagnostic C.I.V. (Henri Fabiani, Fr.)
Opéra Mouffe (Agnés Varda, Fr.)
La mer et les jours (Raymond Vogel, Fr.)
L'Eau et la pierre (Carlos Villardebo, Fr.)
La Fin d'un désert (R. Menegoz, Fr.)
La casa de la viudas. La noche de san Juan. Lucia no (Gian V. Baldi, It.)
Araya (Margot Benacerraf

FILMS DE FICCION

Blue Jeans (Jacques Rozier, Fr.)
La Première Nuit (G. Franju, Fr.)
Django Reinhardt (Paul Pavlot, Fr.)
Pourvu qu'on ait l'ivresse (J. D. Pollet, Fr.)

Trêve jusqu'à cinq heures (Denis Sanders, EE.UU.)
La belle saison est proche (Jean Barral, Fr.)
Esos de Lambeth (Karel Reisz, Ing.)
Cuando los ángeles caen (R. Polansky, Pol.)

<u>FECHAS</u>	<u>NIÑOS ANIMADOS Y MARIONETAS ANIMADAS</u>	<u>ENSAYOS Y FILMS ABSTRACTOS</u>	<u>DOCUMENTALES</u>	<u>FILMS DE FICCION</u>
1959	El sueño de una noche de verano (marionetas animadas, J. Trnka, Chec.) El león y la canción (marionetas animadas, B. Pojar, Chec.)		Vens.) Les Enfants des courants d'air (Ed Lantz, Fr.)	
1960	Prenses garde (Brdecka, (Chec.) Jan, el músico (Lenika, Pol.) Patamorphose (A. Martin y M. Boschet, Fr.) Running, jumping and — standing still (Dick Lester, Ing.) Erzats (D. Vukotic, Yug.)	Paule (Robert Lapoujade, Fr.)	La Petite Cuillère (Carlos Villardebo, Fr.) Thaumetopoea (Robert Enrico, Fr.) Paris, la belle (Pierre Prévert, Fr.) Actua-Tilt (Jean Herman, Fr.) Grève assise (Robert — Young, EE.UU.) Primary (Richard Leacock EE.UU.)	On vous parle (Jean Cayrol, Fr.) X.Y.Z.... (Ph. Lifschits Fr.)
1961	El barón fantástico (Karel Zeman, Chec.) Villa "Mon-Rève" (Champeau y Watrin, Fr.) Un oiseau en papier journal (J. Pappé, Fr.) Les Dents du singe (René Lajoux, Fr.) L'Homme volant (G. Dunning, EE.UU.)	Composition. Structure. Danse (Piotr Kamler, Fr)	El sol perdido (Colin — Low, Can.) Cuba, sfil (Chris Marker, Fr.) Les inconnus de la terre (M. Ruspoli, Fr.) L'amour existe (Maurice Pialat, Fr.)	El río del niño (R. Enrico, Fr.) El gordo y el flaco (R. Polanski, pol.) Madame se meurt (J. Cayrol, Fr.)
1962	Mais où sont les neiges d'antan (André Martin y M. Boschet, Fr.) Los baños (Serge Yutkevich, URSS) La creación del mundo — (Jean Effel y Ed Hofman, Chec.) Nuages (Henri Lacan, Fr.)	Prison (Robert Lapoujade Fr.) Reflets. Lignes et points (Piotr Kamler, Fr.)	Mujeres de Lucania (Giovanni Vento, It.) La Taranta (Gianfranco — Mingoszi, It.) Día tras día (Clément Perraon, Can.) Lonely Boy (W. Koenig y R. Kroitor, Can.) La vida al relenti (Kurt Goldberger, Chec.)	Mamíferos (R. Polanski, (Pol.) La Chevelure (Ado Kyrrou, Fr.) El hospital (S. Majewski Pol.) Delphica (Serge Korber, Fr.)

DOCUMENTALES DE LARGO METRAJE

- 1911 El silencio eterno (Scott en el Polo Sur)(Herbert Pointing, Ing.)
Pájaros salvajes de Africa (Cherry Kearton, EE.UU.)
- 1912 El viaje del "Shark" por los mares del Sur (Martin Johnson, EE.UU.)
- 1914 En el país de los cazadores de cabezas (Edward S. Curtis, EE.UU.)
- 1915 A través del continente negro (Cherry Kerton, EE.UU.)
- 1917 Endurance (Shackleton en el Polo Sur)(EE.UU.)
La batalla del Somme (Walter Summers, Ing.)
- 1920 El océano (Ernest y George Williamson, EE.UU.)
- 1921 Aventuras en la jungla (Martin Johnson, EE.UU.)
- 1922 La expedición del "Quest" (Shackleton en el Polo Sur)(EE.UU.)
En el corazón del Africa salvaje (Oscar Olsson, Din.)
El último viaje de Rasmussen a Groenlandia
- 1923 Grandes cacerías en el Africa ecuatorial (H. A. y Sidney Snow, Sue.)
Con los cazadores de cabezas de los mares del Sur (Martin Johnson, EE.UU.)
La Australia desconocida y salvaje (H. P. Adam y W. J. Shepard, EE.UU.)
La travesía del Sáhara en autocaravana (Paul Casteinau, Fr.)
El crucero blanco (A. Kleinschmidt, Al.)
Milak, cazador de Groenlandia (George Asagaroff, Al.)
La expedición Vandenberg al centro de Africa (George B. Schattuck, EE.UU.)
- 1924 El continente misterioso (Paul Casteinau, Fr.)
Cara a las fieras (Martin Johnson, EE.UU.)
- 1925 En el centro de la América del Sur desconocida (M. de Wavrin, Bélg.)
Exodo (Merian Cooper y Ernest B. Schoedsack, EE.UU.)
- 1926 El crucero negro (Léon Poirier, Fr.)
Mons (Walter Summers, Ing.)
- 1927 Chang (Merian Cooper y E. B. Schoedsack, EE.UU.)
Cimbo (Martin Johnson, EE.UU.)
- 1928 Pamir (George Schneiderov, URSS)
Tierra del Fuego (Paul Casteinau y J. Le Saint, Fr.)
En el país de los cazadores de hombres (A.-P. Antoine y Robert Lugeon, Fr.)
- 1929 Finis Terrae (Jean Epstein, Fr.)
Porl (A. van Dungen, Al.)
La casa del tigre en la India (Dal Clawson, EE.UU.)
- 1930 Con Byrd en el Polo Sur (Willard van den Veer y Joseph Truckes, EE.UU.)
Africa habla (Paul Hoefler y Walter Futter, EE.UU.)
Sinfonía de la selva virgen (Auguste Bruokner, Al.)
Con los jibaros (M. de Wavrin, Bélg.)
Mor Vran (Jean Epstein, Fr.)
Nord 70° 22° (René Ginet, Fr.)
- 1931 Rango (Ernest B. Schoedsack, EE.UU.)
Kriis (André Roosevelt, EE.UU.)
- 1932 Volando sobre Africa con Cobham (R. S. Bonnet, EE.UU.)
El crucero amarillo (André Sauvage, Fr.)
Con los bebedores de sangre (Baron Gourgaud, Fr.)
Africa indomable (Wynant Hubbard y Earle Frank, EE.UU.)
Cazando fieras vivas (Frank Buck y Clyde Elliott, EE.UU.)

- 1932 Congorila (Martin Johnson, EE.UU.)
- 1933 Los años de la selva (Frank Duck y Clyde Elliot, EE.UU.)
Nuestros hermanos indios (Titayna y Jimmy Berliet, Fr.)
- 1934 Los hombres de la selva (A. Litvinov, URSS)
- 1935 Baboona (Martin Johnson, EE.UU.)
Cuatro en Groenlandia (Fred Matter, Al.)
La odisea del "Cheliuskin" (Troianovski, URSS)
- 1936 Karakorum (Marcel Ichac, Fr.)
- 1939 Marajo (Richard Eloborn, Al.)
- 1940 El infierno de la selva virgen (Schultz Kampfthansel, Al.)
- 1942 Alto Amazonas (Fred Matter, Fr.)
Veinticuatro horas de guerra en la URSS (M. Slutski y R. Karmar, URSS)
La derrota alemana ante Moscú (Kopalin y Variamov, URSS)
- 1943 Stalingrado (Variamov, URSS)
Urania en llamas (Dovjenko y Iulia Solntseva, URSS)
La batalla de Orel (Gubovkin y Stepanova, URSS)
La victoria en el desierto (Roy Boulting, Ing.)
- 1946 La tragedia del Japón (T. Kamei, Jap.)
- 1947 Sertão (G. Vasconcelos, Bras.)
- 1951 La vida en los grandes lagos (Istvan Homogy-Nagy, Hung.)
Groenlandia (Marcel Ichac, Fr.)
- 1952 Los cañaverales del lago Balatón (Istvan Homogy-Nagy, Hung.)
Hombres que se llaman salvajes (P. Gaisseau y Alain Gheerbrant, Fr.)
- 1955 El mundo del silencio (Jacques-Yves Cousteau, Fr.)
- 1957 Río, zona norte (Santos Pereira, Bras.)
- 1958 Las citas del diablo (Haroun Tazieff, Fr.)
Ceras de bronce (Bernard Taisant, Fr.)
- 1959 Las estrellas del mediodía (Marcel Ichac, Fr.)
Araya (Margot Bouacerraf, Venz.)

II OBJETIVOS DE LA CINEMATOGRAFIA

"El cine es el arte que satisfaca mejor las pretenciones de la clase social y es a la vez el producto característico de la cultura de masas" (1). El cine es también un arte figurativo, porque es capaz de dar, mejor que ningún otro, la impresión de realidad; es un arte transfigurativo, porque la cámara no se limita a copiar, recrea; no reproduce, produce, etc.; es al mismo tiempo el arte más realista y el más irrealista; el más íntimo, el más subjetivo, el más afectivo, el más ilógico, "el más apropiado para trascender del parecer al ser, de la apariencia hasta la interioridad, de lo individual hasta lo universal, de la imagen hasta la idea" (2). Paul Eluard dice:

"El cine ha descubierto un nuevo mundo, al alcance, como la poesía, de todas las imaginaciones. Incluso cuando ha querido imitar al mundo antiguo, natural o teatro, ha producido fantasmas. Copiando la tierra ha mostrado el cielo" (3). Por lo tanto, el cine es un arte, y en ese aspecto un film es un fin en sí; es un medio pero a pesar de ello parece definitivamente probado que no se puede considerar el cine como un lenguaje en el sentido estricto del término, esto es, en sentido matemático. Así, desde el punto de vista estético, la poesía moderna es el arte más próximo al cine ya que ambos persiguen el deseo de hacer hablar directamente a los seres, de incrementar lo real recompuesto, densificado, transfigurado y de fusionar la imagen y la idea.

(1) Arnold Hauser, Introducción a la historia del arte, pag. 472

(2) Lecturas universitarias; Antología de textos de estética y teoría del arte, t.ºm. 14, pag. 382

(3) Ibid, pag. 382

Cuando surgió el cine tuvo una finalidad exclusivamente documental; el deseo de los primeros autores era el de reproducir la vida, la realidad cotidiana en su movimiento. De algo así como un arte del pueblo, - el cine se ha convertido en un arte popular. En un principio, el cine no fue un arte para las masas, sino que encontró sus partidarios en -- aquellos grupos, relativamente reducidos, siempre dispuestos a asistir a toda clase de nueva diversión. El cine no se presentó en absoluto como arte: "Los productores y espectadores de las primeras películas no tenían el sentimiento de participar de una empresa artística..." (4); se expresaban en formas simples, ingenuas y asequibles a todo el mundo, tal como lo hace también el arte del pueblo y no exigían en sus -- producciones ninguna o muy escasa técnica. "No querían ser originales, sino sólo comprensibles" (5).

"Hoy día el espectáculo cinematográfico ha dejado, pues, de ser al con trario que en la primera mitad del siglo, la diversión exclusiva de -- las masas populares" (6) y tiene la aspiración de quienes al objetivo cinematográfico pasó de la venta de aparatos a la explotación de los - filmes.

"El cine, como medio masivo de comunicación:

"informa

"divulga

"enseña

"plantea los grandes conflictos del hombre y la humanidad

"ayuda al desarrollo técnico-científico de los países subdesarrolla--

(4) Arnold Hauser, Introducción a la historia del arte, pag. 472

(5) Ibid, pag. 473

(6) El cine, arte e industria, pag. 35

des" (7) lo mismo que para lograr los objetivos de la metrópoli.

El cine es uno de los medios más poderosos de los que dispone el hombre moderno para ponernos en contacto con lo que Unamuno llamara la intrahistoria.

El cine constituye, por sus características, un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y sostener su aliento creador.

Ahora bien, este arte tiene un conjunto de medios de expresión que le son propios, a saber:

1. Utilización de una imagen escrupulosamente fiel a la realidad
2. Reproducción del movimiento real, de la vida en acto
3. Reconstrucción del mundo por composición de la imagen
4. Empleo de movimiento de cámara
5. Recurso de la profundidad
6. El prestigio del primer plano
7. Utilización de la música de acompañamiento como estructuración temporal o contrapunto dramático y de sus efectos líricos.

Además, el hecho de que más de veinte mil millones de espectadores van al cine cada año en todo el mundo, corrobora a plenitud la caracterización que se tiene del cine como medio masivo de comunicación. Su poder polarizador de multitudes no contradice la participación individual del espectador. El rescate y la utilización de los medios masivos de comunicación en un país comporta también una lucha contra su propia he

(7) Barnet, Benedetti, Carpentier, Cortázar, et. al., Literatura y arte nuevo en Cuba, pag. 49

rencia. Es por ésto, que en los últimos años haya surgido un cine cuyo objetivo no es sólo la explotación de filmes, sin importar su calidad, sino un cine que ante todo releve los aconteceres del mundo y cuyos objetivos son:

1. Creación de una forma de expresión cinematográfica de la cultura nacional.
2. Formación de público nuevo, más crítico, más complejo, más exigente; esto es, se busca un cine que no solamente entretenga y divierta al público sino que lo eduque y lo concientice.

"Pero sólo con una producción nacional no se puede rescatar ningún público. Se hace imprescindible también la elaboración y cumplimiento de todo un programa que ayude a moldear un nuevo espectador, que pretenda terminar con los hábitos conformados que se heredan y que dejan huellas que no se pueden borrar con decretos o consignas" (3). Por eso se hace necesario establecer una red de comunicaciones que represente la coordinación racional de todos los factores apoyándose en las referencias de realidades muy concretas, para, de esa manera, tratar de controlar el desarrollo de las masas; entonces, el séptimo arte, mejor que ningún otro, podrá ser el prestigioso medio de conocimiento a que le destina su naturaleza el arte de masa: conocimiento del mundo y comunicación interhumana.

(3) Barnet, Benedetti, Carpentier, Cortázar, et. al., Literatura y arte nuevo en Cuba, pag. 48

III ORGANIZACION DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

El cine puede ser considerado a la vez como arte e industria; como arte, porque expresiones tales como "septimo arte", "arte de nuestro --- tiempo", etc. creadas por el público le han dado "culto" "han trascendi- do de la tal manera que están presentes- se acepta o no- en el ánimo de - todos" (1); como industria, porque las personas que viven de él lo con- sideran una industria que debe ser rentable. "El financiador que in--- vierte su dinero desea recuperarlo con ganancias. El empleado de los - estudios cinematográficos se esfuerza en cumplir su cometido porque de - él depende su sustento. El distribuidor y el propietario de una sala - buscan los máximos ingresos en taquilla." (2)

Cuando se mezclan las palabras cine y dinero se piensa inmediatamente en la figura típica del productor. "In embargo, no es siempre él el - primer eslabón de esta complicada cadena, que de la financiación pasa por la producción, el rodaje, el proceso de laboratorio, el montaje y la distribución, llegando a la exhibición del filme". (3) Sólo cuando el productor también financia la película se le puede situar en el pri- mer lugar de la lista. En Europa, normalmente, productor y financiador son dos personas distintas y en Estados Unidos suelen coincidir en el mismo individuo o entidad.

Como se ha visto, el cine necesita para su realización de una indus- tria. Esto explica el que haya tenido su mayor y más rápido desarrollo en los países de alto nivel industrial. Pero el cine, para poder soste- ner los elevados costos de producción a que está obligado, tiene abso- luta necesidad de vastos mercados.

(1) El cine, arte e industria, pag. 19

(2) Ibid, pag. 19

(3) Ibid, pag. 87

La industria y el comercio cinematográficos se dividen en cuatro sectores:

1. Las industrias técnicas.- Que están formadas por los estudios, los establecimientos de revelado, copia y sonorización.
2. La producción.- Que requiere de un alto financiamiento y en la que interviene preponderantemente el productor que debe estar presente en cada una de las operaciones de la película, y su control abarca desde el planteamiento inicial de la misma hasta la organización del estreno y la exportación.
3. La distribución.- Que adquiere los filmes y luego los distribuye a las salas cinematográficas tomando en cuenta la temática de la obra para que en las salas donde sea exhibida rinda beneficios al exhibidor.
4. La exhibición.- Que corre por cuenta de propietarios o empresarios de las salas.

La ambición de la industria del cine ha sido siempre la de controlar todo el ciclo antes descrito y ser, por tanto, propietarios de establecimientos técnicos, productores, distribuidores y exhibidores.

Situaciones semejantes se han producido en los Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania, Japón y, evidentemente, en los países socialistas, donde toda la actividad cinematográfica es patrimonio del estado. En Francia, España e Italia, en cambio, esta industria ha permanecido siempre fraccionada en numerosas empresas que no han podido llegar a tener las grandes concentraciones características de otros países.

En México, la industria cinematográfica se encuentra casi en su totalidad en sociedad con el estado (participación estatal) regidas bajo el sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S.A., que a su vez depende de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), cuya titular es Margarita López Tortillo. Las filiales del Banco Nacional Cinematográfico, S.A.

son:

PRODUCCION

Conacine

Conacite II

SERVICIOS

Estudios Churubusco Azteca, S.A.

Estudios América, S.A.

Centro de producción de Cortometraje

PROMOCION

Procinemex, S.A.

DISTRIBUCION

Películas Nacionales, S. de R.L. de I.F. y C.V.

Películas Mexicanas, S.A. de C.V.

EXHIBICION

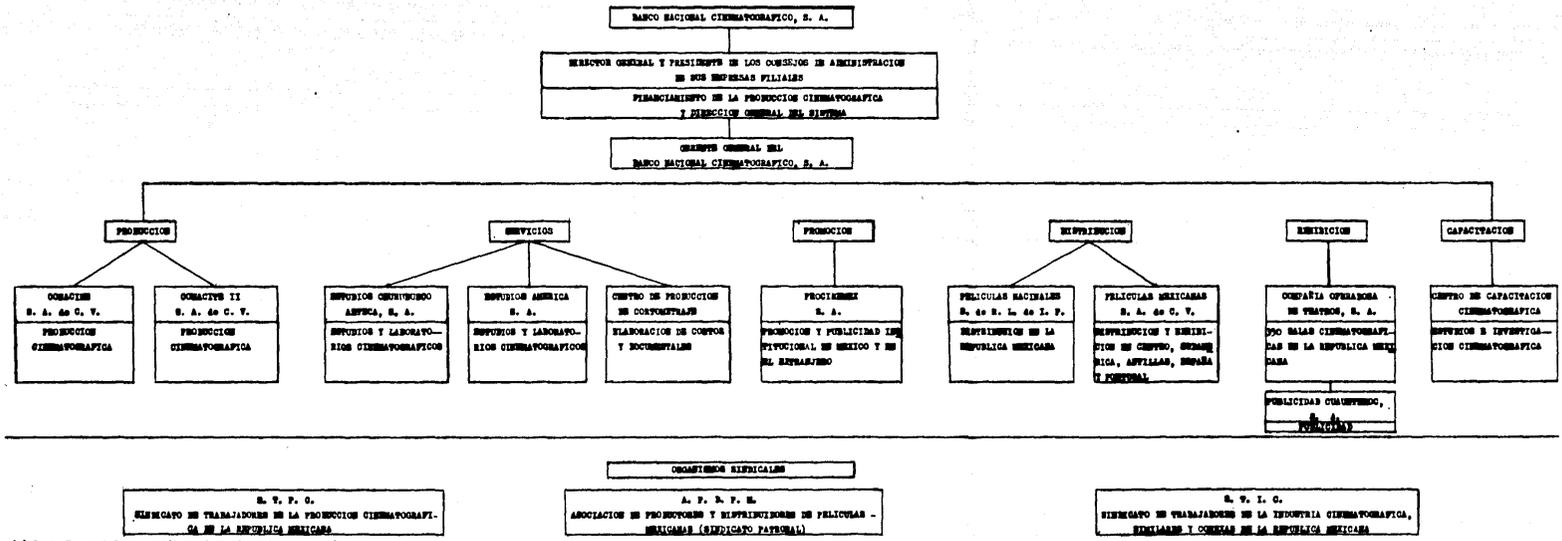
Compañía operadora de Teatros, S.A. - Publicidad Cuauhtémoc, S.A.

CAPACITACION

Centro de Capacitación Cinematográfica

y cuyo organigrama es:

SISTEMA DEL BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A. (4)



ORGANISMOS AFILIADOS

S. V. P. O.
 SERVICIO DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE LA REPUBLICA MEXICANA

A. P. S. V. S.
 ASOCIACION DE PRODUCTORES Y DISTRIBUIDORES DE PELICULAS MEXICANAS (SINDICATO PATRONAL)

S. V. I. C.
 SERVICIO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, SEÑALAS Y CONTOS DE LA REPUBLICA MEXICANA

(4) Anexo Mecanismo Cinematográfico, Clasificación General, 1974

Existen, asimismo, empresas privadas tales como:

PRODUCCION

Mario Moreno

Guillermo Calderón

Producciones Chapultepec

Producciones Agramánchez

pero su producción no es muy importante para la industria nacional

En el renglón de SERVICIOS, el estado es el único que los proporciona

y todos los productores privados deben recurrir a ellos.

La DISTRIBUCION de películas nacionales la lleva a cabo únicamente el Banco a través de sus filiales, pero en la distribución de películas - extranjeras también intervienen:

Twenty Century Fox

Columbia Pictures

y en la EXHIBICION hay también empresas privadas, tales como:

Circuito Montes, S.A.

Circuito de Oro, S.A.

A) FUNCIONES DEL BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO

El Banco Nacional Cinematográfico fue fundado el 24 de noviembre de -- 1941 como empresa privada, y se convirtió en institución nacional de -- crédito el 21 de agosto de 1947 con autorización para operar como institución financiera y fiduciaria especializada en el crédito a la industria cinematográfica. El capital social del Banco era, en 1970, de \$10'000,000.- con reservas de \$43'000,000.- y su capital contable era de \$53'000,000.- Actualmente, su capital social ha ascendido a ----- \$379'750,000.- con aportaciones de las siguientes empresas:

CONACITE	\$105'000,000.-
CONACITE UNO	\$10'000,000.-
CONACITE DOS	\$10'000,000.-

Actualmente, la empresa CONACITE DOS se encuentra fusionada con CONACITE UNO.

Las normas de financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico son -- las siguientes:

1. Tiene como objeto principal financiar la producción fílmica estatal para propiciar el desarrollo y consolidación de la industria cinematográfica nacional, para cuyo fin se valdrá de la intermediación de las empresas distribuidoras estatales a las que concederá los créditos respectivos proporcionales a los rendimientos de sus territorios para que los transfiera exclusivamente a empresas productoras de participación que funcionen actualmente o que se organicen con tal carácter en el futuro.
2. "Los financiamientos se considerarán como adelantos de rendimientos de exhibición de las películas y obligarán a sus productores a entregar en fideicomiso" (5) al banco las películas de su propiedad, "de ma

(5) Banco Nacional Cinematográfico, Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica, pag. 15

nera que los productos originales y excedentes de las mismas sirvan para la liquidación de los créditos otorgados a las productoras, por cada una de las distribuidoras. Las productoras responderán de sus adeudos directamente a las distribuidoras, y éstas, a su vez, ante el Banco." (6) Lo anterior significa que los rendimientos excedentes después de haberse pagado los créditos, intereses y gastos directos de las películas, propiedad de la productora correspondiente, quedan como garantía de los nuevos créditos hasta que éstos se consumen totalmente, en apego a lo estipulado en el contrato de fiducomiso, en el que son fiducomisarios las empresas distribuidoras, fiducomitentes las productoras y fiduciario el propio banco. Por estas características, se presume que los créditos otorgados por este Banco a las distribuidoras son únicos, "aunque por razones administrativas y de mercado esté subdividido entre las empresas de referencia; está destinado a la producción y se considera como un anticipo de rendimiento de la explotación y obliga a la productora a transmitir al Banco Nacional Cinematográfico la propiedad fiduciaria de la película producida por la misma." (7)

2. Los créditos a la producción otorgados por este Banco, causarán intereses a partir del momento de la entrega de los fondos a un tasa del 12% anual que actualmente se aplica o la que se fije en el futuro. Esta situación por sí misma no impide la cancelación de los créditos que las empresas distribuidoras concelan a las productoras por la finalización y terminación de películas.

3. Los créditos que se otorgan a las distribuidoras para la obtención de copias y para gastos de lanzamiento de las películas producidas no

(6) Banco Nacional Cinematográfico, Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica, pag. 15

(7) Ibid, pag. 16-17

causarán intereses en tanto las circunstancias competitivas de los mercados de explotación nacional e internacional así lo exijan.

4. Los rendimientos que produzcan las películas durante su explotación comercial deberán aplicarse mensualmente para cubrir, en su orden las comisiones de distribución, gastos de lanzamiento, intereses y monto de crédito otorgado.

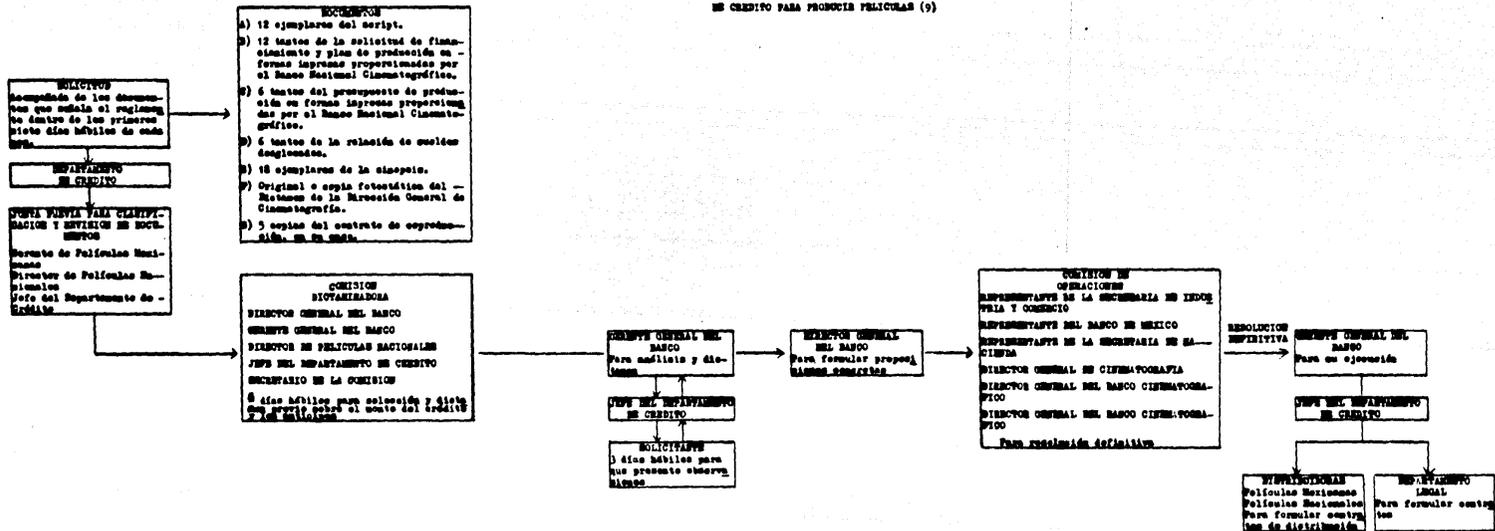
5. Para garantizar debidamente la aplicación y entrega de los fondos, el Banco nombrará en cada una de las distribuidoras fideicomisarias y con cargo a ellas, a un funcionario y los empleados necesarios, con todas las facultades correspondientes, para ejercer el pleno control de los fondos provenientes de la explotación cinematográfica y para hacer efectivo el cumplimiento del contrato de fideicomiso correspondiente. El contrato de fideicomiso es de carácter irrevocable.

6. El financiamiento se efectuará en función del plan anual de producción cinematográfica que tengan las productoras de participación estatal al Banco y que éste apruebe, distribuyendo el número total de películas en los doce meses del año; "pero en caso de que en alguno o en algunos de ellos no se completen los que correspondan, se podrá adicionar el número faltante que debía financiarse, entre los meses subsiguientes." (3)

7. Las productoras de participación estatal presentarán una solicitud dentro de los primeros siete días hábiles de cada mes ante el Banco, de la siguiente manera:

(3) Banco Nacional Cinematográfico, Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica, pag. 20

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.
CIRCUITO DEL TRAMITE DE UNA SOLICITUD
DE CREDITO PARA PRODUCIR PELICULAS (9)



8. El Banco sólo financiará las películas cuyas calificaciones efectuadas queden comprendidas dentro de las categorías A a D con los siguientes porcentajes, según los presupuestos aprobados:

A	85%
B	75%
C	70%
D	65%

9. Una vez filmada la película, si el costo es inferior al programado, la productora tiene la obligación de devolver las cantidades -- excedentes, y si el costo real es mayor, el director del Banco podrá autorizar una ampliación del crédito hasta de un 10%.

10. "Los directivos de las empresas distribuidoras y el Gerente General del Banco, al emitir su dictamen, tomarán en cuenta los siguientes factores" (10):

- a) índole del tema, adaptación, calidad y comercialización.
- b) el grado en que la película constituye un reflejo de la realidad en México.
- c) monto del presupuesto de producción.

11. El Banco tendrá derecho, en todo tiempo, de efectuar auditorías para comprobar la debida aplicación del crédito.

12. El financiamiento se entregará según monto, dividido en partes iguales a las semanas de filmación y previo descuento del importe -- calculado del costo de terminación de la película, que se cubrirá -- en su tiempo.

13. La recuperación de los financiamientos se hará en un plazo de -- 36 meses a partir de la fecha de estreno de la película. "La empre-

(10) Banco Nacional Cinematográfico, Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica, pag. 25

se "Películas Nacionales" podrá entregar el 10% inafectable sobre rendimientos en la explotación de las películas a los productores." (11)

14. En caso de películas filmadas fuera del país, se aplicarán las mismas normas.

15. No se otorgará financiamiento a aquellas empresas productoras que tengan pendientes de entregar a los distribuidores negativos de películas, avances o material básico de propaganda, salvo plena justificación.

16. "Las productoras tendrán la obligación de informar al Banco sobre cualquier gravamen que constituyan sobre los excedentes de sus películas" (12), con el objeto de que éste informe si se pone en riesgo la garantía colateral de los excedentes para asegurar la recuperación total de los créditos.

17. El Banco podrá conceder créditos a los distribuidores del sistema para que éstos, a su vez, otorguen anticipos sobre películas terminadas a cuenta de participaciones que les pudieran corresponder a las productoras estatales para la explotación de las películas. En éstos créditos también se constituyen filitconisos.

18. Para tramitar solicitudes de anticipos para películas terminadas se deben acatar las normas y plazos que se fijan bajo las siguientes bases:

a) Las productoras deberán presentar sus solicitudes de anticipo dentro de los siete primeros días hábiles de cada mes, acompañadas de la sinopsis, datos del autor del argumento, dirección, adaptación, reparto, material empleado, lugares y tiempo de filmación, --

(11) Banco Nacional Cinematográfico, Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica, pag. 30

(12) Ibid, pag. 31

importe del anticipo solicitado y demás elementos característicos de la película. Deben presentar también constancia de que no existen gravámenes sobre la película y que serán otorgadas por las Organizaciones de Trabajadores, Estudios Cinematográficos y Laboratorios, y para conocer el registro de propiedad de la película, efectúelo en la Oficina del Registro Público Cinematográfico de la Dirección General de Cinematografía.

b) Los solicitantes deberán entregar al Banco una copia de la película respectiva para que la Comisión Dictaminadora de Crédito pueda verla en la pantalla, y entregarán al Banco, con la solicitud de anticipo, el dictamen de la Dirección Nacional de Cinematografía en relación con la película tratada.

c) Cuando los miembros de la Comisión Dictaminadora de Crédito hayan visto la película, entregarán al director del Banco el dictamen que contiene la calificación de la misma, y su proposición sobre el monto del anticipo por concederle.

En los siguientes capítulos se explicará en qué consiste cada una de las fases de que se compone la industria cinematográfica y su funcionamiento.

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.**1971**

Estudios Churubusco
C.O.T.S.A.

Accionista Minoritario de:
Peli-Mex
Pel-Mal
Cinex

1976

Estudios Churubusco
C.O.T.S.A.

Procinemex
Conacine
Conacite Uno
Conacite Dos
Felmex (Cinex)
Estudios América
C.P.C.
C.C.C.

Accionista Minoritario de:
Pel-Mal

Con recursos del B.N.C. se construyó la
Cineteca Nacional

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.
BALANCE GENERAL AL 31 DE DICIEMBRE DE 1970

ACTIVO	PASIVO
\$ 851 000 000.-	\$ 798 000 000.-

BALANCE GENERAL AL 31 DE DICIEMBRE DE 1976

ACTIVO	PASIVO
\$ 1 966 000 000.-	\$ 1 376 000 000.-

1970 - 1976
AUMENTO DEL ACTIVO
\$ 1 114 300 000.-

1970 - 1976: 318 PELICULAS
Créditos: \$ 636 300 000.-
Recuperados: \$ 401 000 000.-

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.**ESTADO DE RESULTADOS DE 1971 A 1976**

<u>EJERCICIO</u>	<u>UTILIDAD (en miles de pesos)</u>
1971	1 100
1972	1 121
1973	(273 265) (Pérdida extraordinaria por quebrantos en empresas filiales)
1974	1 446
1975	1 679
1976	26 000

PRODUCCION ANUAL FINANCIADA

<u>AÑO</u>	<u>NUMERO DE PELICULAS</u>	<u>IMPORTE (MILES DE PESOS)</u>
1970	23	\$ 22 300
1971	72	70 300
1972	61	84 300
1973	46	77 100
1974	57	73 000
1975	29	149 300
1976	<u>30</u>	<u>160 000</u>
	<u>318</u>	<u>\$ 636 300</u>

ADEMAS SE FINANCIARON 160 CORTOMETRAJES Y 56 CINEMINUTOS.

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.
Institución Financiera y Fiduciaria

PELICULAS PRODUCIDAS EN EL AÑO DE 1975

<u>No.</u>	<u>NOMBRE DE LA PELICULA</u>	<u>COMPANIA PRODUCTORA</u>	<u>ESTUDIOS Y LABORATORIOS</u>	<u>SEMANAS FILMACION</u>	<u>COSTO DE PRODUCCION</u>	<u>CREDITOS DIRECTOS</u>	<u>CREDITO AUTORIZADO DISTRIBUCION</u>
1.	"Nevada Smith"	Martin Backin Prod.	Churubuseo				
2.	"El hombre del puente"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	5	3 389 257.73	1 487 576.11	1 600 000.-
3.	"The story of Chief Joseph"	Walter Productions	Churubuseo				
4.	"El alegre divorciado"	Producciones Orfee, S. A.	América	4			
5.	"La lluvia del diablo"	Sandy Howard	Equipo Propio				
6.	"Acorralado"	Alfonso Rosas Priego	América	3			
7.	"Volver... volver..."	Producciones Aguila, S. A.	América	3.5			1 525 000.-
8.	"Las fuerzas vivas"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	9	7 522 409.94	3 100 822.72	3 000 000.-
9.	"Como la propia tierra"	Alfonso Rosas Priego	América				
10.	"El niño y la estrella"	Gascón Films, S. A.	América	4			
11.	"Lucky Lady"	Stanley Bonea Enterprises	Churubuseo				
12.	"El Rey"	Producciones Aguila, S. A.	América	3			1 400 000.-
13.	"Actas de Marusia"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	12	16 657 332.90	12 424 375.48	3 900 000.-
14.	"La dinastía de la muerte"	Reynosa Films, S. A.	América	5			
15.	"Con la sangre caliente"	Cinemat. Jalisco, S. A.	América	4.5			
16.	"Espejismo de la ciudad"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	6	2 895 175.58	1 464 362.85	1 175 000.-
17.	"Dios los ería"	Cima Films, S. A.	América	4			
18.	"Cance"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	7	5 769 462.77	3 578 956.73	1 825 000.-
19.	"Supervivientes de los Andes"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	8	5 760 593.08	1 517 529.34	3 000 000.-
20.	"Chicano grueso calibre"	Películas Rodríguez, S. A.	América	4			
21.	"Oaxdalajara es México"	Prod. Filmicas Agrasanches	América	2.5			
22.	"Coronación"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	6	3 361 456.91	50 000.-	2 300 000.-
23.	"Who'll see for the children"	Queen Martin Prod.	Churubuseo				
24.	"El centauro negro"	Pels. Latinoamericanas, S. A.	América	4			
25.	"A master of bravery"	Universal Pictures	Churubuseo				
26.	"Fox-trot"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	14	18 183 915.71	11 683 915.71	6 500 000.-
27.	"Hombre"	Cine-Visión, S. A.	América	5			1 100 000.-
28.	"Lo veo y no lo creo"	Prod. Henaine, S. A.	América	4			1 100 000.-
29.	"Tiempo y destiempo"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	4	4 697 053.78	50 000.-	1 050 000.-
30.	"Capulina chisme caliente"	Panorama Films, S. A.	América	3.5			1 137 500.-
31.	"El Ministro y yo"	Ricma Films, S. A.	Churubuseo	6			

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.
Institución Financiera y Fiduciaria

PELICULAS PRODUCIDAS EN EL AÑO DE 1975

<u>No.</u>	<u>NOMBRE DE LA PELICULA</u>	<u>COMPANIA PRODUCTORA</u>	<u>ESTUDIOS Y LABORATORIOS</u>	<u>SEMANAS FILMACION</u>	<u>COSTO DE PRODUCCION</u>	<u>CREDITOS DIRECTOS</u>	<u>CREDITO AUTORIZADO DISTRIBUCION</u>
32.	"Zona Roja"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	9	7 154 608.54	4 522 709.77	2 350 000.-
33.	"Carreña"	Cine-Visión, S. A.	América	5			1 000 000.-
34.	"El hombre de los hongos"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	9	9 807 987.60		2 325 000.-
35.	"Longitud de Guerra"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	13	19 381 976.51	15 371 909.65	3 500 000.-
36.	"El Compadre más padre"	Prod. Filmicas Agrasáñches	América	3			
37.	"Mata al león"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	11	12 046 876.88	8 933 086.20	3 100 000.-
38.	"Alucarda, Hija de las Tinieblas"	Film/75	América	5			775 000.-
39.	"La comadrita"	Diana Films, S. A.	América	5			
40.	"El Apando"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubuseo	6	5 175 075.41	2 324 811.62	1 950 000.-
41.	"Chin, chin el teporocho"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	7	4 410 528.29	2 419 255.93	1 700 000.-
42.	"Chicane"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	9.5	5 998 865.89	3 506 512.72	2 750 000.-
43.	"Renuncia por motivos de salud"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	5	2 792 843.34	774 966.26	1 800 000.-
44.	"The Blarney Cook"	Jennings Lang	Churubuseo				
45.	"La vida cambia"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	6	3 774 117.42	4 522 709.77	2 300 000.-
46.	"Los hermanos del viento"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubuseo	5	5 169 058.83	2 311 420.34	1 825 000.-
47.	"El revoltón"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	6	3 174 504.50	1 649 504.50	1 525 000.-
48.	"El regreso de un hombre llamado caballo"	Sandy Howard Prod.	Churubuseo				
49.	"The great and oathouse thursday"	I. P. A.	Churubuseo				
50.	"El esperado amor desesperado"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubuseo	7	4 750 666.72		2 000 000.-
51.	"La pasión según Bernice"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubuseo	6	4 001 567.81	2 780 811.-	1 325 000.-
52.	"El elegido"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	6	3 804 304.50	2 429 304.50	1 375 000.-

RESUMEN GENERAL DEL AÑO DE 1975

Películas producidas por compañías mexicanas	43
Películas producidas por compañías extranjeras	9
Total producidas	52
Películas producidas por compañías privadas con financiamiento del B.N.C.	13
Películas producidas por compañías privadas.- Otros financiamientos	7
Películas producidas por compañías oficiales (Todo tipo de asoc. y propias)	23
TOTAL	43

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.
Institución Financiera y Fiduciaria

PELICULAS PRODUCIDAS EN EL AÑO DE 1976

<u>No.</u>	<u>NOMBRE DE LA PELICULA</u>	<u>COMPANIA PRODUCTORA</u>	<u>ESTUDIOS Y LABORATORIOS</u>	<u>SEMANAS FILMACION</u>	<u>COSTO DE PRODUCCION</u>	<u>REDITOS DIRECTOS</u>	<u>CREDITO AUTORIZADO DISTRIBUCION</u>
1.	"El moro de cumpas"	Producciones Aguila, S. A.	América	4			
2.	"El viaje"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	5	2 708 321.62	822 413.60	1 575 000.-
3.	"Cuartelazo"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	8	6 617 048.89	2 055 000.-	4 000 000.-
4.	"La puerta falsa"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	7	4 771 651.30	2 671 651.30	2 100 000.-
5.	"La Virgen de Guadalupe"	Cinematográfica Calderón	Churubusco	4			
6.	"Vibora caliente"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	6	3 674 865.40	1 574 865.40	2 000 000.-
7.	"Los albañiles"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	9	5 696 407.24	408 270.09	3 500 000.-
8.	"Balun Canan"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	10	7 747 269.39	4 503 768.83	5 500 000.-
9.	"Las cenizas del diputado"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	7	7 335 419.33	4 810 376.95	1 437 500.-
10.	"El mar"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	6	4 792 845.17	3 841 502.-	1 000 000.-
11.	"El domo príncipe"	I. F. A.	Churubusco				
12.	"Cascabel"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	8	4 601 087.18	4 236 236.38	875 000.-
13.	"Las fierbas"	Cinematográfica Calderón	Churubusco	4			
14.	"La casta divina"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	9	6 610 565.73	6 361 878.80	1 500 000.-
15.	"Viento de Libertad" (Mina)	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	15	17 586 812.70	16 086 812.70	1 500 000.-
16.	"Mil caminos tiene la muerte"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	5	3 700 000.-	2 000 014.-	1 499 986.-
17.	"Nuevo Mundo"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	10	10 012 302.41	6 094 830.-	2 999 170.-
18.	"La palomilla" (rescate insólito)	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	6	3 900 000.-	3 667 507.15	
19.	"Pasajeros en tránsito"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	9.5	5 411 707.54	4 026 390.-	1 599 910.-
20.	"Panteco"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	4	2 750 000.-	1 362 660.-	1 137 340.-
21.	"Tintorera"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	9	8 532 000.-	4 782 025.-	3 749 975.-
22.	"Xoxontla"	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	10	8 763 644.55	5 764 474.05	2 999 170.-
23.	"Miserere"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	8	6 300 325.30	2 811 028.-	2 999 972.-
24.	"La palomilla" (El jaguar de obsidiana)	Conacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	F	4 550 000.-	4 380 484.55	
25.	"Prisión de mujeres"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	4	3 595 360.-	3 000 000.-	
26.	"Ronda Revolucionaria"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco	3	2 821 866.40	1 786 000.-	656 859.-
27.	"El mexicano"	Conacite Dos, S. A. de C. V.	América	F		1 500 000.-	
28.	"Tigre"	Prods. Escorpión, S. A.	Churubusco	3			
29.	"Una oruga llamada Pepina"	Conacine, S. A. de C. V.	Churubusco (Dibujos animados)	F			950 000.-

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.
Institución Financiera y Fiduciaria
PELICULAS PRODUCIDAS EN EL AÑO DE 1976

<u>No.</u>	<u>NOMBRE DE LA PELICULA</u>	<u>COMPANIA PRODUCTORA</u>	<u>ESTUDIOS Y LABORATORIOS</u>	<u>SEMANAS FILMACION</u>	<u>GOSTO DE PRODUCCION</u>	<u>CREDITOS DIRECTOS</u>	<u>CREDITO AUTORIZADO DISTRIBUCION</u>
30.	"La Plaza de Puerto Santo"	Consacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	F			2 391 378.90
31.	"Matinée"	Consacite Uno, S. A. de C. V.	Churubusco	F			1 876 518.85
32.	"Pafnuncio Santo"	Consacine, S. A. de C. V.	Exteriores	F		2 100 000.-	2 075 000.-

<u>AÑOS</u>	<u>PELICULAS PRODUCIDAS</u>	<u>SEMANAS TOTAL</u>	<u>SEMANAS GENERAL PROMEDIO</u>	<u>SEMANAS PROMEDIO PRODUCCION ESTATAL</u>	<u>SEMANAS PROMEDIO EN LAS EMPRESAS PRIVADAS</u>	<u>SEMANAS PROMEDIO STPC PRODUCCION ESTATAL</u>	<u>SEMANAS PROMEDIO STPC PRODUCCION PRIVADA</u>	<u>SEMANAS PROMEDIO STIC PRODUCCION ESTATAL</u>	<u>SEMANAS PROMEDIO STIC PRODUCCION PRIVADA</u>
1970	30	108	3.7		3.7		3.7		3.7
1971	75	318	4.2	8	4	8.0	3.5		3.8
1972	62	270	4.3	5.7	3.7	5.7	3.4		3.8
1973	50	244	4.8	6.8	3.7	6.8	4		3.6
1974	54	240	4.5	5.8	3.7	5.8	3.7		3.6
1975	43	256.5	5.9	7.6	4	7.7		7	3.8
1976	32	195	6.2	7.5	3.7	8.2	3.6	5.1	

IV SERVICIOS CINEMATOGRAFICOS

Los servicios cinematográficos son proporcionales por los estudios, -- que los dan en los renglones de oficinas, alquiler de equipos, laboratorios para revelado y copias, tramoya, etc.

Un estudio se compone de cierto número de sets, que son grandes cobertizos, oscuros y aislados al ruido, donde se construyen los decorados. En ellos se hace el rodaje (impresión fotográfica) de la película; se toman las escenas que corresponden a habitaciones, salas y toda clase de interiores, e también aquellos exteriores que las exigencias de la dirección disponen. Este local está provisto de toda clase de máquinas que sirven para producir los efectos deseados, desde las potentes baterías eléctricas hasta las grúas más complicadas, que se trasladan -- sin dificultad por la galería para tomar las escenas de ángulos singulares. También está dotado de un subsuelo con focos y escotillones para resolver los múltiples problemas que presentan las distintas tomas en que se divide un argumento o guión cinematográfico.

Uno de los elementos principales del cinematógrafo que integra esta -- complicada maquinaria, lo es también la conquista sonora; por lo tanto una galería moderna está equipada con los aparatos necesarios para imprimir el sonido y lograr que la voz se oiga en el mismo instante en que se realiza el movimiento, operación denominada sincronismo. Completan al estudio las divisiones para artistas, dirección, carpintería, utilería y los diversos servicios de laboratorio. Los elementos fundamentales en que se divide una película convergen en esta galería total y son:

a) El realizador y sus asistentes: llamado también director, tiene el papel de un director de orquesta. "El es responsable de la ejecución --

de esta partitura de imágenes y sonidos que es el guión técnico, manuscrito que el director contribuya a establecer y acobrar." (1)

Durante el rodaje, el realizador tiene como primera tarea la dirección de los actores. Coordina y supervisa el trabajo de los jefes de operaciones, de los decoradores y vestidores; vigila la continuidad de la obra, ya que el film debe presentarse como un todo coherente en su relato, su ritmo y su estilo, cuando, "tras el rodaje, el realizador dirigirá finalmente el montaje y la sonorización." (2)

"El realizador tiene por colaboradores más inmediatos a sus asistentes cuyo papel es un poco de ordenanzas de un jefe militar. Son ayudas de campo, agentes de ejecución, correos, secretarios, cabos,..." (3)

Un realizador tiene a sus órdenes los o tres asistentes. El primero está encargado de todo lo concerniente a la puesta en escena: actores, decorados, tramoya, vestidos. El segundo asistente realiza para el director las labores de confianza más diversas, sea para la preparación y ejecución del rodaje como para las relaciones entre los diversos colaboradores y actores.

b) La script girl: depende a la vez del administrador y del realizador. Su misión, que consiste en anotar todo lo que pasa durante el rodaje, no es obligatoriamente ejercida por una mujer. "La script girl es la persona que cuida, con el realizador, la continuidad de la obra, la ejecución del guión técnico para que el film, una vez rodado, pueda constituirse en una serie coherente, sin lagunas o inverosimilitudes." (4)

(1) Georges Saloul, *Las maravillas del cine*, pág. 31

(2) *Ibid*, pág. 32

(3) *Ibid*, pág. 32-33

(4) *Ibid*, pág. 34

Está encargada también de cronometrar el rodaje de cada escena, el tiempo pasado entre las tomas de vistas, la duración exacta de cada toma filmada, y ayuda a saber si el empleo de tiempo previsto para el rodaje será o no observado. Es la "memoria extra" del director. "Calcula, en fin, el metraje de las tomas útiles, y por las notas de su agente permite calcular el metraje futuro del film." (5)

c) Decorados y utilería: una cinta que cuenta una historia necesita de decorados, trajes, accesorios, aunque el realizador no emplee actores ni actrices. El cine ha tomado y adoptado de sus necesidades muchas utilidades del teatro: decorador, utilero, vestidor. Hasta la 1914, los estudios se conformaban con decorados planos, pintados sobre tablas planas y perspectivas. Los italianos inauguraron en seguida los decorados construídos en tres dimensiones y no en dos.

"Ya no bastaban tablas pintadas sobre un barniz y pintadas con un punto de profundidad para representar la fachada de un palacio: se construía el palacio. No se usaba precisamente mármol ni piedra. Se comenzó por construir una estructura de celara que se cubrió con staff" (6), que es una mezcla de gesso, yeso y glicerina para ser aplicada fácilmente y puede ser tallada en formas deseables. "Está reforzada con alambres que la hacen tan sólida que puede resistir algún tiempo a la intemperie" (7). Se utiliza el staff para los decorados de estudio y también para los decorados al aire libre, sobre el terreno. Los staffs son pintados y barnizados por especialistas y parecen verdaderas, no sólo en el film, sino también en primer visto, en el estudio. Sin embargo, el

(5) Strohm, Calcut, Las maravillas del cine, pag. 35

(6) Ibid, pag. 36

(7) Ibid, pag. 36

staffs no sirven para todo. "Las puertas, que tienen a veces una gran importancia en las imágenes de una película, son auténtica labor de -- carpintería y tienen una verdadera cerradura. Si son construídas especialmente para el film, basta generalmente con materiales ligeros (madera blanca, contrachapado, etc.)." (8)

El decorador no cumple solamente con imitar o aportar al estudio elementos reales. Debe emplear la falsa perspectiva, especialmente en los descubiertos. Las vistas de fondo pueden ser telas pintadas, ampliaciones fotográficas o maquetas en tres dimensiones; que son "un modelo reducido que reproduce fielmente, en sus menores detalles, toda clase de construcciones u objetos." (9)

En un decorado, el mobiliario tiene un papel importante. "El ajustador toma de las reservas del estudio o alquila en las tiendas de antigüedades, en los grandes almacenes, en los museos, colecciones particulares, etc., lo requerido." (10)

El utilero y sus asistentes están encargados de procurar estos diversos objetos. Aún cuando los grandes estudios tienen almacenes de accesorios, éstos no bastan para suministrar todo y debe buscarse fuera -- los accesorios en las mismas fuentes que el mobiliario. Frecuentemente habrá que fabricar especialmente algún mueble o accesorio de las exigencias de la película que se encargan a los obreros del estudio o a artesanos especializados.

Otro elemento capital es el vestuario. Este puede adquirirse en numerosas tiendas de segunda mano, almacenes populares, etc. según lo indican

(8) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, págs. 36-37

(9) Ibid, pag. 37

(10) Ibid, pag. 39

de el guión del film. Si la producción se desarrolla en un medio elegante, las "estrellas" serán vestidas por los buenos costureros, que utilizarán el film para su publicidad y les permitirá "lanzar" tal o cual creación de alta costura.

"El trabajo de modisto o sastrero es naturalmente considerable en las producciones que se llaman "films de guardarropía" y que se desarrollan en épocas históricas. Su papel es también grande cuando se trata de temas exóticos recreados en el estudio, o de escenarios de los cuales tienen una gran parte de teatro, la comedia musical, el ballet, las fiestas de disfraces, etc.; se recurre entonces a las reservas de los estudios, o a los alquiladores de trajes que poseen a veces inestimables colecciones de vestimentas antiguas." (11)

Para estos films, el diseñador de trajes realizará con los que precisen en detalle los vestidos, calzados, sombreros, pelucas y otros postizos. También ayuda en su trabajo al maquillista para la creación de un personaje.

"Una vez aprobados los figurines por el realizador y el productor, su diseñador los ordena a los costureros, peinadores, zapateros, sombrereros y joyeros. Ensayo sus creaciones en los primeros actores. Escoge los trajes de la sesión para los figurantes y los actores secundarios, los adapta a las tallas de las personas y a las necesidades del film. Colabora con el director y el utilero. Cuando al fin comienza el rodaje, el diseñador de trajes está presente en el estudio para dirigir el departamento de vestuario y controlar tanto el vestir de los figurantes como el de los principales intérpretes." (12)

d) Operadores de la fotografía: En principio, una película es una cinta flexible y transparente sobre la cual hay una serie de imágenes fotográficas. En los comienzos del cine, un operador trabajaba práctica-

(11) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 41

(12) *Ibid.*, pag. 42

mente como un fotógrafo aficionado. Instalaba su aparato sobre un tripé, miraba por el visor para encuadrar el campo, regulaba la distancia y el diafragma de su objetivo, escogía una buena luz y hacía girar su manivela.

Hey día, el jefe de operadores o director de la fotografía es ante todo un "director de la luz" y tiene en una película un lugar capital, - en el que es asistido por dos o tres colaboradores. Gracias a éste, un decorado podrá tomar aspectos extremadamente distintos. "Los mismos actores verán modificada su expresión, según su rostro sea bañado por -- una luz dulce o sumergido en un dramático contraste de sombras y luces." (13)

Para dirigir las luces, el jefe de operadores cuenta con todo un juego de reflectores, cuya potencia varía de los 500 watts (5 amperes) al arco de 50 amperes.

Ocupada la dirección de las luces, un operador jefe necesita un segundo operador llamado camarógrafo. Este, de acuerdo con el realizador y el director de la fotografía, coloca los objetivos o lentes (clasificados por números) que aportan a las cámaras una perspectiva determinada y abarcan una superficie y una profundidad más o menos grandes del decorado. El camarógrafo delimita la parte de espacio contenida en el -- cuadro rectangular de la imagen a filmar, y así regula los movimientos y las posiciones de la cámara. En ciertos casos, el aparato queda inmóvil durante el rodaje y entonces se habla de fotos fijas. Los movimientos de cámara pertenecen a dos categorías:

1. Cuando la cámara gira sobre su eje, la izquierda a derecha o de abajo a arriba (y a la inversa) se efectúa una panorámica.

(13) Georges Sadoul, pag. 43

2. El travelling (de travel-viajar, desplazarse, circular) consiste en situar la cámara sobre un carro o sobre una grúa para seguir diversos itinerarios y trayectorias.

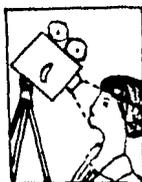
Según el aparato se aproxima o se aleja de los actores, fotografía diversas especies de planos. La combinación de estos planos en el curso de una escena o de una secuencia, constituye el montaje. Los planos más usados en un film son:

1. Gran plano o close up (únicamente el rostro).
2. Primer plano (busto).
3. Plano americano (de la cabeza a las rodillas).
4. Plano medio (la figura entera).
5. Plano general o long shot (que incluye varios personajes en un decorado).

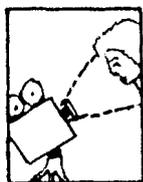
Estos planos son establecidos en el guión técnico como los principales movimientos de la cámara.

"El operador jefe elige el ángulo de toma determinando el ángulo dentro de su cámara. El objetivo es generalmente situado a la altura de un hombre de pie." (14)

Si el aparato se mueve sobre una parrilla encima de los actores, la vista será tomada en plano; si se toma una vista desde el suelo hacia arriba, es una contraplano.



PLANA



CONTRAPLANO

PANORÁMICA. EL APARATO
MUEVE LOS OJOS

(14) Georges Galoul, Las maravillas del cine, pág. 47

Se distinguen, por otra parte, varios movimientos de cámara:

1. Travelling lateral (la cámara se desplaza paralelamente al escenario).
2. Travelling atrás (alejándose del actor), o adelante (dirigiéndose hacia él), pudiendo ser éstos los últimos movimientos:
 - a) directo (o sea, perpendicular)
 - b) oblicuo (según el ángulo)
 - c) curve



TRAVELLING LATERAL



TRAVELLING ATRAS



TRAVELLING ADELANTE

Para poder realizar todos los movimientos antes descritos, el jefe de operaciones y los camarógrafos son ayudados por uno o dos asistentes. El primer asistente le operador tiene la responsabilidad del aparato, de su carga (película virgen) de su buen funcionamiento, limpieza, etc. Asimismo debe verificar la distancia entre los actores y el objetivo, y se le reconoce, para utilizar un instrumento llamado gigómetro, que es un hodómetro de cinta flexible que se sirve para medir la distancia entre el objetivo y el "pif", la posición de los actores.

El segundo asistente es el encargado de la película. "Abastecer de película virgen, envía al laboratorio. Las filas sobre las cuales se han registrado las imágenes (películas impresas), relecta para la película una agenda de trabajo análoga a la de la script girl" (15) y revela, en un pequeño laboratorio vecino, trozos impresos para que el jefe

(15) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 43

fe de operadores pueda verificar su trabajo. En las cintas en celeros colabora, a veces, con el jefe de operadores, un consejero de celero. Otro asistente del jefe de operadores es el fotógrafo (también llamado fotógrafo de set), que utiliza un aparato común de fotografía ya que las imágenes registradas en el film no permitirían buenas ampliaciones y no podrían servir para la publicidad. El fotógrafo toma, pues, las principales escenas de la película. "El fotógrafo toma también los retratos de las estrellas (sin relación con el argumento del film) y sus fotografías de trabajo muestran a los técnicos rodeando a los actores: el revés del decorado o ciertos aspectos pintorescos del rodaje." (16)

e) Operadores de sonido: El jefe de sonido o ingeniero de sonido graba las palabras, los ruidos y la música. "Los sonidos son transcritos sobre una cinta sonora, independientemente de la cinta de imágenes (el film propiamente dicho)." (17) Para señalar el lugar preciso donde comenzar, en las dos bandas, las imágenes y los sonidos, se utiliza la claqueta; "su ruido produce en la banda sonora una señal bien clara, que será sincronizada, durante el montaje con la imagen correspondiente." (18)

El jefe operador de sonidos utiliza para la grabación uno o varios micrófonos; se mantiene a cierta distancia de los actores, en una cabina de audición, "ante un amplificador cuyas manecillas y botones manipula, como un radioescucha que sintoniza una emisión y regula después la sonoridad." (19) Los asistentes del jefe operador de sonido son:

1. Perchman; que tiene como función principal seguir a los actores portando un micrófono portátil. En caso de un desperfecto, a algunas de -

(16) Le Monde, París, Las maravillas del cine, p. 3. 40-41

(17) Ibid., p. 42

(18) Ibid., p. 42

(19) Ibid., p. 42

siones, es reemplazada por una jirafa, especie de grúa metálica.

2. Recorder; vocable inglés que significa grabador, "es el que se mantiene a alguna distancia del puesto de escucha ocupado por el jefe operador, en una cabina de grabación. Este lugar cerrado y aislado y cerrado al ruido (puede instalarse en un camión) contiene los aparatos de grabación. El recorder se encarga de suministrar y reemplazar las bandas sonoras y eventualmente de enviarlas a revelar." (20)

Existen numerosos procedimientos para que las voces concuerden con las imágenes. Los más comunes son:

1. Play back; vocable inglés que significa actuando después, y que consiste en grabar la voz del cantante y después hacer la toma de vistas. Instálalo en un local, acollado, vestido, el cantante gritando - entonces, escuchando su propia voz reproducida por un tocador. Se recurre a este procedimiento cuando los actores no tienen buena voz o cuando el actor no posee las cualidades físicas necesarias para representar a un determinado personaje, pero sí una gran voz. Entonces se le permite grabar su voz y un actor simulado la actuará.

2. Sincronización; es cuando el actor canta con voz ajena. Recibe este nombre porque es labor del jefe operador del sonido sincronizar estos y los movimientos en un mismo ritmo y en mismo tiempo.

3. Postsincronización; consiste en tomar primero las imágenes y luego los sonidos, y se utiliza sobre todo para exteriores. Esta puede servir para reemplazar la voz de un actor por la de otro, y cuando se utiliza para traducir una película de un idioma a otro se llama doblaje. La postsincronización y el play back son posibles cuando la imagen y el sonido son registrados por separado.

Para lograr los diversos efectos sonoros que se encuentran en un film se recurre a fonotecas o sonotecas, donde se encuentran grabaciones de

los más diversos sonidos: gritos, cantos de pájaros, accidentes de automóviles, vajillas que se rompen, etc. "El jefe operador de sonido no se limita a controlar la calidad técnica de ruidos y palabras. Los interpreta". (21) De esta manera, logra, siguiendo las necesidades del relato y del drama, toda una escala de planos sonoros (del gran plano al plano general). El jefe operador de sonido usa su potenciómetro y sus micrófonos para variar la intensidad, la amplitud o la tonalidad. Gracias a su técnica, los actores no se ven obligados, como en teatro, a gritar su papel para ser oídos por los espectadores más alejados. Pueden recurrir a los murmullos, a los cuchicheos.

f) Laboratorio y proyección: una vez terminado el rodaje, o sea, los trabajos de impresión, la película entra en los laboratorios para que se realicen las operaciones un tanto complicadas del revelado y tirado de positivos, procedimiento que se asemeja, dada su naturaleza, al de la fotografía. Una vez revelada la película se procede al montaje, operación que, al mismo tiempo de tener una función técnica, se la que guarda más contacto con las labores de creación o artísticas, pues no sólo puede corregir defectos de captación, sino que en ella reside la precisión del ritmo que se requiere imprimir al argumento cinematográfico. Para llevar a efecto el montaje, se reúnen los planos que serán después cortados y preparados en la copia de trabajo. "Se sitúan en la correlación y el metraje previstos en el guión, y con el sincronismo del sonido correspondiente." (22) Por último, la película pasa por una serie de proyecciones de los reels para realizarse los cortes necesarios, y por último para algunos de sus defectos.

(21) Georges Sadoul, *Las maravillas del cine*, pag. 53

(22) Enciclopedia Didáctica Jackson, tomo 12, pag. 214

A) Aspectos administrativos

"La empresa Estudios Churubusco-Azteca, S.A. fue adquirida por el gobierno federal en el año de 1960 con el propósito de apoyar al área de producción de películas mexicanas." (23) Su constitución como sociedad anónima le da las siguientes características:

1. "Opera con una denominación social y se forma con socios cuya obligación se limita al pago de las acciones que han suscrito." (24) En esta empresa, el accionista mayor es el gobierno mismo, por lo que es una empresa de participación estatal.
2. Los socios no responden más allá del valor que representan sus acciones.
3. El capital social está dividido en acciones.
4. Tiene un mínimo de cinco socios y su capital social no puede ser menor de \$25,000.-, el cual debe estar íntegramente suscrito, "debiéndose encontrar exhibidas, al menos en una quinta parte, las aportaciones pagaderas en numerario, o íntegramente cuando el valor de las acciones se pague parcial o totalmente con bienes distintos del numerario." (25) Los Estudios Churubusco-Azteca, S.A. se encuentran organizados como sigue:

a) Dirección General: su función es la de fijar los grandes objetivos y políticas, aprobar los planes más generales y revisar los resultados finales.

b) Auditoría Interna: "La auditoría interna es una actividad de evaluación dentro de una organización, dedicada al análisis de la contabilidad, de las finanzas y de las demás operaciones como base de un servi-

(23) Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976, pag. 89

(24) Gustavo Baz González, Curso de Contabilidad de Sociedades, pag. - 119

(25) *Ibid.*, pag. 119

cio a la Dirección, Es un control cuyas funciones son medir y evaluar la efectividad de otros controles." (26)

c) Asesoría: Se encarga de ilustrar o aconsejar a los diversos departamentos de la empresa por medio de su dictamen y experiencia.

d) Organización y métodos: Organización se define como "el agrupamiento de las actividades necesarias para llevar a cabo los planes, a través de unidades administrativas, definiendo las relaciones jerárquicas entre ejecutivos y estableciendo las comunicaciones en el sentido vertical y horizontal." (27) Este departamento se encarga de llevar a cabo los planes en una forma ordenada y razonada.

e) Subdirección técnica: esta se divide en :

I Departamento de servicios de filmación

II Departamentos de procesamiento

III Departamento de conservación, mantenimiento y equipo

Es la encargada de controlar los manejos de equipo, talleres, sistema de revelado, refacciones y su distribución con los clientes.

f) Subdirección administrativa: esta se divide en:

I Departamento de servicios

II Departamento de personal

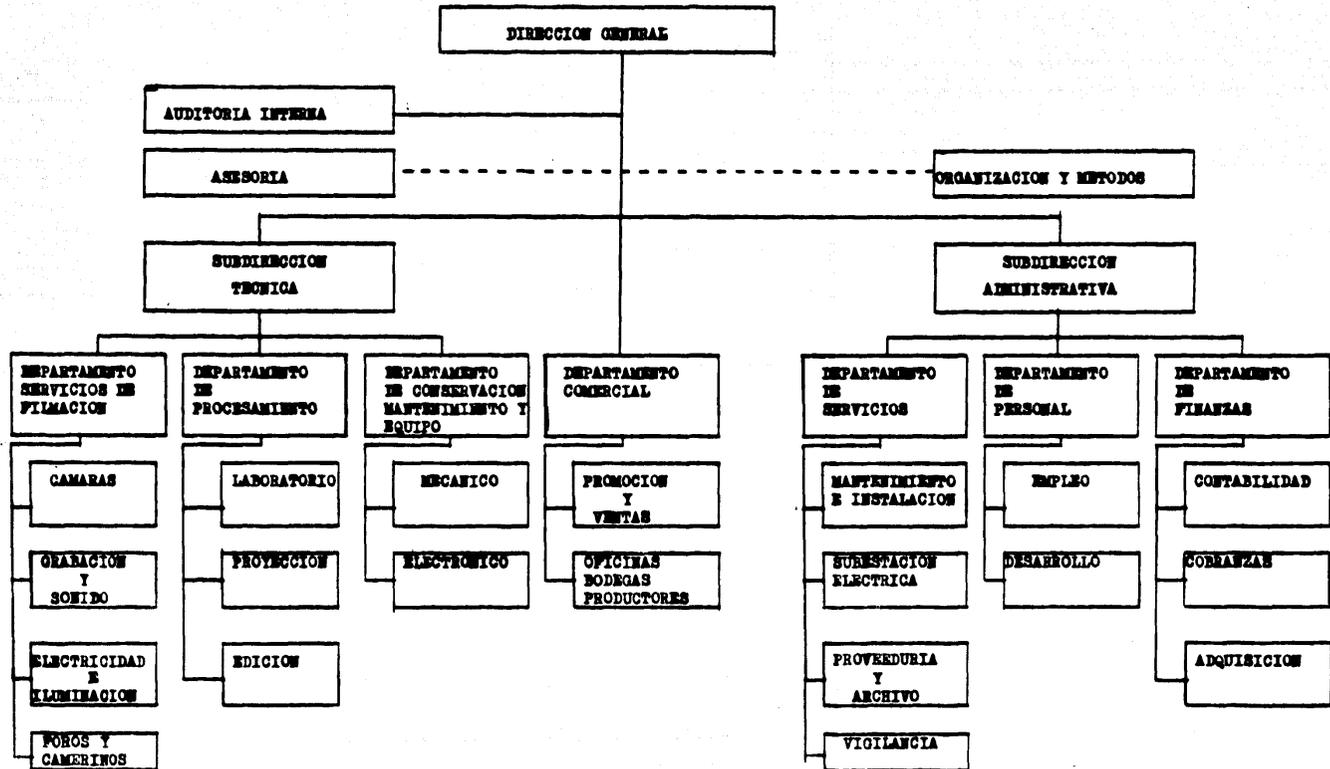
III Departamento de finanzas

Es la encargada de controlar el manejo de personal, archivos, etc., -- así como de verificar que el departamento de finanzas entregue la información necesaria a tiempo, para poder así conocer la marcha del negocio.

(26) Instituto de Auditoría Interna Mexicano, A. C., Guía para la organización y administración de un departamento de auditoría interna, - pag. 5

(27) Alberto Ríos Szalay, y Andrés Paniagua Aduna, Orígenes y perspectivas de la administración, pag. 144

ORGANIGRAMA DEPARTAMENTAL DE ESTUDIOS CERREJONCO ASEGURA, S. A.



————— AUTORIDAD
 - - - - - ASESORIA

Las principales operaciones que realizan los estudios son:

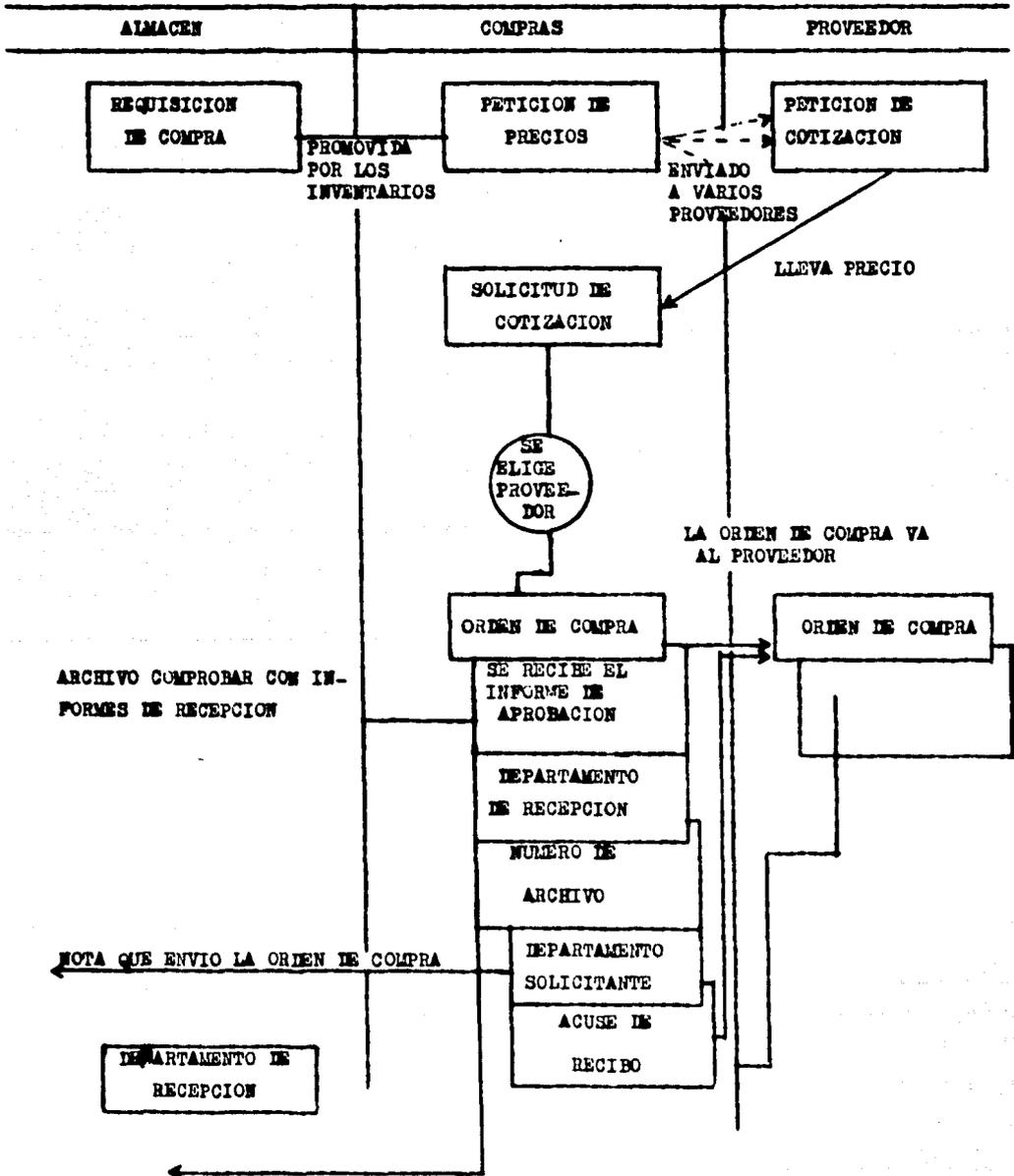
a) COMPRAS

Por tratarse de equipo especializado para hacer cine, proviene primordialmente de E.U. y se mantiene una línea estable de compras que sólo se ve afectada por las fluctuaciones en el tipo de cambio debido a la devaluación de la moneda.

Asimismo todos los materiales de revelado y la materia prima para producir los baños en que se revela la película son de importación, principalmente de E.U., y se compran a las compañías Kodak y Agfa. Estas compras deben estar amparadas por una factura y son sistematizadas de la siguiente manera:

1. Solicitud de compra (aviso de almacén)
2. Requisición de precio
3. Cotización
4. Cuadro cooperativo
5. Pedido
6. Confirmación de pedidos o su anulación
7. Recepción y confronta de calidad y cantidad de la mercancía comprada.

FLUJO DE COMPRAS



b) PAGOS

Los pagos son hechos a sus proveedores, acreedores en dólares y al fisco en moneda nacional, por lo que la recuperación que se tiene con los ingresos no es la misma a la de sus ingresos. Estos pagos se efectúan el día de sus vencimientos, pero si dicho día no es hábil, se prolongará el plazo hasta el primer día hábil siguiente a la fecha de su vencimiento.

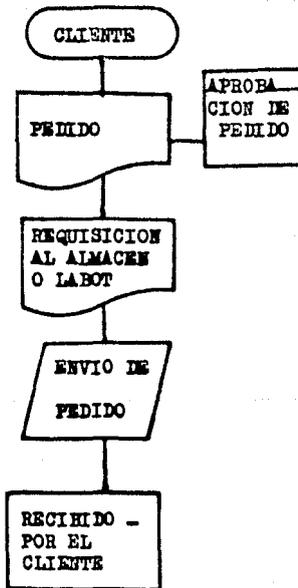
FLUJO DE PAGOS



e) SERVICIOS

Estos son proporcionados en los renglones de alquiler de equipos, sets, tramoya, revelado, montaje, existiendo una tarifa para cada uno de ellos según los servicios que se requieran.

FLUJO DE SERVICIOS



Todas estas funciones se llevan a cabo siguiendo el proceso administrativo que Francisco Laris Casillas define como la administración en marcha; siendo la administración una ciencia que persigue la satisfacción de objetivos institucionales por medio de una estructura y a través -- del esfuerzo humano coordinado. El proceso administrativo se divide -- en:

1. **PLANEACION:** Es la determinación de lo que se va a hacer, incluyendo decisiones de importancia, como el establecimiento de políticas, objetivos, reducción de programas, determinación de métodos específicos, procedimientos y el establecimiento de las células diarias de trabajo.
2. **ORGANIZACION:** Es el agrupamiento de las actividades necesarias para llevar a cabo los planes a través de unidades administrativas, definiendo las relaciones jerárquicas entre ejecutivos y estableciendo las comunicaciones en el sentido vertical y horizontal.
3. **INTEGRACION:** Consiste en la obtención, para uso de la empresa del capital, del personal ejecutivo, terrenos, construcciones y demás elementos materiales y humanos necesarios para llevar a cabo los planes. La integración agrupa elementos tales como comunicación, reunión armónica de los elementos humanos y materiales, selección, entrenamiento, compensación al personal.
4. **DIRECCION:** Consiste en la expedición de instrucciones, indicaciones de los planes a los responsables de llevarlos a cabo, establecimiento de la relación personal directa entre jefe y subordinados, etc. La dirección incluye los elementos de comunicación de órdenes, la comunicación de órdenes, relaciones personales jerárquicas y toma de decisiones.
5. **CONTROL:** Consiste en medir la operación para que resulte conforme a los planes o lo más cerca posible de ellos, incluir también el auto-

establecimiento de estándares, comparación de los estándares reales con -- los propuestos y la acción correctiva para devolverlo al plan original. El control comprende el establecimiento de estándares, medición de la ejecución, interpretación y acción correctiva.

B) Aspectos contables**I SISTEMA DE CONTABILIDAD**

En los Estudios Churubusco-Azteca, S. A. se llevan dos sistemas de contabilidad:

a) Electrónico

Cuentan con una minicomputadora Burroughs 9000 que trabaja a base de tarjetas con cinta magnética. En ella se produce la información relacionada con facturación, movimientos de almacén, de películas, productos químicos, auxiliares de clientes y nóminas.

b) Manual

Por este sistema se lleva el diario, mayor, inventarios y balances, auxiliares de deudores, documentos por pagar, documentos por cobrar.

Las características de estos sistemas son:

SISTEMA ELECTRONICORECOLECCION DE DATOS

En forma manual sobre documentos con el uso de lápiz, pluma, marcadores especiales, con máquina de escribir, relojes - checadores, tarjetas con marcas perforadas o sensibles, - uso de terminales, consolas, marcas de caracteres ópticos o magnéticos, - - etc.

CONVERSION DE DATOS

Perforadora de tarjetas, grabadoras de cintas, grabadoras de discos, pantallas

TRANSMISION DE DATOS

Manual por mensajes escritos, correo, telégrafo, memorando, teléfono, radio, teletipos, pantallas de luces, teleproceso con líneas telefónicas, etc.

ALMACENAMIENTO DE DATOS

En gavetas, si son tarjetas - perforadas; oigas, discos y - tambores magnéticos, memorias masivas de núcleos, tarjetas magnéticas

PROCESO DE DATOS

Con programas - almacenados - electrónicamente en el procesador central

RECUPERACION DE INFORMACION Y REPORTES

Con impresoras de alta velocidad, pantalla - de rayos catódicos, consolas, terminales, con máquinas de escribir, etc.

SISTEMA MANUALRECOLECCION DE DATOS

En forma manual sobre documentos con el uso de - lápiz, pluma, - marcadores especiales, etc.

CONVERSION DE DATOS

No existe por - lo general

TRANSMISION DE DATOS

Manual por mensajes escritos, correo, telégrafo, memorando, etc.

ALMACENAMIENTO DE DATOS

En archiveros - de registros - varios contenidos en folders o cardex, en libros, etc.

PROCESO DE DATOS

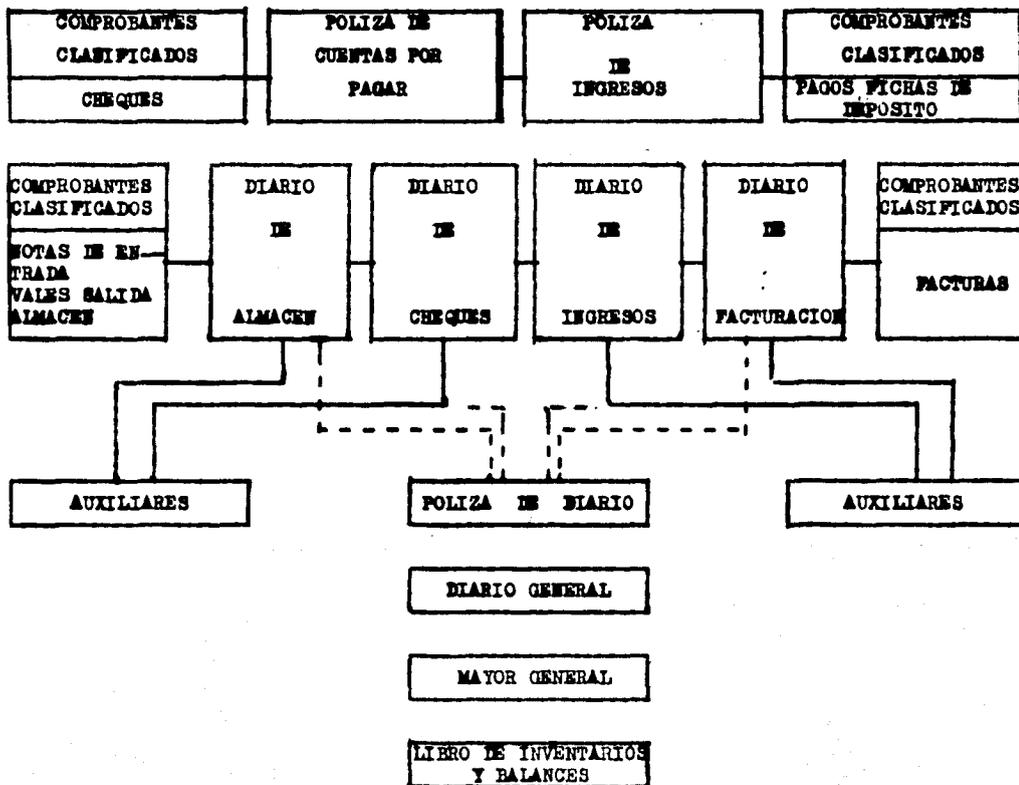
Manualmente con el uso de utensilios y reglas de cálculo, - - etc.

RECUPERACION DE INFORMACION Y REPORTES

En forma manual con el uso de - lápiz, pluma o marcador sobre formas comunes

Así el organigrama del sistema de contabilidad es el siguiente:

ORGANIGRAMA DEL SISTEMA DE CONTABILIDAD



———— PASES DIARIOS
 - - - - PASES POR CONCENTRACION

DIARIO DE ALMACEN

Es una cuenta de activo circulante y se maneja exclusivamente a precio de costo; "su saldo es deudor y representa, en cualquier momento, la existencia de mercancías, o sea, el inventario final." (28)

En los Estudios Churubusco-Azteca, S. A. se llevan dos diarios de almacén:

uno para entradas y otro para salidas.

DIARIO DE CHEQUES

Es una cuenta de activo circulante y se maneja bajo el rubro genérico de bancos, su saldo es deudor y representa, en cualquier momento, las sumas de dinero que se encuentran depositadas y las salidas existentes.

DIARIO DE INGRESOS

Contiene cuentas de activo circulante y muestra la cantidad de ingresos obtenidos, sus fuentes y banco donde se depositan.

DIARIO DE FACTURACION

En el se anotan todas las operaciones que se facturan, en orden cronológico con el objeto de saber que cuentas han sido saldadas por los deudores y facturadas.

II DOCUMENTACION

El catálogo de formas de los Estudios Churubusco-Azteca, S. A. es:

- F - 1 Póliza de diario
- F - 2 Póliza de ingreso
- F - 3 Cuentas por pagar
- F - 4 Nota de entrada al almacén
- F - 5 Vale salida del almacén general
- F - 6 Vale salida del subalmacén de productos químicos
- F - 7 Orden de trabajo del departamento de laboratorio
- F - 8 Orden de trabajo del departamento de sonido
- F - 9 Departamento de sonido, cargo per transferencia
- F - 10 Orden de cargo de departamento de cámaras
- F - 11 Orden de cargo per entrega de equipo eléctrico
- F - 12 Nota de cargo per materiales de equipo eléctrico
- F - 13 Orden de proyección
- F - 14 Liquidación de servicios
- F - 15 Factura

ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.					No. _____
POLIZA DE DIARIO F - 1					
_____ de _____ de 19____					
CUENTA	SUB CUENTA	NOMBRE	PARCIAL	DEBE	HABER
SUMAS IGUALES					
CONCEPTO _____					
HECHO POR _____		APROBADO POR _____		REGISTRO DIARIO _____	
REGISTRO AUXILIAR _____					

ESTUDIOS CURUMUSCO-AZTECA, S. A.				No. _____
POLIZA DE INGRESOS				
F - 2				
_____ de _____ de 19____				
CUENTA	SUB CUENTA	NOMBRE	PARCIAL	TOTAL
BANCOS				
1112 - 02				
1112 - 03				
1112 - 04				
1112 - 07				
1112 - 09				
1112 - 10				
_____ HECHO POR		_____ APROBADO POR		_____ AUXILIARES
				_____ DIARIO

ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A. No. _____
 CUENTAS POR PAGAR
 F - 3
 _____ de _____ de 19____
 PAGARE A _____

CUENTA	SUB CUENTA	NOMBRE	PARCIAL	TOTAL

CHEQUE _____
 BANCO _____
 REGIMO _____
 CONCEPTO DEL PAGO _____

ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.			Nota de entrada No. _____	
NOTA DE ENTRADA DE ALMACEN F - 4				
RECIBIDO POR _____		REMISION No. _____	FECHA DE RECEPCION _____	
UNIDAD	CANTIDAD	ARTICULO	PRECIO POR UNIDAD	TOTAL
MATERIAL SOLICITADO POR		RECIBIDO ALMACEN GENERAL	AUTORIZADO DEPTO. DE COMPRAS	

ESTUDIOS CHURUBUSCO-ATZECA, S. A.			
Pedido al Almacén General No. _____			
VALE SALIDA - ALMACEN GENERAL			
7 - 5			
DEPARTAMENTO _____			
_____ de _____ de 19__			
CANTIDAD	UNIDAD	ARTICULO	IMPORTE
LOS ARTICULOS ANTERIORES SE DESTINAN A _____			
APROBADO (NOMBRE Y FIRMA)		RECIBIDO (NOMBRE Y FIRMA)	

**VALE DE SALIDA DEL ALMACEN DE PRODUCTOS QUIMICOS
(CONCENTRACION POR TURNO)**

ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.

No. _____

FECHA _____

TURNO _____

F - 6

NUMERO	PRODUCTO	UNIDAD	CONSUMO POR UNIDAD	IMPORTE
RECIBIDO POR _____			ALMACEN DE PRODUCTOS QUIMICOS	

DEPARTAMENTO DE LABORATORIO				
ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.				
FECHA _____			ORDEN DE TRABAJO No. _____	
7 - 7				
CLIENTE _____			TELÉFONO _____	
DIRECCION _____				
PELICULA _____				
ORDENADO POR _____			No. DE PEDIDO _____	
CODIFICACION NUMERO	NUMERO DE COPIAS	TIPO DE TRABAJO	PLAS POR EJEMPLARES	TOTAL
	IMPRESION Y REVELADO			
	CARGO DE MATERIALES			
HECHO POR _____			REVISOR _____	
FACTURA No. _____				
OBSERVACIONES _____				

EQUIPO DE SONIDO ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.		ORDEN No. _____
TITULO _____		
PRODUCTOR _____		
OPERADOR _____		
FECHA DE ENTREGA _____	FECHA DE DEVOLUCION _____	
F - 8		
EQUIPO	NUMERO DE UNIDADES	
ENTREGADO POR _____	RECIBIDO POR _____	
DEVUELTO POR _____	RECIBIDO POR _____	
OBSERVACIONES _____		

DEPARTAMENTO DE SONIDO		No. _____
ESTUdios CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.		
F - 9		
FECHA _____	FELICULA _____	
PRODUCTOR _____	_____ rollos del _____ al _____	
CARGO:		
Por transferencia de _____ a _____, _____, _____ rollos a		
§ _____ o/u		
§ _____		
(Por proceso de _____)		
HECHO POR _____	REVISADO _____	

DEPARTAMENTO DE CAMARAS		ORDEN No. _____
ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.		
PRODUCTOR _____		
TITULO _____		
FECHA DE ENTREGA _____	EVOLUCION _____	
P - 10		
EQUIPO	NUMERO DE UNIDADES	
_____		_____
RECIBI		APROBADO

ENTREGA DE EQUIPO ELECTRICO			
ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.			No. _____
PRODUCTOR _____			
PELICULA _____			
FECHA DE ENTREGA _____		FECHA DE DEVOLUCION _____	
P - 11			
EQUIPO	NUMERO DE UNIDADES	OTROS EQUIPOS	NUMERO DE UNIDADES
<p>TODOS LOS REFLECTORES SE ENTREGAN CON LAMPARA. EL PRODUCTOR RECIBE DE CONFORMIDAD EL EQUIPO ANOTADO Y ACEPTA LOS CARGOS CORRESPONDIENTES A LOS TERMINOS DEL CONTRATO FIRMADO CON LA EMPRESA.</p>			
			PRODUCTOR
DEPARTAMENTO EQUIPO ELECTRICO		REPRESENTANTE AUTORIZADO	

DEPARTAMENTO EQUIPO ELECTRICO				No. _____
NOTA DE CARGO _____				
POR MATERIALES _____				
PRODUCTOR _____				
PELICULA _____				
FECHA _____				
ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.				
F - 12				
DESCRIPCION	NUMERO DE UNIDADES	LAMPARAS REVUELTAS		IMPORTE
		FUNDIDAS	ROTAS	
OBSERVACIONES _____				
DEPARTAMENTO EQUIPO ELECTRICO			PRODUCTOR	

ORDEN DE PROYECCION Y/O DOBLAJE		No. _____
ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.		
F - 13		
FECHA _____	SALA _____	
PELICULA _____	ROLLOS _____	
SOLICITADA POR _____		
CON CARGO A _____		
PROYECCION DE _____ ROTOS A \$ _____ c/u	TOTAL	\$ _____
DE LAS _____ HORAS A LAS _____ HORAS		
DOBLAJE DE _____ HS A _____ HS		\$ _____
DOBLAJE DE _____ HS A _____ HS		\$ _____
DOBLAJE DE _____ HS A _____ HS		\$ _____
	TOTAL	\$ _____
AUTORIZA _____	OBSERVACIONES _____	
FORMULO _____	ACEPTO DE CARGO _____	
	NOMBRE Y FIRMA _____	

LIQUIDACION DE SERVICIOS
ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA, S. A.

PRODUCTOR _____

PELICULA _____

MESES _____

F - 14

										RESUMEN		
										TOTAL	PRECIO	
										UNIDADES	UNIDAD	IMPORTE
DIAS DE FILMACION												
DESCRIPCION												

TOTAL

FORMULADO POR _____ REVISADO _____ FACTURACION _____

OBSERVACIONES _____

ESTUdios CEURUBUSCO-AZTECA, S. A.

DIRECCION _____

TELEFONO _____

CLIENTE _____

FACTURA No. _____

FECHA _____

PELICULA _____

ORDEN DE TRABAJO _____

P - 15

CUENTA	DESCRIPCION	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE

REGISTRO FEDERAL DE CAUSANTES

CEDULA DE EMPADRONAMIENTO

INGRESOS MERCANTILES

III CATALOGO DE CUENTAS

ESTUDIOS CEURUBUSCO AZTECA, S. A.
CATALOGO DE CUENTAS1000.- ACTIVO1100.- CIRCULANTE1110.- DISPONIBLE1111.- CAJA

- 01.- Principal
- 02.- Dirección General
- 03.- Sub-Dirección Técnica
- 04.- Compras
- 05.- Fondo Especial
- 06.- Restaurantes
- 07.- Corto Metraje
- 08.- Sub-Dirección Administrativa
- 09.- Departamento Comercial
- 10.- Departamento de Servicios
- 11.- Servicios de Filmación

1112.- BANCOS

- 02.- Banco Nacional Cinematográfico, S. A.
- 03.- Banco del Atlántico, S. A.
- 04.- Banco Nacional Cinematográfico, S. A.
- 07.- Banco General Inova, S. A. Cta. Dólares
- 09.- Security Pacific National Bank
- 10.- Banco General Inova, S. A.

1120.- CUENTAS POR COBRAR

- 1121.- Clientes
- 1122.- Productores
- 1123.- Documentos por Cobrar
- 1124.- Adeudos a Cargos de Filiales
- 1125.- Deudores Diversos
 - 1.- Deudores Diversos

- 2.- Funcionarios y Empleados
- 3.- Gastos de Facturación
- 4.- Deudores de Producción
- 5.- Anticipos a Proveedores

1140.- ALMACENES

1141.- Almacén de Materias Primas y Materiales

- 01.- Almacén General
- 02.- Arte y Construcción
- 03.- Corto Metraje
- 04.- Productos Químicos
- 05.- Película Virgen

1144.- Mercancías en tránsito

1200.- ACTIVO FIJO

1201.- Terrenos

1202.- Construcciones y Edificios

- 01.- Mejoras a Terrenos
- 02.- Edificios
- 03.- Sets Permanentes
- 04.- Instalaciones Eléctricas
- 05.- Gastos Generales de Construcción

1204.- Construcciones y Edificios en Proceso

- 01.- Obra en Proceso (Una por cada obra)
 - 001.- Mano de Obra
 - 002.- Materia Prima o Materiales
 - 003.- Gastos Indirectos

99.- Gastos Indirectos

- 001.- Mano de Obra Indirectos
- 002.- Materia Prima o Materiales Indirectos
- 003.- Impuestos y Derechos
- 005.- Otros Gastos

1210.- Maquinaria, Mobiliario y Equipo

- 01.- Equipo de Filmación
 - 001.- Equipo de Sonido
 - 002.- Instación Equipos Varios
 - 003.- Equipo de Cámara
 - 004.- Equipo Eléctrico y de Alumbrado
 - 005.- Maquinaria y Herramientas
 - 006.- Equipos Diversos

007.- Equipo de Efectos Especiales

008.- Equipo de Laboratorio

02.- Equipo de Proyección

001.- Equipo de Proyección

002.- Equipo de Corte

003.- Equipo de Proyección de Fondo

03.- Equipo de Transporte

04.- Mobiliario y Equipo de Oficina

001.- Oficinas Generales

002.- Foros

003.- Restaurante

004.- Talleres

005.- Vigilancia

1216.- Inversiones en Valores de Carácter Permanente

1217.- Depósitos en Garantía

1218.- Costo Metraje

1300.- CARGOS DIFERIDOS

1301.- Gastos de Instalación

1302.- Gastos de Organización

1303.- Pagos Anticipados

01.- Seguros

2000.- PASIVO

2106.- CIRCULANTE

2101.- Proveedores

2102.- Acreedores Diversos

2103.- Adeudos a Favor de Filiales

2104.- Documentos por Pagar a Corto Plazo

2105.- Participación por Pagar a Co-Productores

2107.- Acreedores Hipotecarios a Corto Plazo

2108.- Impuestos y Derechos por Pagar

2110.- Intereses por Pagar

2200.- FIJO

2201.- Documentos por Pagar a Largo Plazo

2202.- Acreedores Hipotecarios

2300.- PROVISIONES

2301.- Provisiones para Gratificaciones al Personal

2302.- Provisiones para Indemnizaciones al Personal

2303.- Provisiones para Jubilaciones al Personal

2400.- CREDITOS DIFERIDOS

2401.- Cobros Anticipados

3000.- CAPITAL CONTABLE O PATRIMONIO

3100.- Capital Social

3101.- Capital Social

01.- Acciones Preferentes

02.- Acciones Comunes

3200.- PATRIMONIO

3201.- Patrimonio

3300.- SUPERAVIT

3301.- Reserva Legal

3302.- Reserva de Reinversión

3303.- Superávit por Revaluación

3303.- "A". Superávit por Donación

3304.- Resultados del Ejercicio Anterior

3305.- Resultados del Ejercicio

4000.- RESULTADOS

4100.- Resultados Acreedores

4101.- Ventas de Bienes

01.- Venta de Productos Comparados

Restaurante

1.- Alimentos

2.- Refrescos y Helados

3.- Cervezas

4.- Bebidas

5.- Cigarros y Cerillos

6.- Otras Ventas

4102.- Ventas de Servicios

Servicios Ordinarios de Filmación

01.- Laboratorio

A.- Blanco y Negro de 35 y 16 mm

B.- Color 35 y 16 mm

- 02.- Sonido
- 03.- Cámara
- 04.- Alumbrado de Foros
- 05.- Corte y Proyección
- 06.- Arte y Construcción
- 07.- Foros
- 08.- Otros Ingresos
- 09.- Cortos y Documentales
- 4103.- Productos Financieros
 - 01.- Intereses de Productores
 - 02.- Utilidad en Cambios
 - 03.- Intereses Sobre Valores
- 4104.- Ingresos Diversos
 - 01.- Ventas de Materiales Recuperados del Laboratorio
 - 02.- Ventas y Faltantes de Activo Fijo
 - 03.- Otras Ventas y Servicios Varios
 - 04.- Descuento y Bonificaciones en Compras
 - 05.- Ajuste de Cuentas
 - 06.- Comisiones
 - 07.- Servicios Oficinas de Producción
 - 08.- Varios
 - 09.- Gastos Recuperados
 - 10.- Arrendamientos
- 4200.- Resultados Deudores
 - 4201.- Costo de Ventas de Bienes
 - 01.- Costo de Ventas de Productos Comprados Restaurante
 - 001.- Mano de Obra Directa o Indirecta
 - 1.- Sueldos
 - 2.- Honorarios
 - 3.- Gratificaciones ■ Indemnizaciones
 - 4.- Vacaciones
 - 5.- Fondo de Jubilación
 - 6.- Ayuda de Renta
 - 7.- Seguro Social
 - 8.- Honorarios del Consejo
 - 002.- Materia Prima o Materiales Directos o Indirectos

- 1.- Alimentos
- 2.- Refrescos y Helados
- 3.- Cervezas
- 4.- Bebidas
- 5.- Cigarros y Cerillos
- 6.- Otras Compras
- 003.- Impuestos y Derechos
 - 1.- Ingresos Mercantiles
 - 2.- Otros
- 004.- Depreciación, Amortización y Otros Virtuales
- 005.- Otros Gastos
 - 1.- Combustible
 - 2.- Gastos de Aseo
 - 3.- Papelería y Gastos de Oficina
 - 4.- Menores del Negocio
 - 5.- Mantenimiento de Equipo
 - 6.- Mantenimiento de Muebles y Enseres
 - 7.- Descuento por Tarjetas de Crédito
 - 8.- Seguros
 - 9.- Teléfono
 - 10.- Varios
- 4202.- Costo de Ventas de Servicio
 - 01.- Laboratorio
 - 02.- Sonido
 - 03.- Cámara
 - 04.- Alumbrado de Foros
 - 05.- Corte y Proyección
 - 06.- Arte y Construcción
 - 07.- Foros
 - 08.- Otros Gastos
 - 09.- Corto Metraje
 - 10.- Gastos de las Instalaciones Eléctricas
 - 001.- Mano de Obra Directa e Indirecta
 - 1.- Sueldos
 - 2.- Gratificaciones e Indemnizaciones
 - 3.- Vacaciones
 - 4.- Ayuda de Renta
 - 5.- Fondo de Jubilación

- 6.- Honorarios por Servicios Profesionales
- 7.- Seguro Social
- 002.- Materia Prima y Materiales Directos e Indirectos
 - 1.- Materiales de Trabajo de los Departamentos Técnicos
 - 2.- Accesorios de Trabajo de los Departamentos Técnicos
- 003.- Impuestos y Derechos
 - 1.- Predial y Sobre Pozos Artesianos
 - 2.- Ingresos Mercantiles
 - 3.- Gastos del Seguro Social
 - 4.- Otros Impuestos y Derechos
 - 5.- Varios no Deducibles
- 004.- Depreciación y Amortización y Otros -- Virtuales
- 005.- Otros Gastos
- 4203.- Gastos de Administración
 - 01.- Compras
 - 02.- Departamento de Servicios
 - 03.- Personal
 - 04.- Contabilidad
 - 05.- Administración
 - 06.- Vigilancia
 - 07.- Departamento Comercial
 - 08.- Centro de Capacitación Cinematográfica
 - 001.- Servicios Personales y Prestaciones
 - 1.- Sueldos
 - 2.- Gratificaciones e Indemnizaciones
 - 3.- Vacaciones
 - 4.- Ayuda de Renta
 - 5.- Fondo de Jubilación
 - 6.- Honorarios por Servicios Profesionales
 - 7.- Honorarios del Consejo
 - 002.- Materia Prima o Materiales
 - 003.- Impuestos y Derechos

- 1.- Predial y Sobre Pozos Artesianos
- 2.- Ingresos Mercantiles
- 3.- Gastos del Seguro Social
- 4.- Otros Impuestos y Derechos
- 5.- Varios no Deducibles

4205.- Gastos Financieros

- 01.- Intereses y Comisiones
- 02.- Pérdida en Cambios
- 04.- Castigo de Inversión en Valores

5000.- COMPLEMENTARIAS DE ACTIVO

- 5001.- Reserva para Cuentas Incobrables
- 5002.- Reserva para Castigo de Almacenes
- 5003.- Reserva Para Baja de Valores
- 5005.- Documentos Descontados
- 5010.- Depreciación de Construcciones
 - 01.- Mejoras a Terrenos
 - 02.- Edificios
 - 03.- Sets Permanentes
 - 04.- Instalaciones Eléctricas
 - 05.- Gastos Generales de Construcción
- 5012.- Depreciación de Maquinaria, Mobiliario y Equipo
 - 01.- Equipo de Filmación
 - 02.- Equipo de Proyección
 - 03.- Equipo de Transporte
- 5033.- Amortización Gastos de Instalación

6000.- CUENTAS DE ORDEN

- 6001.- Servicios a Corto Metraje
- 6002.- Servicios por facturar

CLASIFICACION GENERAL DE SUB - SUB CUENTA 005.- OTROS GASTOS DE LAS

CUENTAS DE RESULTADOS DE DEUDORES

- 1.- Gastos de Viaje
- 2.- Gastos de Representación
- 3.- Servicios Técnicos

- 4.- Renta de Equipo y Servicios Cinematográficos
- 5.- Luz y Fuerza
- 6.- Teléfonos, Telégrafos y Correos
- 7.- Transportes Urbanos y Combustibles
- 8.- Atención a Productores y Difusión de Programas
- 9.- Mantenimiento
 - 1.- Edificios
 - 2.- Mejoras a Terrenos
 - 3.- Maquinaria y Equipo
 - 4.- Equipo de Transporte
 - 5.- Materiales y Gastos Diversos
 - 6.- Muebles y Enseres
 - 7.- Instalaciones Eléctricas
 - 8.- Gastos de Aseo y Limpieza
- 10.- Papelería y Gastos de Oficina
- 11.- Cuotas, Suscripciones y Anuncios
- 12.- Fletes y Acarreos
- 13.- Costo de Producción de Corto Metraje
- 14.- Primas de Seguros y Fianzas
- 15.- Uniformes, Batas y Ropa
- 16.- Libros y Revistas
- 17.- Promociones e Informaciones Cinematográficas
- 18.- Prensa
- 19.- Donativos
- 20.- Cuotas Inspección (Secretaría de Patrimonio y Fen. Ind.)
- 21.- Atenciones al Personal
- 22.- Atención a Instructores Técnicos
- 23.- Varios
- 24.- Costo de Ventas del Activo Fijo
- 25.- Costo de Ventas Varias y de Servicios Varios
- 26.- Ajuste de Cuentas
- 27.- Cuentas Nulas
- 28.- Varios no Deducibles
- 29.- Bonificaciones a Productores
 - 1.- Del Ejercicio (Según Documentación)
 - 2.- De Ejercicios Anteriores (Según Documentación)
 - 3.- Del Ejercicio (Según Convenio)
- 30.- Revisión Social
- 31.- Combustibles Plantas Generadoras y Calderas

INSTRUCTIVO PARA EL USO DEL CATALOGO DE CUENTAS

1000.- ACTIVO1100.- CIRCULANTE1110.- DISPONIBLE

1111.- CAJA

Se Carga de: Efectivo recibido diariamente sin importar la fuente de donde provenga, - incluyendo cheques a favor de la Compañía.

Se Abona de: Todas las salidas o pagos en efectivo incluyendo los depósitos hechos en -- los bancos.

Saldo: Deudor, representa la existencia en - efectivo.

1112.- BANCOS

Se Carga de: Depósitos hechos en efectivo o documentos descontados al banco, bonificaciones hechas por los bancos y que -- los acrediten en cuentas de cheques.

Se Abona de: Importe de cheques expedidos, documentos cargados por el banco por carecer de fondos o por no haberlos pagado -- los clientes, gastos y comisiones bancarias.

Saldo: Deudor, representa la existencia en - el banco.

1120.- CUENTAS POR COBRAR

Se Carga de: Importes de servicios o ventas a crédito que no estén documentadas, anticipos de servicios o ventas a crédito documentadas.

Se abona de: Cobro de ventas o servicios a crédito no documentadas, anticipos de servicios o ventas a crédito documentadas, servicio o venta a crédito que se documenta posteriormente.

Saldo: Deudor, representa el importe de el -
adeudo que los clientes tengan a favor
de la empresa.

1121.- CLIENTES

Se Carga de: Importe del precio total de servicio-
o venta acordado con el cliente por -
la operación concertada, según contra
to.

Se Abona de: El importe de los pagos a cuenta o en
liquidación efectuados por los clientes.

Saldo: Deudor, representa el importe del ---
adeudo que los clientes tengan a fa-
vor de la empresa.

1123.- DOCUMENTOS POR COBRAR

Se Carga de: Importe de los documentos firmados --
por los clientes.

Se Abona de: Importe de los documentos pagados por
los clientes, cancelación de los docu-
mentos por considerarse incobrables.

Saldo: Deudor, representa el importe de los-
documentos firmados por los clientes-
recibidos por ventas o servicios a --
crédito.

1124.- ADEUDOS A CARGO DE FILIALES

Se Carga de: Pagos hechos por cuentas de las compa-
ñías dedicadas a fines similares o --
complementarios de la actividad básica
de la empresa.

Se Abona de: Entregas en efectivo o pagos hechos -
por la compañía, de parte de las em-
presas antes mencionadas.

Saldo: Deudor, representa las cantidades a -
cargo de las compañías dedicadas a gi-
ros afines a los de la empresa, como-
resultado de las operaciones realiza-
das entre ellas.

1125.- DEUDORES DIVERSOS

Se Carga de: El importe de las cantidades que, por conceptos distintos de la venta o ser vicio deban terceras personas.

Se Abona de: El importe de los pagos a cuenta o en liquidación efectuados por los deudores, de las cuentas que se consideren incobrables.

Saldo: Deudor, representa el importe de las cantidades pendientes de cobro a cargo de los deudores.

1140.- ALMACENES

Se carga de: Valor de adquisición de los materiales no entregados directamente para su consumo inmediato y que pueden ser relativamente controlables, fletes relacionados directamente con los materiales antes mencionados.

Se Abona de: Salidas, a costo de adquisición y bajo el sistema de valuación establecido por la administración de la empresa, de los materiales destinados a obras determinadas, devoluciones de materiales.

Saldo: Deudor, representa el costo de adquisición de las existencias de materiales propiedad de la empresa.

1144.- MERCANCIAS EN TRANSITO

Se Carga de: El valor de las compras de mercancías hechas en otras plazas, y que vengan en camino por cuenta y riesgo del negocio, el importe de todos los gastos que originen dichas mercancías hasta su llegada.

Se Abona de: El importe del costo total de las mercancías que lleguen al almacén; este importe se debe traspasar a las cuentas de almacén puesto que las mercan-

Saldo: cías han dejado de estar en camino. Deudor, representa el importe de las mercancías que todavía se encuentran en camino.

1200.- ACTIVO FIJO

1201.- TERRENOS

Se Carga de: Costo del terreno para uso exclusivo de la empresa, gastos de escritura, registro, etc. que se deriven de la compra de este tipo de inversiones.

Se Abona de: Importe a precio de costo de venta o alguna otra forma de disposición por parte de la empresa.

Saldo: Deudor, representa el importe de la inversión por concepto de terrenos.

1202.- CONSTRUCCIONES Y EDIFICIOS

Se Carga de: El precio de costo de los edificios existentes, el precio de costo de los edificios que se adquieran, el precio de costo de las construcciones de los edificios que se hagan, el precio de costo de las adiciones o mejoras que se hagan.

Se Abona de: El precio de costo de los edificios o construcciones que se vendan.

Saldo: Deudor, representa el importe a precio de costo de los edificios y construcciones propiedad de la empresa.

1204.- CONSTRUCCIONES Y EDIFICIOS EN PROCESO

Se Carga de: Costo de adquisición de los materiales destinados a las construcciones, presupuesto del costo de construcciones, que debidamente autorizado por la Secretaría de Hacienda, sirva de base para predeterminar los resultados, antes de concluir las obras.

Se Abona de: Costo histórico o presupuestado de las Construcciones traspasadas a --- Construcciones y Edificios (cuenta - 1202).

Saldo: Deudor, representa el valor, a costo histórico o presupuesto, de las construcciones y edificios propiedad de la empresa destinados a ser objeto de las operaciones normales de su giro.

1210.- MAQUINARIA, MOBILIARIO Y EQUIPO

Se Carga de: Costo de adquisición de los muebles y equipos destinados al uso de las oficinas de la empresa, el precio de costo de la maquinaria en existencia al principiar el ejercicio, el precio de costo de la maquinaria que se adquiera durante el ejercicio.

Se Abona de: Costo del mobiliario y equipo dado de baja por enajenación, destrucción u otros conceptos, precio de costo de la maquinaria que se venda durante el ejercicio o que se de de baja por inservible, depreciación acumulada de los activos redimidos totalmente.

Saldo: Deudor, representa el costo de adquisición de la maquinaria, mobiliario y equipo propiedad de la empresa y sujeto a depreciación.

1216.- INVERSIONES EN VALORES DE CARACTER PERMANENTE

Se Carga de: Costo de las inversiones en títulos, bonos, acciones, etc. que no tengan carácter de transitorio.

Se Abona de: Costo de adquisición por venta de bonos, títulos, acciones, etc.

Saldo: Deudor, representa el importe de las inversiones que tenga la empresa en diversos títulos.

1217.- DEPOSITOS EN GARANTIA

Se Carga de: Cantidades entregadas a terceros en calidad de depósitos que garanticen el cumplimiento de diferentes obligaciones contraídas por la empresa.

Se Abona de: Aplicación de los depósitos constituidos. Depósitos reembolsados a la empresa al desaparecer las causas -- que los motivaron.

Saldo: Deudor, representa las cantidades en poder de terceros, garantizando el cumplimiento de diferentes obligaciones contraídas por la empresa.

1218.- CORTO METRAJE

Se Carga de: Cantidades entregadas para la realización de trabajos en esta área.

Se Abona de: Costo de la realización de estos trabajos.

Saldo: Deudor, representa las cantidades obtenidas al realizar trabajos especializados en esta área.

1300.- CARGOS DIFERIDOS

1301.- GASTOS DE INSTALACION

Se Carga de: Importe de las erogaciones llevadas a cabo con objeto de acondicionar un local arrendado o adquirido, adaptándolo a las necesidades de funcionamiento de la empresa y que se considere que beneficiarán a la misma durante varios ejercicios.

Se Abona de: Cancelación de los gastos de la naturaleza indicada, totalmente redimidos mediante su amortización periódica.

Saldo: Deudor, representa la suma de los -- gastos incurridos en la adaptación -- de locales arrendados o adquiridos, -- que se estimen aprovechables durante

varios ejercicios y estén sujetos a amortización.

1302.- GASTOS DE ORGANIZACION

Se Carga de: Erogaciones de la empresa para dotar la de la estructura legal necesaria para su funcionamiento.

Se Abona de: Cancelación de los gastos totalmente redimidos, mediante su amortización periódica.

Saldo: Deudor, representa las erogaciones de la empresa, efectuadas con la finalidad de que la sociedad se constituya legalmente y que estén sujetas a amortización.

1303.- PAGOS ANTICIPADOS

Se Carga de: El importe de los pagos que se efectúan a las compañías aseguradoras -- por concepto de primas sobre contratos de seguros contra incendio, riesgos y accidentes, robos, etc.

Se Abona de: La parte proporcional que de las primas pagadas se hayan devengado durante el ejercicio.

Saldo: Deudor, representa el importe de las primas pendientes de devengarse, es decir, de vencerse.

2000.- PASIVO

2106.- CIRCULANTE

2101.- PROVEEDORES

Se Abona de: Importe de las obligaciones contraídas por la empresa en la adquisición de mercancías, materiales o servicios.

Se Carga de: Pago de las obligaciones contraídas por los conceptos señalados, traspaso de los anticipos entregados por la empresa a los proveedores antes de la prestación de servicios o ent-

Saldo: entrega de bienes.
 Acreedor, representa el importe de las obligaciones a cargo de la empresa derivadas de mercancías o materiales adquiridos o servicios recibidos

2102.- ACREEDORES DIVERSOS

Se Abona de: Importe de las obligaciones contraídas por la empresa derivadas de créditos, bienes o servicios recibidos, que por su naturaleza difieran de las que deban controlarse específicamente en las otras cuentas de pasivo y que no se encuentren documentadas.

Se Carga de: Liquidaciones totales o parciales de los adeudos mencionados.

Saldo: Acreedor, representa el importe de las obligaciones de origen diverso a cargo de la empresa, no documentadas con títulos de crédito.

2103.- ADEUDOS A FAVOR DE FILIALES

Se Abona de: Pagos hechos por cuenta de las compañías dedicadas a fines similares o complementarios de la actividad básica de la empresa.

Se Carga de: Entregas en efectivo o pagos hechos por cuenta de la compañía, de parte de las empresas antes mencionadas.

Saldo: Acreedor, representa las cantidades a favor de las compañías dedicadas a giros afines a los de la empresa, como resultado de las operaciones realizadas entre ellas.

2104.- DOCUMENTOS POR PAGAR A CORTO PLAZO

Se Carga de: El importe de los documentos firmados a cargo de la empresa.

Se Abona de: Pago total o parcial de los documentos firmados por la empresa, cancelación o renovación de los documentos-

citados.

Saldo: Acreedor, representa el valor nominal de los documentos aceptados por la empresa pendientes de pago.

2105.- PARTICIPACION POR PAGAR A CO-PRODUCTORES

Se Abona de: Participación que corresponda a los co-productores determinada de acuerdo con el contrato celebrado por ambas partes.

Se Carga de: Liquidación a co-productores de su participación en las utilidades. Tras paso a las cuentas de resultados de las participaciones en utilidades, cuyo derecho al cobro por parte de los interesados haya prescrito.

Saldo: Acreedor, representa la participación de los co-productores en las utilidades pendientes de liquidación

2107.- ACREEDORES HIPOTECARIOS A CORTO PLAZO

Se Abona de: El importe de los préstamos pendientes de pago cuya garantía está constituida con algún bien inmueble.

Se Carga de: El importe de los pagos que se vayan haciendo a cuenta o en liquidación de los préstamos hipotecarios.

Saldo: Acreedor, representa el importe de los préstamos hipotecarios pendientes de pago.

2108.- IMPUESTOS Y DERECHOS POR PAGAR

Se Abona de: Impuestos determinados con base en las disposiciones fiscales vigentes a cargo directo de la empresa y a favor de los erarios federal, local o municipal, impuestos a cargo de terceras personas retenidos o absorbidos por la propia empresa.

Se Carga de: Liquidación de los impuestos a cargo directo de la empresa, retenidos o

absorvidos por ésta, cancelación de créditos por compensación, exención, condonación o reducción de los impuestos mencionados.

Saldo: Acreedor, representa el importe a favor de los erarios federal, local o municipal, pendientes de liquidar -- por parte de la empresa.

2110.- INTERESES POR PAGAR

Se Abona de: El importe de los intereses pendientes de pago durante el ejercicio.

Se Carga de: El importe de los intereses pagados durante el ejercicio.

Saldo: Acreedor, representa el valor nominal de intereses pendientes de liquidarse.

2200.- FIJO

2201.- DOCUMENTOS POR PAGAR A LARGO PLAZO

Se Abona de: Importe de las obligaciones contraídas por la empresa que estén documentadas, cuyo vencimiento sea a un plazo superior de un año.

Se Carga de: Pagos de pasivos contraídos que reúnan las características mencionadas.

Saldo: Acreedor, representa el valor de las obligaciones documentadas a cargo de la empresa con vencimientos superiores a un año.

2202.- ACREEDORES HIPOTECARIOS

Se Abona de: El importe de las cantidades que, -- con el carácter de préstamo, se hayan obtenido durante el ejercicio y cuya garantía está constituida con algún bien inmueble a un plazo mayor de un año.

Se Carga de: Los pagos que, durante el ejercicio se hayan a cuenta o como liquidación

de los préstamos por el concepto especificado.

Saldo: Acreedor, representa las cantidades pendientes de ser liquidadas por concepto de préstamos hipotecarios.

2300.- PROVISIONES

2301.- PROVISIONES PARA GRATIFICACIONES AL PERSONAL

Se Abona de: Importe del presupuesto de gratificaciones al personal para cuando se requieran.

Se Carga de: Gasto real de gratificaciones concedidas al personal.

Saldo: Acreedor, representa el valor de gratificaciones al personal presupuestos

2302.- PROVISIONES PARA INDEMNIZACIONES AL PERSONAL

Se Abona de: Importe de las indemnizaciones a que tiene derecho el personal por ley.

Se Carga de: Pago de las indemnizaciones hechas durante el ejercicio.

Saldo: Acreedor, representa el monto de indemnizaciones calculadas para el personal.

2303.- PROVISIONES PARA JUBILACIONES AL PERSONAL

Se Abona de: Importe de las jubilaciones a que tiene derecho el personal por ley.

Se Carga de: Pago de las jubilaciones hechas durante el ejercicio.

Saldo: Acreedor, representa el monto de las jubilaciones calculadas para el personal.

2400.- CREDITOS DIFERIDOS

2401.- COBROS ANTICIPADOS

Se Abona de: Importe de los cobros hechos por anticipado, derivados de operaciones de crédito.

Se Carga de: Importe de los cobros que se devenguen al finalizar cada mes.

Saldo: Acreedor, representa el importe total de los cobros no devengados por anticipado y pendientes de devengar.

3000.- CAPITAL CONTABLE O PATRIMONIO

3100.- CAPITAL SOCIAL

Se Abona de: El valor nominal de las acciones suscritas por los accionistas de la sociedad, según escritura constitutiva o sus modificaciones posteriores.

Se Carga de: Reducción del capital social, acordada por asambleas extraordinarias, -- por reembolso a los accionistas de -- sus aportaciones, cancelación de acciones suscritas no exhibidas o absorción de pérdidas.

Saldo: Acreedor, representa el valor de las acciones suscritas por los accionistas de la sociedad.

3200.- PATRIMONIO

Se Abona de: El valor nominal de los bienes que lo forman.

Se Carga de: El importe de la reducción que se haga a esos bienes.

Saldo: Acreedor, representa el monto total de los bienes que forman el patrimonio.

3300.- SUPERAVIT

Se Abona de: Las utilidades netas obtenidas en cada año.

Se Carga de: El importe de las pérdidas netas que se obtuvieran en el ejercicio inmediato anterior, el importe de los dividendos decretados que la Asamblea de Accionistas haya acordado pagar.

Saldo: Acreedor, representa el importe de las utilidades netas que se han obtenido y que quedan pendientes de aplicar.

3301.- RESERVA LEGAL

Se Abona de: Parte que de la utilidad neta obtenida en cada ejercicio debe retenerse por un mínimo del 5% sobre la misma hasta alcanzar, cuando menos, un monto equivalente al 20% del Capital Social, de acuerdo con lo establecido al respecto por la Ley General de Sociedades Mercantiles.

Se Carga de: Aplicación de las utilidades retenidas a la absorción de pérdidas sufridas en la operación de la empresa.

Saldo: Acreedor, representa las utilidades retenidas por disposición expresa de la Ley General de Sociedades Mercantiles.

3302.- RESERVA DE REINVERSION

Se Abona de: El 10% de la ganancia distribuable anual.

Se Carga de: El saldo de esta cuenta en el momento en que se ha determinado capitalizarla.

Saldo: Acreedor, representa la provisión -- que la ley establece para aumentar -- un superávit dentro de las empresas.

3303.- RESULTADOS DE EJERCICIOS ANTERIORES

Se Abona de: Trasase a la cuenta Utilidad del Ejercicio una vez aprobada por la Asamblea General de Accionistas, ajuste a las utilidades obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados, absorción de las pérdidas acumuladas a través de:

- a) Utilidades por aplicar
- b) Reserva Legal
- c) Otras reservas
- d) Capital Social

Ajuste a las pérdidas obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados.

Se Carga de: Traspaso anual a la cuenta Pérdida - del ejercicio una vez aprobada por la Asamblea General de Accionistas, - ajuste a las pérdidas obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados, aplicación de la utilidad, decidida por la Asamblea de Accionistas, a:

- a) Incrementar la Reserva Legal
- b) Incrementar otras reservas
- c) Cubrir dividendos
- d) Absorber pérdidas
- e) Capitalización

ajuste a las utilidades obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados.

Saldo: Deudor o acreedor, representa las -- utilidades pendientes de aplicación -- o el importe de las pérdidas obtenidas en ejercicios anteriores.

3305.- RESULTADOS DEL EJERCICIO

Se Abona de: Utilidad neta obtenida por la empresa en cada ejercicio, traspaso a la cuenta de pérdidas de ejercicios anteriores.

Se Carga de: Traspaso a la cuenta utilidades por aplicar, pérdida obtenida por la empresa en el ejercicio social.

Saldo: Deudor o acreedor, representa la pérdida o utilidad obtenida por la empresa en cada ejercicio social.

4000.- RESULTADOS**4100.- RESULTADOS ACREEDORES****4101.- VENTAS DE BIENES**

Se Carga de: El importe de las devoluciones sobre ventas (a precio de venta), el importe de las rebajas sobre ventas.

Se Abona de: El importe de las ventas (a precio de venta).

Saldo: Acreedor, representa las ventas netas.

4102.- VENTAS DE SERVICIOS

Se Carga de: El importe de las rebajas y devoluciones sobre ventas.

Se Abona de: El importe de las ventas de servicios (a precio de venta).

Saldo: Acreedor, representa las ventas netas de servicios.

4103.- PRODUCTOS FINANCIEROS

Se Carga de: El traspaso que al final del año se haga del saldo de esta cuenta con crédito a la de Pérdidas y Ganancias

Se Abona de: El importe de los intereses que se hubieren cobrado durante el año sobre préstamos efectuados o por cualquier otro concepto, de la diferencia en cambios ganados durante el año en la compra y venta de monedas extranjeras, cuando el precio de venta de dichas divisas haya sido superior al precio de compra.

Saldo: Acreedor, representa el importe de los intereses cobrados y las ganancias en cambios obtenidas durante el ejercicio.

4104.- INGRESOS VARIOS

Se Carga de: Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás -

cuentas de resultados deudores y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Se Abona de: Ingresos varios no clasificables dentro de los que específicamente se controlan en el resto de las cuentas de ingreso establecidas.

Saldo: Acreedor, durante el ejercicio representa el importe de los ingresos obtenidos por la empresa en operaciones diferentes a las de su giro normal.

4200.- RESULTADOS DEUDORES

4201.- COSTO DE VENTAS DE BIENES

Se Carga de: El importe de las ventas (a precio de costo).

Se Abona de: El importe de las devoluciones sobre ventas (a precio de costo).

Saldo: Deudor, representa el costo de lo vendido.

4202.- COSTO DE VENTAS DE SERVICIOS

Se Carga de: Erogaciones de la empresa para llevar a cabo los servicios con sus propios medios.

Se Abona de: El saldo de esta cuenta al finalizar el ejercicio a cargo de la cuenta de resultados.

Saldo: Deudor, representa el costo de las ventas de servicios.

4203.- GASTOS DE ADMINISTRACION

Se Carga de: Gastos en que incurren los departamentos administrativos de la empresa para llevar a cabo la función que les corresponde.

Se Abona de: Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás -

cuentas de resultados deudoras y --- acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo: Deudor, durante el ejercicio representa las erogaciones efectuadas por la empresa para llevar a cabo su función administrativa.

4205.- GASTOS FINANCIEROS

Se Carga de: Erogaciones efectuadas por la empresa para procurarse recursos de fuentes ajenas a la misma, importe de intereses pagados, importe de las pérdidas obtenidas en cambios de monedas extranjeras, importe de los gastos de situación.

Se Abona de: Cancelación anual del saldo de esta cuenta, conjuntamente con las demás cuentas de resultados deudoras y --- acreedoras, para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo: Deudor, durante el ejercicio representa las erogaciones de la empresa para procurarse recursos.

5000.- COMPLEMENTARIAS DE ACTIVO

5001.- RESERVA PARA CUENTAS INCOBRABLES

Se Carga de: El importe de las cuentas que se consideren incobrables, una vez agotados todos los procedimientos para lograr su cobro.

Se Abona de: El importe de la reserva establecida de acuerdo con los estatutos o de acuerdo con los porcentajes que establece la Ley, importe de las cuentas que se hayan cancelado por conside--

rarse incobrables y que posteriormente se logre su cobro.

Saldo: Acreedor, representa una provisión establecida para amortiguar posibles pérdidas como resultado de cuentas e documentos que no liquiden los clientes.

5002.- RESERVA PARA CASTIGO DE ALMACENES

Se Carga de: El importe de los materiales que se consideren obsoletos o para algún acontecimiento indeterminado.

Se Abona de: El importe de la reserva establecida de acuerdo con los términos de los estatutos o del porcentaje que se fije.

Saldo: Acreedor, representa una provisión establecida para soportar futuras pérdidas por obsolescencia u otra contingencia.

5003.- RESERVA PARA BAJA DE VALORES

Se Carga de: El importe de los valores que hayan sufrido una baja en el mercado.

Se Abona de: El importe de la reserva establecida de acuerdo con los términos de los estatutos o del porcentaje que se fije.

Saldo: Acreedor, representa una porción establecida para soportar futuras pérdidas por este concepto.

5005.- DOCUMENTOS DESCONTADOS

Se Carga de: Valor nominal de los documentos negociados en instituciones de crédito, cuyo cobro por éstas se haya efectuado en la fecha de vencimiento de los títulos, valor nominal de los documentos no cobrados y devueltos por las personas o instituciones con las que se negociaron.

Se Abona de: Valor nominal de los documentos negociados con alguna institución de crédito, con el objeto de obtener recursos antes del vencimiento de los títulos de crédito.

Saldo: Acredor, representa el valor de los documentos descontados pendientes de cobro por las personas e instituciones de crédito con las que fueron negociados.

5010.- DEPRECIACION DE CONSTRUCCIONES

Se carga de: Cancelación de depreciación acumulada cuando los inmuebles se enajenen o causen baja por otros conceptos.

Se Abona de: Estimación de la depreciación sufrida por las construcciones que por el uso a que se destinan deban considerarse inversiones permanentes de la empresa.

Saldo: Acreedor, representa la estimación de la depreciación que han sufrido las construcciones por su uso y el transcurso del tiempo.

5012.- DEPRECIACION DE MAQUINARIA, MOBILIARIO Y EQUIPO

Se Abona de: Estimación de la depreciación sufrida por los bienes muebles de la empresa destinados a ser utilizados en las oficinas o en otras actividades del negocio.

Se Carga de: Créditos a la cuenta 1210-maquinaria mobiliario y equipo, cuando se haya redimido totalmente el valor de los bienes muebles controlados en dicha cuenta, cancelación de la depreciación acumulada correspondiente a los bienes que se enajenen o causen baja por otros conceptos.

Saldo: Acreedor, representa la estimación - de la depreciación acumulada sobre - los bienes muebles propiedad de la - compañía destinados a ser utilizados como mobiliario y equipo en las oficinas y como maquinaria que se emplea en las actividades propias de la empresa.

5033.- AMORTIZACION GASTOS DE INSTALACION

Se Abona de: Estimación de la amortización de las erogaciones controladas en la cuenta 1301-gastos de instalación.

Se Carga de: Créditos a la cuenta 1301-gastos de instalación, cuando hayan quedado totalmente redimidas las inversiones registradas en esa cuenta.

Saldo: Acreedor, representa la amortización acumulada de los gastos que por su naturaleza se hayan considerado como de instalación de la empresa, determinada por las políticas que al respecto se establezcan en la misma.

6000.- CUENTAS DE ORDEN

6001.- SERVICIO A CORTO METRAJE

Se Carga de: Im porte de las responsabilidades solidarias o de otra naturaleza contraídas por la empresa, al garantizar la prestación de servicios en este renglón.

Se Abona de: Importe de las obligaciones garantizadas por la empresa liquidadas por corto metraje.

Saldo: Deudor, representa el importe de las obligaciones a cargo directo de corto metraje y cuyo cumplimiento ha sido garantizado por la empresa.

6002.- SERVICIOS POR FACTURAR

Se Carga de: Importe de los documentos aceptados por los clientes como garantía adicional de pago de las obligaciones pecuniarias que contraigan con la empresa.

Se Abona de: Importe de los documentos liquidados y recuperados por los clientes al efectuar sus pagos.

Saldo: Deudor, representa el importe de los documentos aceptados por los clientes como garantía adicional de sus adeudos a favor de la compañía, que no han sido liquidados y recuperados por los mismos.

IV ESTADOS FINANCIEROS

"Los estados financieros constituyen la información por medio de la -- cual la contabilidad financiera cumple su objetivo de brindar información de uso externo." (29)

Los sistemas de información contable se elaboran con el objeto de que cada asiento contable afecte un doble aspecto, y en esencia ese doble efecto se refleja en cambios en los recursos propiedad de la empresa - y en los derechos que sobre esos recursos tienen terceros.

En los estudios Churubusco-Azteca, S. A. se elaboran básicamente dos - estados financieros:

a) Balance General

"El estado de posición financiera, es el estado financiero más importante, en el sentido de que todas las transacciones contables pueden - ser registradas en términos de sus efectos en el mismo. Muestra la situación financiera de la empresa en un momento dado en el tiempo." (30)

El balance general o estado de posición financiera muestra:

1. Los recursos con que cuenta la empresa en un momento dado - ACTIVO
2. Los derechos que existen sobre esos recursos - PASIVO + CAPITAL

(29) Luis Meléndez M., Benjamín Sánchez, Eduardo Villegas H., Información financiera- Fascículo I- La información contable, pag. 12

(30) Ibid, pag. 12

b) Estado de Resultados

"Es el estado que muestra la diferencia entre los ingresos y egresos - que tiene una empresa en un período de tiempo." (31)

Puede decirse que este estado financiero analiza la variación habida - en el balance general, en el rubro de capital contable y que no se debe ni a pago de dividendos ni a incrementos o disminuciones del capital social. Su estructura se compone de:

1. Partidas que producen ingresos y que constituyen la base de las ganancias.
2. Partidas que producen gastos y que se les llama egresos que deben considerarse como una pérdida que se refleje en una disminución del patrimonio o capital.

Los ingresos y los egresos se clasifican en:

1. INGRESOS PROPIOS AL NEGOCIO: Que se perciben en una forma regular y permanente.
2. INGRESOS AJENOS AL NEGOCIO: Que se perciben como resultado de operaciones aisladas y ajenas a la naturaleza del negocio.
3. EGRESOS PROPIOS DEL NEGOCIO: Que por su naturaleza están íntimamente relacionados con las actividades que constituyen la base de la explotación.
4. EGRESOS AJENOS AL NEGOCIO: Que se presentan en forma aislada y que corresponden a operaciones especiales que no tienen una relación directa con el negocio mismo.

La diferencia entre los ingresos percibidos y los gastos efectuados -- constituyen la utilidad o pérdida.

(31) Luis Meléndez M., Benjamín Sánchez, Eduardo Villegas H., Información financiera- Fascículo I- La información contable, pag. 14

ESTUDIOS CEBRERUESCO - AZTECA, S. A.

Estado de Resultados del ___ de ___ de 19__ al ___ de ___ de 19__

INGRESOS POR SERVICIOS

Filmación de películas
 Servicios Ordinarios
 Servicios Extras

Laboratorio

Blanco y Negro 35 mm
 Blanco y Negro 16 mm
 Color 35 mm
 Color 16 mm

Otros Ingresos

Total Ingresos

\$	_____	

	_____	\$ _____

	_____	\$ _____
	_____	=====

GASTOS DIRECTOS

Gastos de Administración
 Gastos Financieros
 Otros Gastos

Utilidad o pérdida del ejercicio

\$	_____	

	_____	\$ _____

	_____	\$ _____
	_____	=====

V CONTABILIDAD DE COSTOS

En los Estudios Churubusco-Asteca, S. A. se lleva un sistema de costos per órdenes de producción y per departamento de servicio. En este sistema se expide una orden numerada para la fabricación o prestación de un servicio determinado, en el cual se van acumulando los materiales utilizados, la mano de obra directa y los gastos indirectos correspondientes, esta orden es expedida por el jefe responsable del servicio o superintendente, para ser cumplida en su oportunidad por los departamentos respectivos. Sus ventajas son:

1. Conocer con todo detalle el costo de producción de cada artículo.
2. Pueden hacerse estimaciones futuras con base en los costos anteriores.
3. Puede saberse qué órdenes han dejado utilidad y cuáles pérdida.
4. Se conoce la producción en proceso sin necesidad de estimarla.

C Aspectos legales e impositivos

La empresa Estudios Churubusco-Asteca, S. A., en su aspecto legal tiene contratados servicios de abogados a los que se les paga mediante una igualdad y que se encargan de resolver los problemas internos de la compañía, asesorar en contrataciones, etc.

A pesar de ser una empresa de participación estatal, no está exenta de ningún impuesto. Sus obligaciones fiscales son:

OBLIGACIONES MENSUALES (FEDERALES)	
MENSUALMENTE	PLAZOS
Retención del ISPT a empleados (Art. 56) Pagar el impuesto retenido en el mes precedente, incluyendo tasa patronal del 1% sobre remuneraciones	Días 1° al 15 o siguiente día hábil si el 15 es festivo
Nuevos empleados a) Inscripción en el Seguro Social b) Inscripción en el Registro Federal de Causantes, si no estaba ya inscrito	5 días hábiles 10 días hábiles
Ingresos Mercantiles Pagar sobre ingresos del mes precedente (Art. 38) Pagar el impuesto retenido a comisionistas y el que corresponda a residentes en el extranjero a quienes se hagan pagos por comisiones, regalías, servicios técnicos o arrendamiento de carros de ferrocarril (Art. 52)	Días 1° a 20 Días 1° a 20
Impuesto sobre la Renta retenido Enterar impuestos retenidos en el mes precedente por los siguientes conceptos: a) Pagos a comisionistas eventuales (Art. 41) b) Pagos a causantes residentes en el extranjero (Art. 6-31-41)	Día 15 o siguiente hábil si - aquél no lo fuera
c) Pagos de intereses a personas físicas extranjeras residentes en el extranjero (Art. 66) d) Pagos de intereses sobre bonos u obligaciones (Art. 67) e) Pagos de dividendos a socios o accionistas - - (Art. 74) f) Participación en utilidades a obligacionistas u otros (Art. 73 y 74)	Mes siguiente a la fecha del pago (Art. 7)
g) Actos accidentales de comercio- retención del 20% (Art. 30)	15 días siguientes a la operación
Actos accidentales de comercio (Art. 30 y 41) (Personas físicas, unidades económicas, empresas extranjeras) Pagar impuesto sobre la renta- tarifa Art. 34 sobre ingreso neto	Dentro de los 15 días siguientes a la operación

BIMESTRALMENTE	
Seguro Social Pago de cuotas bimestrales	
INFORMAVIT a) Pago de aportaciones bimestrales y entero de - descuentos para amortización de créditos b) Inscripción de nuevos empleados, bajas y can- bios	Días 1° a 15 de enero, marzo, mayo, julio, septiembre y no- viembre

LIQUIDACION ANUAL DEL IMPUESTO AL TRABAJO	
Recibir las comunicaciones de empleados que pres- ten servicios a otras empresas (Art. 58-II)	Enero
Proporcionar a los empleados que lo soliciten un informe de sus percepciones semestrales o anuales y del impuesto que les fué retenido (Art. 88-I-b)	Enero y julio
Presentar a la Oficina de Hacienda declaración -- anual de pagos a empleados, retenciones hechas y liquidación del impuesto anual (Art. 88-I-c)	Marzo
Proporcionar a los empleados que lo soliciten una liquidación de su impuesto anual (Art. 88-I-b)	Marzo

ANUALMENTE	
Estadística Manifestación anual	Enero
Seguro Social Aviso anual de promedios de salarios variables	Enero
Automóviles Pago del impuesto anual	Febrero
Estampillas Fiscales Canjear las sobranes del año anterior	Enero
Cámara de Comercio o Industria Inscripción anual	Enero

REPARTO DE UTILIDADES A LOS TRABAJADORES
Debe pagarse durante los 60 días siguientes al pago anual del Impuesto sobre la Renta de la Empresa

CAUSANTES MAYORES	
ANUALMENTE	PLAZOS
Impuesto a las empresas (Art. 35)	15 primeros días del:
1er. pago provisional	5º mes del ejercicio
2do. pago provisional	9º mes del ejercicio
3er. pago provisional	12º mes del ejercicio
Pago anual definitivo	3 meses siguientes al cierre del ejercicio

IMPUESTOS ESTATALES Y LOCALES		
DEBILIGACIONES MENSUALES Y BIMESTRALES	En el estado de:	En el D. F.
Impuesto predial Pago		1er. mes de cada bimestre
Impuesto sobre productos - de Capitales		2do. mes de cada bimestre
Licencias de ocupación de Vía Pública Pago		Primeros 15 días de cada bimestre
Agua Si hay medidor		1er. mes de cada bimestre
Si no hay medidor		2do. mes de cada bimestre
Impuesto municipal		No Hay

D Centro de Producción de Cortometraje

En los sistemas de comunicación colectiva de un país, el documental y el cortometraje son medios imprescindibles para informar, divertir y no vilizar a la sociedad que es, al mismo tiempo, su destinatario natural y su fuente.

"El Centro de Producción de Cortometraje, inició sus actividades en -- septiembre de 1971, dentro de la estructura administrativa de Estudios Churubusco y como un servicio de ésto. Se buscaba, entre otras finalidades, cumplir con las siguientes:

- "1. Procurar el mejor aprovechamiento de los fondos del Sector Público destinados a la información;
- "2. Abrir nuevas fuentes de trabajo;
- "3. Estimular el cine de difusión cultural y de búsqueda;
- "4. Formar jóvenes generaciones de cineastas documentalistas." (32)

Los temas que cubren los documentales del Centro de Producción de Cortometraje se han agrupado en tres grandes conjuntos:

- "1. Difusión general y servicio
- "2. Información política, y
- "3. Testimonios y documentos que incluyen la producción fílmica para -- la campaña presidencial." (33)

DOCUMENTALES DE DIFUSION GENERAL Y DE SERVICIO

"Agrupan temas culturales, industrias, de comercio exterior, turísticos, de difusión de Secretarías de Estado y empresas descentralizadas; en fin, todo aquello que no se refiere específicamente a la información política o a líneas cuya temática requiere un tratamiento más antipolítico y corresponden a otra categoría." (34)

(32) Banco Nacional Cinematográfico, Sin Informe General, 1976, pág. -- 129

(33) 1981, pág. 130

(34) 1981, pág. 130

Producción

1. A QUE VAN A LA CIUDAD
Director: Gonzalo Infante
Cámara: Cineteca CPC
Editor: Gonzalo Infante
Duración: 10'
2. UN BARCO HACIA EL OCEANO
Director: Alfredo Gurrola
Cámara: Miguel Garzón, Pedro Torres, Jorge Senyal y Armando Casti-
llón
Editor: Enrique Puente Portillo
Duración: 10'
3. BATALLA DE PUEBLA (5 de mayo)
Director: Roberto Schlessler
Cámara: Ariel Castelleros
Editor: Saúl Aupart
Duración: 20'
4. EL CAMBIO
Director: Miguel Senera
Cámara: Armando Carrillo
Editor: Sigfrido García
Duración: 15'
5. CAÑAVERAL
Director: Oscar Menéndez
Cámara: Arturo de la Rosa
Editor: Saúl Aupart
Duración: 16'
6. CINCESTAS EN MEXICO (Entrevista con Sergio Leone)
Director: Miguel Necoechea
Cámara: Pedro Torres
Editor: Carlos Puente
Duración: 10'
7. EL CIRCO
Director: Oscar Menéndez
Cámara: Roberto Leonelí, Pedro Torres y F. Bejórquez
Editor: Enrique Puente Portillo
Duración: 8'

8. CONVIVENCIA VERACRUZ
Director: Giovanni Kerperaal
Cámara: Pedro Torres
Editor: Giovanni Kerperaal
Duración: 18'
9. DAMAS VOLUNTARIAS
Director: Roberto Schelsser
Cámara: Carlos Morales
Editor: Saúl Aupart
Duración: 21'
10. DANZAS EN EL MUNDO
Director: Carlos Vela
Cámara: Alexis Grivas
Editor: Joaquín Osorio
Duración: 10'
11. EN UN LUGAR DE LA TIERRA (IV Festival Cervantino)
Director: Oscar Menéndez
Cámara: Rubén Gámez
Editor: Enrique Puente Portillo
Duración: 32'
12. EXPEDICION DEL GRANMA
Coproducción
Director: Santiago Alvarez
(Equinos cubanos y CPC)
13. FONDO DE FOMENTO INDUSTRIAL
Director: Miguel Sonera
Editor: Enrique Puente
Duración: 10'
14. HUAMANTLA: LOS CAMINOS DE LA LUNA
Director: José Manuel Osorio
Cámara: Jorge Sneyal
Editor: Juan Manuel Vargas
Duración: 15'
15. IMCE ROTTERDAM
Director: Miguel Sonera
Cámara: Instituto Mexicano de Comercio Exterior

- Editor: César Sánchez
Duración: 10'
16. IMPI '76
Director: Giovanni Korperaal
Cámara: Paele Geri, Miguel Garzón y Pedro Torres
Editor: Giovanni Korperaal
Duración: 2 horas
17. EL MEZQUITAL: UNA RESPUESTA
Director: Giovanni Korperaal
Cámara: Pedro Torres
Editor: Giovanni Korperaal
Duración: 18'
18. NUESTRO MAR
Director: Arture Rosenblueth
Cámara: Pedro Torres
Editor: Jorge Vargas
Duración: 12'
19. ONOMASTICO: BALLETO NACIONAL
Director: Arture Rosenblueth
Cámara: Bejórquez, Pedro Torres y A. Castelleros
Editor: Saúl Aupart
Duración: 11'
20. PALOMAS 1976
Director: Carlos Vele
Cámara: Pedro Torres, Germán Anaya, Oscar Menéndez, Othón Reffiel,
Gonzalo Infante, Enrique Escalona y Ariel Zúñiga
Editor: Raúl Fertillo
Duración: 1 1/2 hora
21. PESCA DE ALTURA
Director: Alfredo Gurrela
Cámara: Miguel Garzón y Arture de la Rosa
Editor: Enrique Puente Fertillo
Duración: 23'
22. 1o. DE MAYO DE 1976
Director: Roberto Schlosser
Cámara: Ariel Castelleros

Editor: Saúl Aupart
Duración: 18'

23. LA SUPRIDA FAMILIA

Director: José Manuel Oserio
Cámara: Fernando Robles
Editor: Juan Manuel Vargas
Duración: 10'

24. TESOROS DE L'ERMITAGE EN MEXICO

Director: Arturo Rosenblueth
Cámara: Rubén Gámez
Editor: Saúl Aupart
Duración: 18'

DOCUMENTALES DE INFORMACION POLITICA

"La difusión de las actividades de la Presidencia de la República tanto en el interior como en el exterior del país, son parte esencial en los programas de difusión. Asimismo acciones de Gobiernos Estatales y diversos organismos políticos son divulgadas a través de los documentales que en muchos casos son de circulación interna." (35)

Producción

1. ACTO DE UNIDAD

Dirección: Angel Flores
Cámara: Armando Carrillo, Ariel Zúñiga, Arturo de la Rosa, Tononi -
Kamata y Gonzalo Infante
Edición: Joaquín Oserio
Duración: 29'

2. BIENESTAR SOCIAL

Dirección: José Arellano
Cámara: Michel Veter
Edición: Michel Veter
Duración: 16'

(35) Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976, pag. -
133-134

3. CAMARADA TITO
Dirección, Edición y Cámara de Gonzalo Infante
Duración: 10'
4. CAUDILLOS DE LA REVOLUCION
Dirección y Edición de Gonzalo Infante
Cámara: Steck shots del PRI
5. CLUB DE ROMA: GUANAJUATO
Dirección: Arturo Rosenbluth
Cámara: Toni Kuhn
Edición: Saúl Aupart
Duración: 10'
6. COMPROMISO POLITICO (CIERRE DE CAMPAÑA)
Dirección: Enrique Escalona
Cámara: Gonzalo Infante, Pedro Torres, Arturo de la Rosa, Jorge --
Senyal y Armando Carrillo
Edición: Sigfrido García
Duración: 40'
7. DESARROLLO ECONOMICO
Dirección: Demetrio Bilbatúa
Cámara: Demetrio Bilbatúa
Edición: Angel Monterrubio
Duración: 22'
8. DESARROLLO TURISTICO
Dirección: Ricardo Ortiz
Cámara: Agustín Luna
Edición: Luciano Herrera
Duración: 15'
9. DISEÑO DE UNA CAMPAÑA
Dirección: Miguel Sonera
Cámara: Carlos Martell
Edición: Adrián Ries
Duración: 10'
10. IEPES COORDINADOR
Dirección: Enrique Escalona
Cámara: Enrique Escalona
Edición: Edgar Pavón
Duración: 25'

11. INFORMES DE GOBIERNO
 Dirección: Guillermo Saldaña
 Cámara: Steck shots informes anteriores
 Edición: Raúl Portillo
12. LIDERES SOCIAL-DEMOCRATAS
 Dirección: Margarita Suzan y Gonzalo Infante
 Cámara: Ariel Zúñiga, Arturo de la Rosa, Miguel Garzón, Jorge --
 Senyal y Epigmenie Ybarra
 Edición: Miguel Necechea
 Duración: 15'
13. MANDATARIOS EN MEXICO
 Dirección: Arturo Rosenblueth
 Cámara: Cinoteca del CPC
 Edición: Jorge Vargas Aupart
 Duración: 40'
14. MARIA ELENA MARQUEZ: CAMPAÑA POLITICA
 Dirección: Ismael Rodríguez
 Cámara: Armando Carrillo
 Edición: Ismael Rodríguez
 Duración: 12'
15. MEXICO AL EXTERIOR (2a. VERSION)
 Dirección: Angel Flores
 Cámara: Rubén Gámez y Ariel Zúñiga
 Edición: Enrique Puente Portillo
 Duración: 28'
16. MEXICO-VIET NAM: DOS PUEBLOS HERMANOS
 Dirección: Oscar Menéndez
 Cámara: Miguel Garzón
 Edición: Enrique Puente Portillo
 Duración: 22'
17. NACION EN MARCHA No. 10
 Dirección: Arturo Rosenblueth
 Cámara: Ariel Castellanos, Armando Dávila y Juan Fernández
 Edición: Saúl Aupart
 Duración: 9'

18. NACION EN MARCHA No. 11
Dirección: Guillermo Ochoa
Cámara: Armando Dávila, Juan Fernández y Ariel Castilleros
Edición: Luciano Herrera
Duración: 10'
19. NACION EN MARCHA No. 12
Dirección: Roberto Schlosser
Cámara: Juan Fernández, Armando Dávila y Ariel Castilleros
Edición: Saúl Aupart
Duración: 9'
20. NACION EN MARCHA No. 13
Dirección: Guillermo Ochoa
Cámara: Armando Dávila, Juan Fernández y Ariel Castilleros
Edición: Luciano Herrera
Duración: 11'
21. NACION EN MARCHA No. 14
Dirección: Roberto Schlosser
Cámara: Toni Kuhn, Ariel Castilleros, Armando Dávila y Juan Fernández
Edición: Saúl Aupart
Duración: 10'
22. NACION EN MARCHA No. 15
Dirección: Guillermo Ochoa
Cámara: Ariel Castilleros
Edición: Luciano Herrera
Duración: 10'
23. NACION EN MARCHA No. 16
Dirección: Roberto Schlosser
Cámara: Armando Dávila, Juan Fernández, Ariel Castilleros y Miguel Garzón
Edición: Saúl Aupart
Duración: 16'
24. NACION EN MARCHA No. 17
Dirección: Roberto Schlosser
Cámara: Armando Dávila, Juan Fernández, Ariel Castilleros y Miguel Garzón

- Edición: Saul Aupart
Duración: 16'
25. NACIÓN EN MARCHA No. 18
Dirección: Guillermo Ochoa
Cámara: Juan Fernández, Armando Dávila y Ariel Castellanos
Edición: Saul Aupart
Duración: 10'
26. NUEVO COMITÉ EJECUTIVO DEL PRI
Dirección: Angel Flores
Cámara: Armando Carrillo, Miguel Garzón y Ariel Zúñiga
Edición: Angel Flores y Joaquín Osorio
27. OBRA LEGISLATIVA
Dirección: Guillermo Ochoa
Cámara: Rafael Bernal
Edición: Luciano Herrera
Duración: 15'
28. OCTAVA ASAMBLEA ORDINARIA DEL PRI
Dirección: Angel Flores
Cámara: Alexis Brivas, Miguel Garzón y Armando Carrillo
Edición: Joaquín Osorio
Duración: 19'
29. UN PRESIDENTE CON SU PUEBLO
Dirección: Francois Reichenbach
Cámara: Francois Reichenbach y Cinthya CEP
Edición: Raúl Aupart
Duración: 45'
30. QUINTENARIO: II INFORME DE GOBIERNO (SEGUNDA PARTE DEL DISCURSO)
Dirección: Angel Flores
Cámara: Miguel Garzón y Armando Carrillo
Edición: Joaquín Osorio
Duración: 20'
31. QUINTENARIO: III INFORME DE GOBIERNO
Dirección: Angel Flores
Cámara: César Caffiel y Armando Carrillo
Edición: Joaquín Osorio
Duración: 35'

32. SEGURIDAD NACIONAL

Dirección: Roberto Grecco

Cámara: Carlos Morales

Edición: Angel Monterrubio y Miguel Osorio

Duración: 14'

33. SILVIA YERVAÑANDEZ: CAMPAÑA ELECTORAL

Dirección: Jorge Arzu

Cámara: Francisco Bojórquez

Edición: Enrique Fuente Portillo

Duración: 5' (3 documentales y 1 5')

34. S.O.S. GUATEMALA (2 VERSIONES)

Dirección: Oscar Monéniz

Cámara: Miguel Cerzón

Edición: Enrique Fuente Portillo

Duración: 30'

35. LA TIERRA DE TODOS

Dirección: Carlos Vele

Cámara: Ariel Zúñiga, Rubén Gámez y Alexia Grivas

Edición: Rafael Castañedo

Duración: 1 hora 35'

36. VANCOUVER HABITAT

Dirección: Epigmenio Ybarra y Patricia Sloane

Cámara: Rubén Gámez y Jorge Benyal

Edición: Daniel Rubio

Duración: 25'

TESTIMONIOS Y DOCUMENTOS**Producción****TEMAS GENERALES****1. ARTURO RIVERA DIRIGE FOX-TROT**

Dirección: Miguel Yacochea y Margarita Suzán

Edición: Miguel Yacochea

Cámara: Carlos Bustamante y Gonzalo Infante

Duración: 30'

2. CONTROVERSIAS PANIÑA

Dirección: Angel Flores

Ellección: Daniel Rubio
 Cámara: Francisco Bojórquez y Jorge Senyál
 Duración: 11'

3. MUJERES DEMOCRACIA (VOTO 76)

Dirección: activa
 Ellección: Gonzalo Infante y Carlos Puente
 Cámara: 25 camarógrafos del SPJ
 Duración: 35'

4. FARO AGRARIO

Dirección: Felipe Guzmán
 Ellección: Edgar Pavón
 Cámara: Pedro Torres y Carlos Bustamante
 Duración: 30'

5. EL PALACIO NEGRO

Dirección: Arturo Ripstein
 Ellección: Miguel Hernández
 Cámara: Tomochi Kashiwagi
 Duración: 1 hora 50'

6) TEMAS DE LA GIRA

1. A LA JUSTICIA POR LA LIBERTAD

Dirección: Arturo Rosenbluth y Arturo Escobar de Alba
 Cámara: Pedro Torres
 Ellección: Juan Manuel Vargas
 Duración: 10'

2. CONVENCIO PARA VIVIR

Dirección: Arturo Rosenbluth
 Cámara: Miguel Garzón, el xil. Grivas y Jorge Senyál
 Ellección: Juan Manuel Vargas
 Duración: 10'

3. EL CAMINO DE MUJERES DEMOCRACIA (SINOPSIS DE LA GIRA)

Dirección: Julio Rigal
 Cámara: Cinoteca, C.P.C.
 Ellección: Juan Manuel Vargas
 Duración: 20'

4. HAY HOMBRES QUE RESPIRAN LUZ
Dirección: Arturo Rosenblueth y Nicolás Echevarría
Cámara: Nicolás Echevarría
Edición: Jorge Vargas Aupart
Duración: 10'
5. LA ENERGIA DEL CAMBIO
Dirección: Arturo Rosenblueth
Cámara: Pedro Torres
Edición: Jorge Vargas Aupart
Duración: 10'
6. LA EXPERIENCIA DEL FUEGO
Dirección: Arturo Rosenblueth y Jaime Riestra
Cámara: Pedro Torres y Nicolás Echevarría
Edición: Jorge Vargas Aupart
Duración: 10'
7. LA RAZON Y LA VIOLENCIA
Dirección: Julie Riquelme
Cámara: Alexis Grivas, Jorge Senyal y Miguel Garzón
Edición: Juan Manuel Vargas
Duración: 10'
8. LA SOLUCION SOMOS TODOS
Dirección: Arturo Rosenblueth
Cámara: Pedro Torres
Edición: Juan Manuel Vargas
Duración: 10'
9. MARGINACION
Dirección: Arturo Rosenblueth y Arturo González de Alba
Cámara: Pedro Torres
Edición: Juan Manuel Vargas
Duración: 10'
10. NI UN PASO ATRAS
Dirección: Julie Riquelme
Cámara: Pedro Torres
Edición: Juan Manuel Vargas
Duración: 10'
11. NO QUIERO QUE MI HIJO SEA CAMPESINO

Dirección: Julie Riquelme
 Cámara: Pedro Torres
 Edición: Juan Manuel Vargas
 Duración: 10'

12. REVOLUCION INCONCLUSA

Dirección: Arturo Resenblueth y Jaime Riestra
 Cámara: Pedro Torres
 Edición: Jorge Vargas Apart
 Duración: 10'

13. TODO DEPENDE DE TODOS

Dirección: Arturo Resenblueth
 Cámara: Pedro Torres
 Edición: Juan Manuel Vargas
 Duración: 10'

14. YA LAS PALABRAS SON HECHOS

Dirección: Arturo Resenblueth
 Cámara: Pedro Torres
 Edición: Juan Manuel Vargas
 Duración: 10'

b) DOCUMENTALES DE AFIRMACION IDEOLOGICA

1. EL BORRACHO

Dirección: Arturo Ripstein
 Edición: Miguel Necoechea
 Cámara: Miguel Garzón
 Duración: 18'

2. LA CAUSA

Dirección: Arturo Ripstein
 Edición: Miguel Necoechea
 Cámara: Toshi Kenata y Arturo Ripstein
 Duración: 30'

3. EROSION

Dirección: Alfredo Joskowicz
 Edición: Alfredo Joskowicz
 Cámara: Toni Kuhn
 Duración: 10'

4. NUTRICION
Dirección: Eduardo Carrasco
Edición: Eufenio Rivera
Cámara: Enrique Escalona
Duración: 15'
5. QUE ESPEREN LOS VIEJOS (INMIGRANTES)
Dirección: José Bolaños
Edición: Eufenio Rivera
Cámara: Jorge Senyal
Duración: 18'
6. EL QUINTO JINETE (CONTAMINACION)
Dirección: Alfredo Gurrola
Edición: Enrique Puente Fortillo
Cámara: Arturo de la Rosa
Duración: 18'
7. SIN DESTINO FIJO (LOS JOVENES)
Dirección: José Manuel Osorio
Edición: Miguel Necochea
Cámara: Federico Weingertshofer
Duración: 17'
8. TRABAJA PORES DEL MAR
Dirección: Jaime Riestra
Edición: Jorge Vargas Aupart
Cámara: Stock shot
Duración: 13'
9. EL TRABAJO
Dirección: Ignacio Durán
Edición: Miguel Necochea
Cámara: Gonzalo Infante
Duración: 15'
10. TRES MUJERES TRES
Dirección: Margarita Suzan
Edición: Miguel Necochea
Cámara: Miguel Garzón
Duración: 15'

11. LA URBE

Dirección: Oscar Manóndez
 Edición: Enrique Fuentes Tortillo
 Cámara: Stock shots del Valle de México
 Duración: 8'

12. VALLE DE MEXICO

Dirección: Rubén Gómez
 Edición: Ramón Quezada
 Cámara: Rubén Gómez
 Duración: 13'

En todos los casos, los trabajos del Centro se apoyan en una investigación previa. "Consultas bibliográficas, hemerográficas, de fuentes directas con especialistas, encuestas y todos los recursos de la investigación sociológica al alcance, se emplean para el guión, los textos y la información, estén lo más apegados posible a la realidad." (36)

Esta institución no persigue realizar sólo un trabajo técnicamente eficaz, sino tiene el propósito de impulsar el documental como medio de expresión social y estéticamente válido.

RECURSOS HUMANOS

"Directores, jefes de producción, escritores, camarógrafos, editores, staff, investigadores, operadores de sonido, en fin, todos los elementos idóneos, se han integrado en todas las áreas de la actividad filmica para configurar los equipos de realización del Centro. Ninguna idea ni ningún proyecto es factible si la participación de los trabajadores intelectuales y manuales en equipos compactos." (37)

Una percepción importante del personal (75%) que colabora en las realizaciones del Centro de Producción de Cortometraje forma parte de la fuerza laboral sindicalizada. En el caso específico de los trabajadores -- electricistas, transeñistas y de staff, la proporción es prácticamente

(36) Banco Nacional Cinematográfico, Cincuinforme General, 1976, pag.

(37) *Ibid.*, pag. 143

del 98%. Las personas que han colaborado con el centro son:

DIRECTORES

- | | |
|-----------------------------|------------------------|
| 1. Anteo Víctor | 18. Kerperaal Giovanni |
| 2. Ayaú Jorge | 19. Martínez Gonzalo |
| 3. Belandier José | 20. Meza Roberto |
| 4. Busteros Raúl | 21. Menéndez Oscar |
| 5. Carrasco Eduardo | 22. Michel Manuel |
| 6. Cazals Felipe | 23. Wecechea Miguel |
| 7. Devart Guy | 24. Oserie José Manuel |
| 8. Durán Ignacio | 25. Riestra Jaime |
| 9. Echevarría Nicolás | 26. Ripstein Arturo |
| 10. Escalona Enrique | 27. Riquelme Julio |
| 11. Flores Marini Angel | 28. Resenblueth Arturo |
| 12. Gámez Rubén | 29. Rodríguez Ismael |
| 13. González de Alba Arturo | 30. Saldaña Guillermo |
| 14. Gurrela Alfredo | 31. Schlessor Roberto |
| 15. Ybarra Epignenie | 32. Senera Miguel |
| 16. Infante Gonzalo | 33. Suzan Margarita |
| 17. Jeskewicz Alfredo | 34. Vele Carlos |

CAMAROGRAFOS

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 1. Anaya Germán | 19. Grivas Alexis |
| 2. Arana Miguel | 20. Infante Gonzalo |
| 3. Bernal Rafael | 21. Kanata Tamomi |
| 4. Bojórquez Francisco | 22. Kuhn Tony |
| 5. Bensen Ricardo | 23. Lenelf Roberto |
| 6. Bustasante Carlos | 24. Vartell Carlos |
| 7. Carrasco José Antonio | 25. Menéndez Oscar |
| 8. Carrillo Armando | 26. Morales Carlos |

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| 9. Castelleros Ariel | 27. Robles Fernando |
| 10. Castellón Armando | 28. Rodríguez Ianael |
| 11. Dávila Armando | 29. Reffiel Othón |
| 12. Echevarría Nicolás | 30. De la Rosa Arturo |
| 13. Escalona Enrique | 31. Sánchez León |
| 14. Fernández Juan | 32. Cenyal Jorge |
| 15. Gámez Rubén | 33. Torres Pedro |
| 16. García Manuel | 34. Veteer Michael |
| 17. Garzón Miguel | 35. Weingartshofer Federico |
| 18. Gori Paolo | 36. Zúñiga Ariel |

EDITORES

- | | |
|------------------------|-------------------------|
| 1. Aupart Ramón | 12. Osorio Joaquín |
| 2. Aupart Saúl | 13. Fortillo Raúl |
| 3. Castañedo Rafael | 14. Puente Carlos |
| 4. Devart Guy | 15. Quezada Ramón |
| 5. Escalona Enrique | 16. Ríos Adrián |
| 6. García Sigríde | 17. Rivera Eugenio |
| 8. Infante Gonzalo | 18. Rubio Daniel |
| 7. Herrera Luciano | 19. Sánchez César |
| 9. Joskowitz Alfredo | 20. Vargas Aupart Jorge |
| 10. Kerpersal Giovanni | 21. Vargas Juan Manuel |
| 11. Necocheas Miguel | 22. Veteer Michel |

ESCRITORES

- | | |
|--------------------------|-----------------------|
| 1. Alcaraz Rodolfo | 6. Osorio José Manuel |
| 2. Cardoza y Aragón Luis | 7. Pacheco Cristina |
| 3. Garibay Ricardo | 8. Rulfo Juan |
| 4. Ybarra Epigenia | 9. Suzan Margarita |
| 5. Michel Manuel | 10. Tevar Juan |

DEPARTAMENTO DE DIFUSION

Este departamento se ocupa de promover los materiales que produce el Centro, así como de algunos aspectos de relaciones públicas tanto nacionales como internacionales.

CINETECA DEL CENTRO DE PRODUCCION DE CORTOMETRAJE

Todos los documentales producidos por el centro y por la Subsecretaría de la Presidencia están clasificados por medio de una ficha técnica -- que señala todos los datos necesarios del proceso técnico y creativo, -- desde el inicio de la filtración hasta la primera copia compuesta.

Además, se incluye una sinopsis con detalle de las escenas principales de su contenido.

V PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

Durante el tiempo que va de los años iniciales del siglo XX a nuestros días, el cine nace y se transforma a una velocidad no igualada por ningún otro espectáculo público.

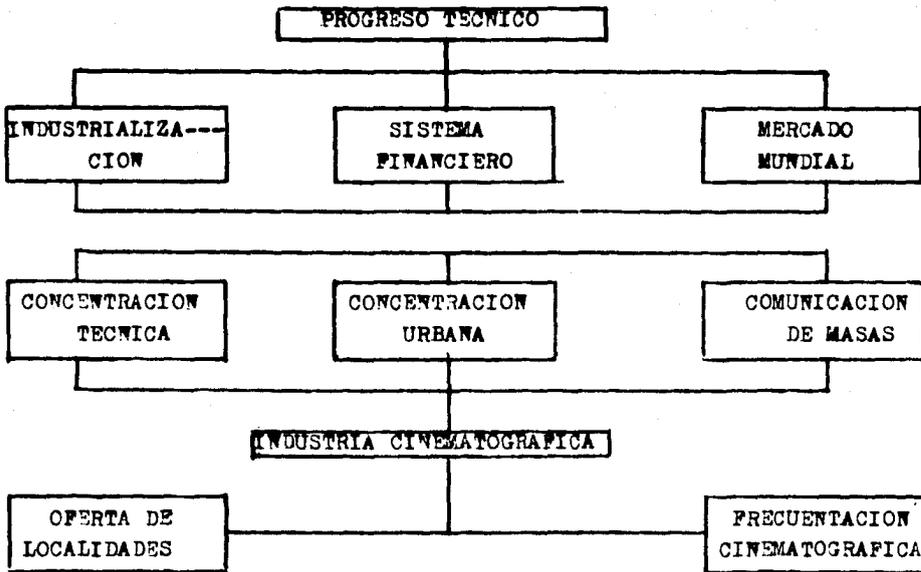
"Dentro del campo de la economía, el cine es una industria (elaboración, distribución y venta) que fabrica una mercancía: la película cinematográfica." (1)

Como industria, ha pasado de la pequeña empresa individual, formada -- por un reducido equipo de 10 personas, a lo más, y escasos elementos técnicos a las grandes corporaciones financieras sostenidas por miles de personas y numerosas instalaciones: bancos, fábricas de películas vírgenes, de aparatos fotográficos, instrumental técnico, aparatos de proyección, laboratorios, almacenes, talleres de montaje, salas de proyección, etc. Esto quiere decir que la fabricación de una película es una empresa importante que necesita de capitales considerables para su financiamiento y de un gran desarrollo de la tecnología.

El cine "es una industria abastecedora de mercancías demandadas por -- las sociedades técnicamente desarrolladas, con mayor tiempo libre, con concentración urbana extrema, popularización de la fotografía, cultura visual receptiva, etc." (2) A mayor concentración de la población, mayor concentración financiera y técnica y, por lo tanto, la industria cinematográfica, como producto de nuestro tiempo, reúne en su seno estatópico rasgos de la sociedad moderna, como se muestra en el cuadro siguiente:

(1) Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dies, Sociología del cine, pag. 26

(2) Ibid, pag. 27



"La industria del cine, por consiguiente, o está en manos del estado, tal como ocurre en los países socialistas, o se encuentra en poder de los grandes consorcios industrial-financieros privados." (3)

"Cuando se mezclan las palabras cine y dinero, se piensa inmediatamente en la figura típica y tónica del productor." (4) Sin embargo, no es siempre él el primer eslabón de esa complicada cadena que de la financiación pasa por la producción, el redaje, el proceso de laboratorio, el montaje, la distribución y exhibición del film; sólo cuando el productor es también el financiador de la película se le puede situar en el primer lugar de la lista.

Existen varias maneras de financiar una película:

1a. Cuando el distribuidor avala las película, "sencillamente porque -

(3) Francisco A. Genezjara y Della Selene de Dios, Sociología del cine, pag. 28

(4) El cine, arte e industria, pag. 87

las distribuidoras de películas acostumbran controlar el mercado en la mayor parte de los países." (5) En este caso, el distribuidor aporta el dinero, ya sea proporcionándole directamente, o sirviéndose de un empréstito bancario; o bien, avala con su firma, que sirve de garantía ante una entidad bancaria que presta a su vez al productor.

2a. Cuando el productor arriesga su dinero a través de diversas modalidades, desde su asociación con otros productores, que si son de diferente nacionalidad darán lugar a las coproducciones, o solicitar éstas minúsculas subvenciones estatales, por lo general en forma de anticipos.

"La ayuda estatal al cine es un hecho reconocido en casi todos los países, que puede manifestarse en un control total de la industria cinematográfica, como en el caso de la Unión Soviética, o de una intervención parcial que suele tener efecto cuando la iniciativa privada es pobre en recursos propios." (6)

3a. Cuando se base en los llamados créditos profesionales: facilitados de pago dados por los estudios y los laboratorios al productor que solicita un número determinado de servicios; estas ayudas son deducibles de los ingresos que el futuro film obtenga en taquilla. "En esta modalidad colaboran, en ocasiones, incluso los técnicos y actores de la película en cuestión, que cesan durante el rodaje un porcentaje de su salario y participan luego de los beneficios derivados de la carrera comercial del producto." (7)

4a. Empleando el sistema de ventas adelantadas al extranjero, durante las cuales son amortizados algunos de los gastos de producción de la película, aunque esto es privativo de los países cuya cinematografía goza de cierto prestigio.

"Es evidente que por su naturaleza misma el cine tiende a satisfacer -

(5) El cine, arte e industria, pag. 33

(6) Ibid, pag. 33

(7) Ibid, pag. 33

el deseo de información fiel sobre hechos curiosos, típicos y emocionantes que se producen en el mundo," (8) pues desde sus primeros días la sensación que dio fue la de una representación fiel de los hechos cotidianos en la pantalla. El arte cinematográfico se desarrolló paulatinamente sólo cuando los productores de películas comenzaron a cultivar conciente e inconcientemente las posibilidades peculiares de la técnica cinematográfica y aplicarlas a la creación de producciones artísticas. La elaboración de un film es un proceso duro y complicado -- que exige la más absoluta dedicación. "Cuando un productor merece tal nombre, es porque se trata de una persona que está presente en cada una de las operaciones de la película, y su control abarca desde el planteamiento inicial de la misma hasta la organización del estreno y la exportación. Debe estudiarlo todo: la idea que genera el film, la elección del responsable artístico, el director, la contratación de los actores que han de interpretarlo, la confección global del reparto, los presupuestos del rodaje, la supervisión de la publicidad... Su trabajo empieza antes de que quienes van a intervenir en la película sepan que ésta va a existir y termina cuando los que han participado en ella se han olvidado ya." (9)

Las etapas para la elaboración de una película, en forma general, son:

a) ARGUMENTO

"Actualmente es imposible emprender la realización de un film que cueste varios millones sin un minucioso presupuesto y un plan de trabajo que tengan como base un guión técnico, forma final del argumento." (10)

La preparación de un argumento exige un largo trabajo de los escritores de películas, sea cuando hay que adaptar una obra ya existente ---

(8) Rudolph Arnheim, El cine como arte, pag. 35

(9) El cine, arte e industria, pag. 89

(10) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 106

(novela, cuento, obra teatral, etc.) o cuando hay que desarrollar un tema original especialmente concebido para la pantalla. Los estadios por los que pasan los manuscritos de una película en preparación se -- les llaman sucesivamente:

Sinopsis: Del griego SYNOPTIKON - que abarca todo de una sola mirada; es un resumen del tema, que puede abarcar tres o treinta páginas. Condensa la acción teniendo en cuenta las imágenes y el sonido que servirán para expresarle en lenguaje cinematográfico. Una sinopsis debe --- "intentar la reducción del tema a la centena de minutos que dura una película. Debe buscar también los principales episodios que serán conservados en la pantalla y prever ciertas transformaciones, puesto -- que el cine emplea medios de expresión diferentes a los de la novela -- e el teatro." (11)

Tratamiento: Su desarrollo es una forma literaria, e incluye descripciones y diálogos. Este puede desarrollarse en 200, 300 o 500 páginas. Muchos de sus pasajes no serán directamente utilizados en el argumento definitivo, lo cual no significa que hayan sido inútiles, ya que les -- servirán al decorador, los actores, el músico, etc. para realizar su trabajo.

Continuidad: Es un esquema más detallado del argumento definitivo, ya que la película se divide en secuencias y en escenas. El diálogo se -- esboza en la continuidad. Su realización definitiva es confiada a un -- autor especializado llamado dialoguista, cuyo papel es muy importante, ya que éste recoge el contenido de una charla y lo sintetiza para tener a los espectadores en suspenso. "En el cine, más aún que en el teatro, cada palabra debe significar." (12)

(11) Georges Calvel, Las maravillas del cine, pag. 111

(12) Ibid, pag. 112

Guión técnico: Reviste la forma de un manuscrito de varios cientos de páginas del que se mimeografían numerosos ejemplares destinados a los diversos colaboradores del film. Cada página se divide, generalmente, en dos columnas. "A la derecha se haya una descripción de la imagen, a la izquierda el diálogo, los efectos sonoros y ciertas indicaciones relativas a la música." (13) Un guión está fragmentado en varios centenares de números correspondientes a cada toma. Un conjunto de éstos números constituye la escena para la cual se dan las indicaciones concernientes al decorado, el mobiliario, los trajes, etc. Cada número contiene también, para el realizador y el director de la fotografía, indicaciones sobre la naturaleza del plano previsto y su rodaje. Un guión puede utilizar para una misma escena, un estilo narrativo que no está basado en los movimientos de la cámara, sino en el rodaje de tomas fijas en diferentes posiciones sucesivas. En lugar de emplear una sola toma, el realizador podrá fragmentar el rodaje en 9 planos siguiendo un argumento, como se muestra en el siguiente ejemplo:

LA CALLE DONDE VIVEN PEDRO Y JUANA (14)

(Estudio)

Crepúsculo

<p>Parloteo confuso. Ruidos de conversaciones y exclamaciones</p>	<p>223 (Plano general) Vista de la calle. En el centro, la casa de Juana con la ventana en su habitación abierta en el segundo piso. En la calle y la acera, una aglomeración de 20 -- personas, vistas de espaldas. Pedro aparece en el fondo de la calle, a la derecha.</p>
---	---

(13) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 112

(14) *Ibid*, pag. 115-116

Pedro ¿Qué sucede?	224	(Plano medio) Pedro advierte la escena, súbitamente se detiene y luego se abalanza.
	225	(Plano semigeneral) La gente, vista de espaldas.
	226	(Plano medio) Pedro avanza por entre la gente.
	227	(Plano americano) Pedro reconoce entre los curiosos a la portera, que se vuelve hacia él.
La portera: ¡No se acerque, señor!	228	La portera (Primer plano)
Se oye lejana la sirena de los bomberos	229	(Plano americano en picada) Pedro - incliniéndose- visto de espaldas- sobre un cuerpo yacente.
	230	(Gran plano) El rostro inanimado de Juana.
Grito de Pedro	231	(Plano de detalle) La boca de Pedro gritando

Las indicaciones del guión deben seguirse durante el rodaje; pero no precisan matemáticamente los encuadres y el emplazamiento de la cámara sino que forman una guía general, observada con menos rigor que el día a día.

El número de tomas varía según la naturaleza de las historias y el estilo de los realizadores. Un guión contiene generalmente tres o cuatrocientas tomas. Cada toma o número necesita, durante el rodaje, una larguísima preparación: multiplicar su cantidad aumenta con aumento el precio de una película.

b) PLAN DE PRODUCCION

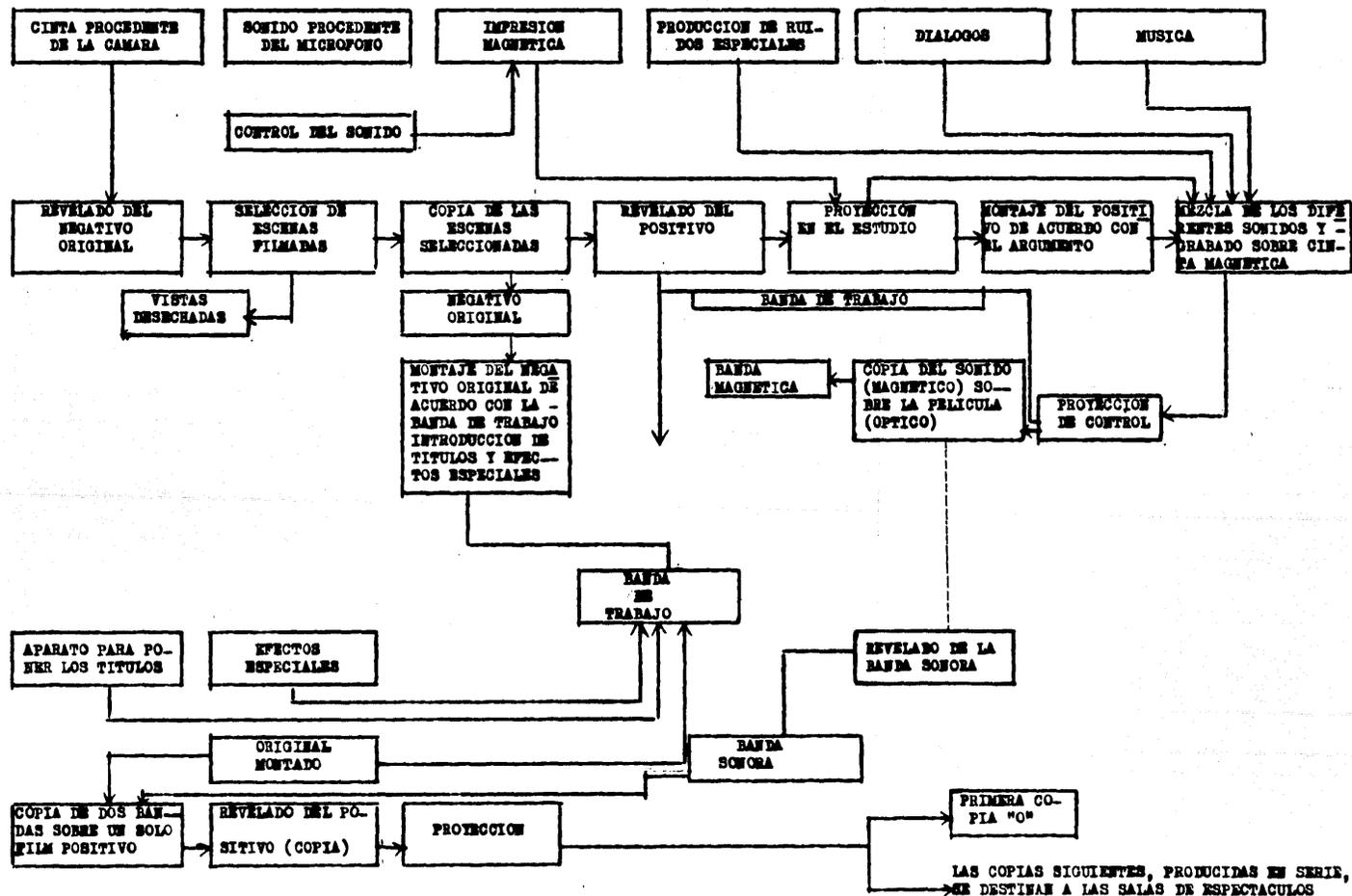
"Sinopsis, tratamiento, continuidad, guión técnico, sirven al director de producción como plan de trabajo que tiene por base las escenas y -- las secuencias que se van a rodar." (15) Debíase a que no se construyen

(15) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 118

simultáneamente todos los decorados de una película, sino que son edificados y demolidos alternativamente durante su realización, el director de la producción reúne para el estudio y para los exteriores el conjunto de temas (o números) que se desarrollan en un mismo punto, -- con el tiempo de rodaje previsto. Hecho esto, el director de la producción establece un empleo del tiempo dando un calendario exacto de los trabajos y especificando los tiempos de presencia para cada equipo técnico y cada "estrella", para los segundos papeles, los figurantes, --- etc. Por otra parte, estipula el precio de la construcción de los decorados, la locación de los estudios, los costes de desplazamiento y de residencia en exteriores, discute los contratos con el personal. Estos datos e provisiones sirven para establecer un presupuesto provisional y después definitivo que fija el coste de la película. Este presupuesto incluye, forzosamente, un margen de imprevistos. El plan de trabajo definitivo toma la forma de una gráfica de grandes dimensiones. Una serie de columnas verticales corresponde a los días de rodaje, agrupados en periodos que se relacionan con cada decorado e cada exterior. Bajo líneas horizontales se escriben los días de permanencia de los principales actores, así como los números en los cuales participarán, cuyo tiempo de realización ha sido calculado. El administrador utiliza estas gráficas para confeccionar fichas diarias que especifican el empleo del tiempo, la distribución y demás detalles. Para los exteriores el asistente se encarga de la primera búsqueda y la elección definitiva está reservada al realizador. Sus asistentes y los del fotógrafo y del director de la producción terminan los detalles prácticos antes -- del rodaje.

Una vez concluidas todas las fases previas al rodaje, se inicia éste, cuyo esquema de operaciones es el siguiente:

ESQUEMA DE LAS OPERACIONES DEL RODAJE DE UNA PELICULA (16)



Para filmar una película se requiere tomar en cuenta las características del medio cinematográfico y sus aplicaciones, las cuales son:

1. Cada objeto debe ser fotografiado desde un punto de vista particular.

Aplicaciones:

- a) Vista que muestra la forma del objeto más típicamente
- b) Vista que transmite una concepción particular del objeto
- c) Vista que atrae la atención del espectador por ser inusitada
- d) Efectos sorprendidos

2. Los objetos se colocan lado a lado o unos tras otros mediante la perspectiva.

Aplicaciones:

- a) Los objetos sin importancia quedan ocultos, cubriéndolos total o parcialmente; de este modo se hace incapie en los objetos importantes.
- b) Efecto sorprendente mediante la súbita revelación de lo que ha sido ocultado por otra cosa
- c) Engullir ópticamente: un objeto se sitúa ante otro y lo borra
- d) Relaciones señaladas por conexiones de perspectiva
- e) Pautas decorativas de la superficie

3. Tamaño aparente. Los objetos cerca del frente son grandes y los que están atrás son pequeños.

Aplicaciones:

- a) Subrayado de las diversas partes de un objeto
- b) Aumento y disminución del tamaño que denota poder relativo

4. Distribución de luces y sombras. Ausencia de color.

Aplicaciones:

- a) Modelación del volumen y relieve de los objetos a voluntad mediante la colocación de luces y sombras

b) Acentuación, agrupación, segregación y ocultación mediante la colocación de luces y sombras

5. Delimitación del tamaño de la imagen.

Aplicaciones:

- a) Selección del tema de la imagen
- b) Presentación del conjunto o de una parte
- c) Efecto sorpresivo. Un objeto, que siempre estuvo presente pero que el cuadro dejaba fuera, se incorpora desde el exterior repentinamente a la imagen
- d) Aumento de suspenso; el centro de interés está fuera de la imagen

6. La distancia del objeto es variable.

Aplicaciones:

- a) Pueden agrandarse o achicarse los objetos
- b) Elección de la distancia óptima (un alfiler, una montaña)
- c) Relativización de las dimensiones (casa de muñecas- morada de seres humanos)

7. Ausencia del conjunto espacio - tiempo.

Aplicaciones: montaje

- a) Presentación contigua e intercalada de episodios separados en el -- tiempo
- b) Yuxtaposición de lugares que en realidad están separados
- c) Presentación de los rasgos característicos de una escena mediante - la exhibición de partes escogidas de ella
- d) Combinación de cosas cuya conexión no es temporal y espacial sino - de significado (simbólica) o forma
- e) Montaje imperceptible. Ilusión de una realidad (fantástica) modificada (súbitas apariciones y desapariciones, etc.)
- f) Ritmo de la secuencia de tomas mediante montaje "corto" o "largo"

8. Ausencia de orientación espacial.

Aplicaciones:

- a) Relativización del movimiento: cosas estáticas se mueven o cosas - en movimiento se quedan inmóviles
- b) Relativización de las coordenadas espaciales

9. Disminución de la percepción de la profundidad.

Aplicaciones:

- a) Las alteraciones de las dimensiones por la perspectiva resultan -- más enérgicas sobre el espectador
- b) Las conexiones de perspectivas en la proyección plana resultan más enérgicas sobre el espectador

10. Ausencia de sonido.

Aplicaciones:

- a) Se acentúa más lo que es visible
- b) Al trasladarse a la esfera de lo visible se destacan cualidades y - efectos de sonido que no se oyen

11. La cámara es móvil.

Aplicaciones:

- a) Representación de estados subjetivos (caída, subida, mareo, etc.)
- b) Representación de actitudes subjetivas como ser el caso del individuo que es siempre el centro de la escena

12. La película puede correr hacia atrás.

Aplicaciones:

- a) Inversión de la dirección de movimientos
- b) Inversión de acontecimientos (se unen fragmentos para constituir un objeto intacto)

13. Aceleración.

Aplicaciones:

- a) Aceleración visible de un movimiento o un acontecimiento

b) Compresión del tiempo**14. Movimiento lento.****Aplicaciones:**

- a) Retardar visiblemente un movimiento o un acontecimiento
- b) Dilatación de los espacios de tiempo

15. Interpolación de fotografías fijas.**Aplicaciones:**

- a) Detención repentina del movimiento: parálisis

16. "Fading in", "fading out", "dissolving".**Aplicaciones:**

- a) Para señalar rupturas en la acción
- b) Impresiones subjetivas; despertar, quedar dormido
- c) Contacto y coherencia más firmes entre dos imágenes al disolver una en la otra

17. Superposición (exposición múltiple).**Aplicaciones:**

- a) Caos, confusión
- b) Indicación de relaciones mediante yuxtaposición o superposición
- c) Indicación de semejanzas simbólicas
- d) Modificación de la realidad (los "dobles" de seres humanos)

18. Lentes especiales.**Aplicaciones:**

- a) Multiplicación, distorsión

19. Manipulación del enfoque.**Aplicaciones:**

- a) Impresiones subjetivas: despertar, quedar dormido
- b) Suspense mediante exposición gradual ("aparacer lentamente")
- c) Dirigir la mirada del espectador a la parte de atrás o al primer -- plano

20. Imágenes reflejadas.

Aplicaciones:

a) Destrucción o deformación de un objeto (o del "mundo")

c) CONSTRUCCION DE UNA PELICULA

Aún cuando su rodaje ha terminado, una película está todavía muy lejos de hallarse terminada. Se ha previsto que su proyección durará 100 minutos y que deberá presentarse en 9 bobinas con aproximadamente 300 metros cada una.

"Ahora bien, en las reservas del laboratorio hay 30 ó 40 mil metros de película con sonido e imagen, positivo y negativo, revelado o no, clasificada en pequeños fragmentos que miden algunas decenas de metros. - Transformar esta acumulación de material en una verdadera película es el trabajo del montaje. Esta operación, importante y delicada, será dirigida por un jefe montador -con frecuencia una mujer." (17)

El montaje consiste en pegar uno a uno los diferentes números de un -- film siguiendo las indicaciones del guión técnico completadas por el -- realizador. Su propiedad consiste en que "dos trozos de película de -- cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un -- nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposi----- ción." (18)

No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier -- yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos.

El montaje propiamente dicho con una serie de tomas llamadas familiarmente punta-a-punta. Durante el rodaje, el realizador y sus colaboradores, han conservado las mejores TOMAS de un mismo NUMERO. Estas tomas

(17) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 120

(18) Sergio V. Eisenstein, El sentido del cine, pag. 16

proyectadas como rushes son positivas; la montadora usa también positivos y los negativos son guardados en lugar seguro pues no deben sufrir ninguna manipulación inútil que podría deteriorarlos.

La montadora junta, número por número, las tomas conservadas. Siguiendo el guión técnico, forma escenas y luego secuencias. El trabajo se ejecuta en un estudio especial, la sala de montaje donde se encuentran canastas, cajas y estantes destinados a la clasificación de los fragmentos de film, que debe ser minuciosa y ordenada. "El jefe montador y sus asistentes tiene por principales instrumentos sus tijeras, sus editoras (pequeñas prensas que sirven para pegar juntos los fragmentos de película) y sus enrolladoras (que sirven para formar las bobinas de películas); finalmente la indispensable máquina que sirve para ver y escuchar los film: la moviola (también llamada según su marca, Meritone, Table Union, etc.)." (19)

Como cada número se compone de una banda de sonido y una banda de imagen. La moviola funciona con dobles cintas sincronizadas. Los trozos de películas son conducidos por ruedas dentadas y pueden desenrollarse hacia adelante o hacia atrás, a rapidez normal, en ralenti o en acelerado. El montaje está muy lejos de ser idéntico al guión, porque ciertos números pueden ser tomados de manera muy distinta a la que se había previsto. "La incapacidad de un intérprete puede obligar a disminuir su papel en el montaje; la necesidad de un buen ritmo lleva a tornar el orden primitivo y a sacar de las reservas las tomas anteriormente rechazadas, etc." (20)

La regla del montaje es la cronología. Esta obligación no utañe al conjunto del relato, que puede contener vueltas hacia atrás. Pero en el -

(19) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 123

(20) Ibid, pag. 124

interior de éstas, las escenas siguen, salvo raras excepciones, un orden cronológico. Como el montaje separa cosas que son espacialmente -- continuas y une cosas que no tienen una continuidad espacio-temporal -- inherente, surge el peligro de que el procedimiento no tenga éxito y -- que el conjunto se desintegre en fragmentos que el espectador no pueda combinar al plan del artista. Pudovkin ha establecido 5 métodos de montaje, los cuales son:

1. Contraste
2. Paralelismo
3. Similitud
4. Sincronismo
5. Tema recurrente

"Por su parte, Timoshenko establece quince principios fundamentales -- del montaje, a saber:

- "1) Cambio de lugar
- "2) Cambio de colocación de la cámara
- "3) Cambio del ángulo
- "4) Realce del detalle
- "5) Montaje analítico
- "6) Visión del tiempo pasado
- "7) Visión del tiempo futuro
- "8) Acción paralela
- "9) Contraste
- "10) Asociación simbólica
- "11) Concentración
- "12) Ampliación
- "13) Montaje monodramático
- "14) Estabilido
- "15) Montaje dentro del cuadro." (21)

(21) Rudolph Arnheim, El cine como arte, pag. 73

Esta clasificación no es muy satisfactoria ya que sólo constituye una enumeración incompleta y sin sistematización de factores, algunos de los cuales no debieran estar coordinados lógicamente.

Otro esquema, en el cual se amplían los principales puntos contenidos en las clasificaciones de Pudovkin y Timoshenco es la que se presenta a continuación:

PRINCIPIOS DE MONTAJE

I. Principios de corte

A. Extensión de la unidad de corte

- 1) Bandas largas (Todas las tomas que se conectan son relativamente -- largas. Ritmo apacible).
- 2) Bandas cortas (Todas son relativamente cortas. Por lo común se le emplea en casos en que las tomas estén llenas de acción rápida. Escenas culminantes. Efecto de tumulto. Ritmo rápido).
- 3) Combinación de largas y cortas: repentinamente aparecen en bandas -- largas una o más piezas cortas. O viceversa. Ritmo correlativo.
- 4) Irregular: serie de bandas de extensión variable. (Ni categóricamente cortas ni categóricamente largas). La extensión depende del contenido. No hay efecto rítmico.

B. Montaje de escenas enteras

- 1) En secuencia (Una acción se desarrolla sin interrupción hasta el -- fin. Se le agrega la siguiente y así sucesivamente).
- 2) Entrelazado (Las escenas se cortan en partes pequeñas que se intercalan. Continuación alternativa de una y otra escena. Entrecruzamiento).
- 3) Inserción (De escenas o cuadros separados en una acción continua).

C. Montaje dentro de determinada escena

- 1) Combinación de tomas largas y "close-ups" (Por toma larga, que es -- una expresión relativa, se ha de entender la que pone el contenido de

un "close-up" en un contexto más amplio).

a) Primeramente una toma larga y luego uno o más detalles de la misma como "close-ups" (es la concentración de que habla Timoshenko).

b) Tránsito de un detalle (o varios) a una toma larga que incluye a dicho detalle (es la ampliación de que habla Timoshenko).

c) Tomas largas y "close-ups" en sucesión irregular.

2) Sucesión de tomas de detalles (ninguna de las cuales incluye el contenido de las otras). (Se trata del montaje analítico de que habla Timoshenko). Un acontecimiento completo o una situación pasajera compuesto única y exclusivamente de trocitos. Como en el punto B, en la combinación de escenas enteras también aquí en las escenas independientes - puede utilizarse el montaje para lograr la sucesión, el entrecruzamiento y la inserción.

II. Relaciones temporales

A. Sincronismo

1) De varias escenas enteras (Es la acción paralela de Timoshenko y el sincronismo de Pudovkin; unidad en secuencia o entrecruzadas).

2) De detalles de un escenario en acción en el mismo momento. (Es el montaje analítico de Timoshenko). Inutilizable.

B. Antes, después

1) Escenas enteras que se suceden en el tiempo. Pero asimismo escenas insertas de lo ya ocurrido ("recuerdo") o de cosas que ocurrirán en el futuro (la visión del tiempo pasado y la visión del tiempo futuro de Timoshenko).

2) Sucesión dentro de una escena. Sucesión de detalles que se suceden en el tiempo dentro del conjunto de la acción.

C. Neutral

1) Acciones completas que no están conectadas temporalmente sino tan sólo en lo tocante al contenido.

2) Tomas aisladas que no tienen vínculo temporal. Escenas en las películas narrativas.

3) Inclusión de tomas aisladas de una escena completa. Tomas insertadas sin vinculación temporal con el acontecimiento.

III. Relaciones espaciales

A. El mismo lugar (aunque en tiempo diferente)

1) En escenas enteras. Las dos escenas se suceden o se entrecruzan.

2) Dentro de una sola escena. "Tiempo comprimido". Un salto en el tiempo que permite ver en sucesión ininterrumpida lo que está ocurriendo en el mismo lugar pero en realidad después de un lapso. Inutilizable.

B) El lugar cambiado

1) Escenas enteras, sucesión o entrelazamiento de escenas que tienen lugar en diferentes sitios.

2) Dentro de una escena. Diferentes vistas parciales del lugar de acción.

3) Neutral.

IV. Relaciones de tema

A. Semejanza

1) De forma

a) De un objeto

b) De un movimiento

2) De significado

a) Un solo objeto

b) Escena entera

B. Contraste

1) De forma

a) De un objeto

b) De movimiento

- 2) De significado
 - a) Un solo objeto
 - b) Escena entera
- C. Combinación de semejanza y contraste
 - 1) Semejanza de forma y contraste de significado
 - 2) Semejanza de significado y contraste de forma

Generalmente se añade al montaje insertos y efectos especiales (tru---cos).

Los INSERTOS son planos que no han sido rodados durante la filmación. Se trata por lo general, de planos de detalle que muestran objetos o partes del cuerpo: cartas, manos, calzado, relojes, etc. A veces los insertos no han sido previstos por el guión técnico y son añadidos por el realizador para ritmar mejor su obra y hacer más claro su relato.

Los EFFECTOS ESPECIALES son realizados particularmente con un aparato especial de laboratorio, la truca. Se emplean en el montaje como una puntuación, siendo algunos de ellos: el fundido, el fundido encadenado, la cortina, la ventana, etc. Sirven, como los signos gráficos en las frases, para marcar los intervalos o las transiciones en el relato cinematográfico. Los efectos especiales son previstos por el realizador pero sólo se introducen en el montaje definitivo. Este es precedido por el primer montaje. "Esta especie de borrador puede, para ciertos realizadores y jefes montadores, corresponder a un texto escrito a 'grandes rasgos' por un novelista, que lo toma nuevamente para afinar el estilo suprimiendo ciertas palabras, frases o párrafos." (22)

El papel del montador es de tal importancia que, utilizando tomas diferentes, modificando el orden y la extensión de los números, puede - -

(22) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 128

crear para un mismo film escenas de carácter enteramente distinto.

El montaje sonoro es tan complejo como el de las imágenes. En una escena dialogada, la introducción o la reducción de los silencios pueden crear un ritmo nuevo. Durante el montaje se puede añadir o modificar ciertos ruidos o palabras. En este caso, la montadora colabora con el jefe operador de sonidos. Este obtiene para ella ruidos registrados especialmente por él o tomados de una fonoteca. Le ayuda a reafirmar ciertos elementos del diálogo. Cuando se ha terminado el primer montaje, el realizador proyecta la cinta ante el músico encargado de la partitura. "Salvo excepción, cada película es acompañada de una música especialmente escrita que contribuye a crear los sentimientos y a precisar la atmósfera de las escenas y secuencias. En un film dialogado, la música ocupa un promedio de 30 a 40% de la acción." (23)

El importantísimo papel que tiene la música en una película no llega siempre a ser percibido por el público. Un espectador medio apenas la advierte. Fuera de las escenas en que se canta o se baila, toda su atención auditiva es acaparada por el diálogo y los ruidos. Para comprender su partitura, el músico se guía por un análisis cronometrado del film, suministrado por el jefe operador y por la obra misma, a cuya proyección asiste y de la que ha leído el guión.

La partitura es ejecutada, para su grabación, por una orquesta en un auditorio, sala donde la acústica ha sido cuidadosamente preparada como en un estudio radiofónico. Un diagrama de esta operación es:

(23) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 130

UNA SERIE DE ALEJANDRO NEVSKY (24)

	TOMA I		TOMA II		TOMA III		TOMA IV		TOMA V		TOMA VI		TOMA VII		TOMA VIII		TOMA IX		TOMA X		TOMA XI		TOMA XII			
CUADROS																										
FRASES MUSICALES	A		B		A		B		C		A'		B'		A'		B'						B'			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17								17	
MUSICA																										
LONGITUD (en compases)	1	1	1	1	1	1	7/8	1/8	1	3/4	3/4	1/2	7/8	1/8	1/2	3/4	1/4	1	1 1/4	3/4						
DIAGRAMA DE COMPOSICION DE LOS CUA- DROS	2		2		2		17/8		11/8		11/2		13/8		11/8		3/4	11/4	11/4						3/4	
DIAGRAMA DE MOVIMIENTO																										

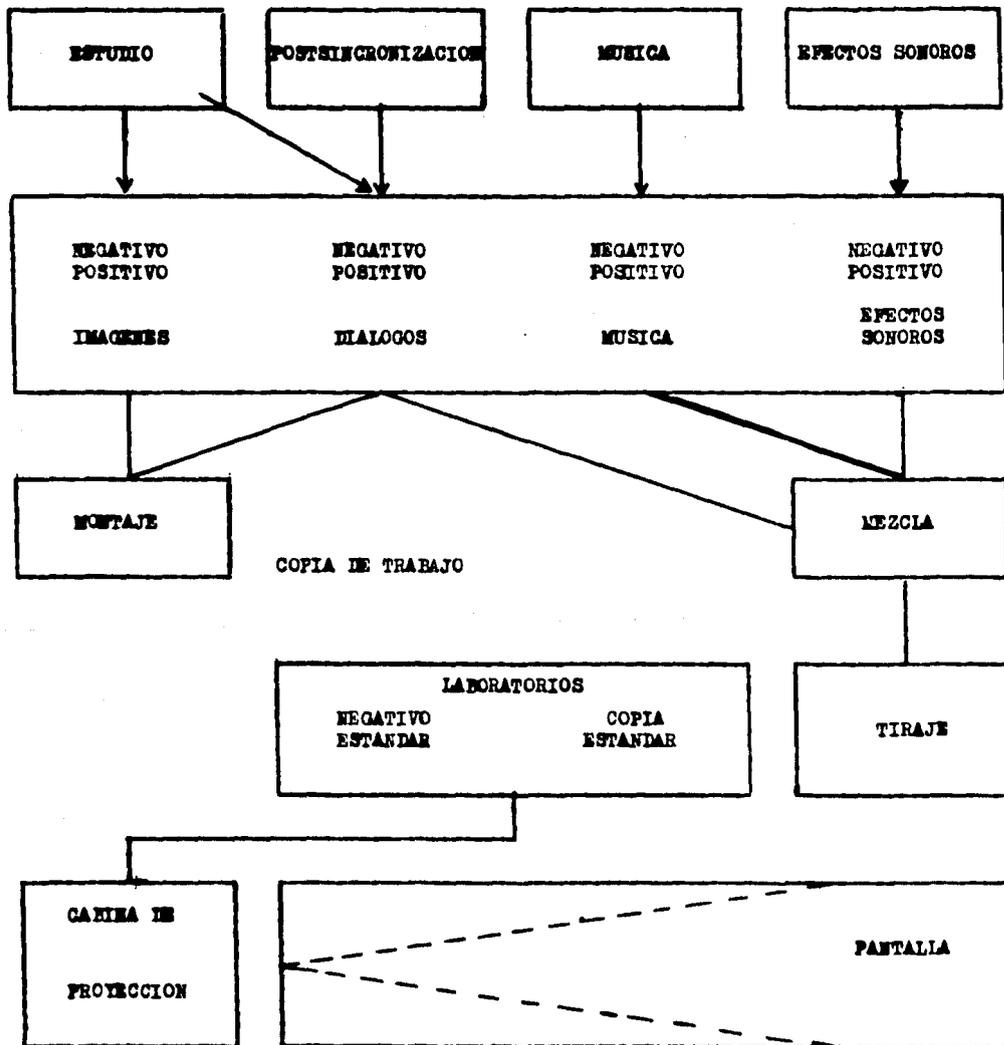
(24) Sergio M. Eisenstein, El sentido del cine

Después de la grabación de la música, el jefe operador del sonido dirige, finalmente, el mixage, importante operación en la cual concluye la sonorización de la película y que consiste en la regrabación, sobre -- una banda sonora, de la música, el diálogo, los ruidos, las canciones, etc. Para obtener esta banda sonora, el jefe operador utiliza cuando -- menos 3 cintas (diálogo, ruidos y música). Pero en un montaje complicado y minucioso se emplearán otras bandas para las palabras postsincronizadas, las canciones, los efectos sonoros especiales, etc. o sea, un total de 6 bandas o más.

"El mixage necesita un sentido artístico tanto más desarrollado cuanto -- to que se efectúa casi instantáneamente durante el paso de las bandas. Por ejemplo, la música debe ser asordada durante los diálogos, para que el espectador pueda comprender cada sílaba. Pero según la situa--- ción y su desarrollo, el lugar de la música se convierte en más o me-- nos grande. Después de ser un simple fondo sonoro puede intervenir con una gran intensidad para expresar el temor, el amor o la esperanza. -- Así, sin que por lo general el público lo advierta, la intensidad musi--- cal varía constantemente en una película. Ruidos y palabras varían --- igualmente." (25)

Una vez terminado el montaje y el mixage, el film se haya prácticamen--- te terminado, considerando aparte los diferentes trucos o efectos espe--- ciales, que se realizan en el laboratorio. Así, las principales etapas en la fabricación de una película y su revelado de positivos, son:

(25) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 133



ESTILOS DEL CINE

Puede decirse, en general, que los estilos cinematográficos nacen ya - con el cine. Su evolución es paralela a la del lenguaje cinematográfico en el uso de éste y al significado que se le da. Esto depende de -- muchas cosas: primero, de las vivencias de cada autor y, luego, de su factor ambiente, de su mundo cultural, de sus influencias, etc. Nacen así los diversos estilos cinematográficos que, si bien no siguen una - trayectoria clara, definida y cíclica - lo que hace bastante su estudio sistemático - tienen suficiente consistencia como para hablar de - ello por separado.

"Así como en las otras artes - pintura, música, literatura, principalmente - este estudio puede hacerse con bastante exactitud, porque existen medias expresivas y aún cronológicas determinadas; en el cine se hace más difícil, por cuanto los distintos estilos se dan esporádicamente y sin una continuidad lógica, y aún a menudo mezclados de forma contradictoria." (26)

Por una parte, Lumière marca la pauta del cine realista: fotografía de hechos reales, es decir, hechos que existen de por sí, independientemente de su plamación cinematográfica. Esta es una de las más arraigadas tradiciones cinematográficas y una de las mayores necesidades del cine, puesto que, en último caso, el cine necesita de algo inmediatamente real que pueda ser impresionado sobre una película. "Es decir, - que, llevando las cosas a su último extremo, todo cuanto se ve en el - cine tiene que haber existido en el momento de ser rodado: los decorados, los actores, los objetos, etc." (27)

Por otra parte, sin embargo, el cine no ha querido limitarse a esto y

(26) La gran enciclopedia del espectáculo, El cine, Tomo I, pag. 497

(27) *Ibid.*, pag. 497

a menudo ha tratado de transfigurar esta realidad inmediata. Fue ----- Georges Méliés quien intuyó esta posibilidad con sus extraordinarias -- fantasías y sus juegos mágicos de imágenes, con lo que nació el cine fantástico, en todas sus posibles variantes.

El registro más inmediato de la realidad viene dado por el DOCUMENTAL que halló su verdadera transcripción cinematográfica por la obra del ruso Dzija Vertor, creador de la teoría del kinoglaz (cine-ojo) según la cual la cámara debe registrar todo cuanto ve, sin ninguna interpretación personal por su parte.

Remontando esta visión demasiado automática de la realidad, aparece -- más tarde la escuela documental inglesa, por obra de John Grierson, -- continuada luego por Paul Rotha, Alberto Cavalianti y otros seguidores en los que la realidad viene transformada y realzada por el lenguaje -- propio del medio. Modernamente la tradición del documental ha hallado eco en la obra de George Rouquier y, sobre todo, en Jean Rouch, uno de los creadores del cinema-verité, del cine-testimonio, escuela por la -- cual el cine se pone al servicio de la más rigurosa investigación psicológica y sociológica.

El REALISMO propiamente dicho halla su mejor expresión en el cine norteamericano. "No se trata desde luego, de recoger la realidad bruta, -- como hace el documentalista, sino lo que llamaríamos la interpretación de esta realidad al antojo del autor, pero manteniendo siempre la ver similitud dentro de la ficción." (28) Existen numerosos directores que se dedican al realismo, que más que un estilo propiamente dicho, es una tendencia, desde luego mayoritaria y la más directa para interesar al público.

A menudo, este realismo neutral, o cuando menos verosímil, ha exagera-

(28) La gran enciclopedia del espectáculo, El cine, tomo I, pag. 500

do su cualidad de tal y ha derivado hacia un subrayado dramático de la realidad; se trata de un realismo descarnado, que busca un poco los -- aspectos más insólitos de la realidad hasta el punto de llegar a presentarse algunas veces como irreal. Con esto se llega a la última derivación del realismo que tiene lugar en la Italia de la posguerra: el neorrealismo.

El NEORREALISMO - término puesto de moda por Umberto Barbaro - es un fenómeno complejo, estrechamente ligado a la vida italiana de los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Surgió en el Centro Sperimentale di Cinematografica, de Roma, en pleno fascismo, donde Luigi Chiari ni y Umberto Barbaro enseñan a sus alumnos las teorías de la escuela rusa. El neorrealismo viene determinado por la terminación de la guerra y por el ansia y la necesidad de expresión de una generación que había visto reprimido su pensamiento.

"Es, en principio, una reacción a la época evasiva de los 'teléfonos blancos', proverbial del cine italiano fascista, y se configura por su contenido de problemática social, por una parte, y por su cualidad de rodaje inmediato, de espontaneidad, por otra; esto último, sin embargo vino dado por la carencia de estudios y utillaje, que obligó a los directores a salir a la calle y a rodar en unas condiciones de improvisación tan insólitas, que llegaron a condicionar el estilo. De todas formas, estas dos premisas no definen todavía el neorrealismo y aún se dan dentro de él algunos films que no participan de ellas." (29)

El verdadero neorrealismo se debe buscar en lo que Rossellini define -- como una aproximación moral que se convierte en un hecho estético, -- esto es, es más una postura que un estilo. Sus grandes creadores sienten un interés primordial por el hombre por cuanto es su prójimo; ahí radica su esencia, la última, del neorrealismo, y su propia razón de -

(29) La gran Enciclopedia del espectáculo, El cine, tomo I, pag. 504

ser. "El neorrealismo no es, pues, una interpretación de la realidad, o una expresión estética de la realidad, sino una expresión humana, interior de la misma y cuyas raíces son un deseo de comunicación, de diálogo entre los artistas de una época dada y un público sensibilizado por los acontecimientos históricos, capaz, por tanto, de recibir esa comunicación y proseguir ese diálogo." (30) Otro camino que tomó el cine además del realismo es el camino de la FANTASIA. Estableciendo una escala progresivamente cualitativa, se debe ver primero lo que se dio en llamar CINE ABSTRACTO, obra "principalmente de pintores que tomaron a la pantalla como un cuadro no sólo capaz de presentar formas, sino también de moverlas." (31) Este es un cine deshumanizado que cobró fuerza hacia los años veinte, por el que se pretendía llevar a la pantalla verdaderas naturalezas muertas. Era un cine al que se podía llamar significativamente de anticinematográfico, porque traicionaba su más íntima esencia, el carácter objetivo que en última instancia debe encerrar toda imagen cinematográfica por el solo hecho de serla.

Otra forma de cine subjetivo lo fue el SURREALISMO, que se dio en los mismos tiempos que el cine abstracto. Por él se pretendía lograr un cine puro que pronto llegó a un callejón sin salida, ya que, como dijo -- Jean Epstein, "un film de fotografía pura es irrealizable por principio", porque no puede reducirse al cine a presentar una imagen, valedera de sí, sin necesidad de recurrir a un contexto narrativo y a un montaje que diera un auténtico sentido a cada una y la situara en un lugar que debía serle propio.

"El verdadero camino de la fantasía no estaba allí, en rechazar el mundo objetivo de la cámara, sino precisamente tomar pie en esa objetividad para transfigurarla, interpretarla y, en último caso, reconstruir-

(30) La gran enciclopedia del espectáculo, El cine, tomo I, pag. 504

(31) Ibid, pag. 505-506

la de acuerdo con las intenciones del creador." (32)

Esto dio lugar a nuevos estilos, entre los cuales se cuenta el SIMBOLISMO, que se puso de moda a lo largo de las dos primeras décadas de - el presente siglo y cuya inclinación es la fantasía sombría, misteriosa, maravillosa también y que refleja características propias de sus - creadores, los escandinavos.

Pero en realidad, donde la tendencia a lo fantástico alcanza su plena expresión es en la escuela alemana llamada EXPRESIONISMO que es un movimiento artístico, pictórico principalmente, que se produjo a principios de siglo, en contraposición y como reacción al impresionismo francés. El expresionismo pretende reflejar la "expresión interna", la recreación de la realidad dentro del artista. "Así como el surrealismo es una huida, una negación de la realidad, el expresionismo es un ir - más allá, un trascenderla, una especie de 'matarrealidad'." (33) Atendiendo a su lenguaje expresivo, el expresionismo es el cine del claro oscuro y de la aberración de la imagen. No cabe duda de que el expresionismo ha sido uno de los estilos cinematográficos más fecundos y también más duraderos, ya que ha ido subsistiendo, bajo distintas matices, a lo largo de los años, aún fuera de Alemania, que es donde surgió.

Pero el cine sirve también para información, para la enseñanza, la pedagogía, la educación, la investigación científica, etc. Sus géneros, pertenezcan o no a la ficción, no cesan de diferenciarse y desarrollarse. El cine, pues, no está hecho propiamente de estilos; está hecho de obras y a ellas se debe remitir a la hora de hacer su historia y su valoración.

(32) La gran enciclopedia del espectáculo, El cine, tomo I, pag. 506

(33) Ibid, pag. 507

Lo más importante del cine es que ha cambiado su espíritu. Ya no hay dioses encumbrados en pedestales inaccesibles. Se actúa y se trabaja en equipo. Profesionales de la industria, tecnócratas del cine, reemplazan a los antiguos déspotas; la cinematografía se hace, progresivamente, una industria consiente.

La disminución progresiva del cine fraguado en los estudios de las grandes productoras, frente al espectacular ritmo de aumento del cine independientes, confirma la ineficacia de las viejas fórmulas. Gracias a la inyección vital proporcionada por los nuevos valores, sean o no finalmente absorbidos por la industria, la producción en el país aumenta considerablemente. Aunque los independientes desaparecieran, el cambio de mentalidad se habría producido.

A) Aspectos administrativos

La empresa oficial CONACINE fue creada en octubre de 1974 como filial del Banco Nacional Cinematográfico con el objeto de separar las actividades de servicios a la de producción que se encontraba, hasta entonces, en manos de los Estudios Churubusco-Azteca, S. A. Conacine sirvió de antecedente a otras dos compañías filiales, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado, Uno y Dos (Conacite Uno (ya desaparecida) y Conacite Dos), todas con el fundamental propósito de activar la filmación de películas. Sus objetivos principales son:

1. Servir como reguladora de la producción de películas cinematográficas
 2. Tender hacia la elevación de la calidad del producto nacional
 3. Coadyuvar a la promoción del cine mexicano dentro y fuera de México
- "Para hacer posible que desde su origen dispusiera de los elementos suficientes para lograr el cumplimiento de las tareas que le fueron encomendadas, le fueron cedidas 39 películas en las que Estudios Churubusco había participado como productor o coproductor desde abril de 1971, hasta el momento de su creación." (34) El total de la cesión fue de -- \$137'441,939.10 menos la amortización de películas en explotación a la fecha de cesión, los anticipos de las distribuidoras y las aportaciones de productores, lo que dió un monto de inversión neta de - - - - - \$98'234,725.89. El capital social de la compañía pertenece en su casi totalidad al Banco Nacional Cinematográfico.

Al fundarse, sus órganos de gobierno eran:

1. ASAMBLEA GENERAL DE ACCIONISTAS: Es el órgano supremo de la sociedad, con facultades para acordar y ratificar todos los actos y operaciones de ésta; sus resoluciones serán cumplidas por el Consejo de Administración o por los Gerentes Generales o por los accionistas que de

(34) Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976, pag. -

signe la misma. Este Consejo está integrado por los representantes de las principales ramas de la industria Cinematográfica y cuenta con una representación obrera.

2. DIRECCION GENERAL: Es quien aprueba los planes generales de acción y fija los objetivos y políticas de la empresa.

3. SUBDIRECCION DE PRODUCCION: Cuya tarea es la preparación, el rodaje y la terminación de películas. Para que este departamento funcione adecuadamente se deben tomar en cuenta las siguientes consideraciones:

La PRODUCCION tiene a su cargo bienes y/o servicios para satisfacer -- las necesidades del hombre. El área de producción tiene la responsabilidad de transformar materiales en artículos que puedan comercializarse. Se debe tener una adecuada planeación y control de la producción -- para obtener mejores resultados. Los objetivos y políticas del área de producción son:

- 1) Producir al menor costo posible
- 2) Producir artículos con un control de calidad estándar
- 3) Planear la producción anticipadamente
- 4) Coordinar las actividades de producción con las de ventas en la forma más eficiente posible
- 5) Cumplir con plazos establecidos al departamento de ventas
- 6) Mantener un alto índice de seguridad en la planta
- 7) Elaborar programas de los diferentes procesos de producción
- 8) Evitar al máximo los desperdicios
- 9) Obtener el máximo de rendimiento de la planta
- 10) Mejorar la productividad en cada una de las áreas de la producción
- 11) Simplificar el proceso de producción
- 12) Investigación constante de nuevos productos
- 13) Adiestrar y motivar al personal

- 14) Proveer al obrero del equipo de seguridad
- 15) Establecer sistemas de mantenimiento
- 16) Delimitar autoridad y responsabilidad dentro de cada función o - -
área específica de los procesos de producción.

Los pasos o elementos que se deben tomar en cuenta para una adecuada -
planeación y control de la producción son:

I. Localización de la planta

a) Mercado

- Características del producto
- Precio actual y futuro
- Localización y distribución geográfica actual y futura
- Tomar en cuenta la competencia presente y futura
- Investigación sobre nuevos usuarios
- Costos
- Fletes
- Aspectos fundamentales de la producción

b) Materias primas

- Fuentes de materias primas
- Materias primas substitutas
- Costo
- Disponibilidad de la materia prima presente y futura
- Costo de fletes
- Inventarios
- Aspectos relacionados con la importación de materias primas
- Distancia

c) Aspectos fiscales

- Impuestos federales y locales
- Incentivos federales y locales
- Política de descentralización industrial

- Desarrollo regional
- Otros impuestos
- d) Condiciones climatológicas
 - Altura sobre el nivel del mar
 - Condiciones de temperatura y humedad
 - Exposición a temblores y huracanes
- e) Agua
 - Disponibilidad
 - Calidad
 - Cantidad
 - Costo
 - Confiabilidad
 - Requisitos legales
- f) Energía eléctrica y combustible
 - Disponibilidad
 - Calidad
 - Cantidad
 - Costo
 - Confiabilidad
- g) Condiciones ambientales
 - Contaminación atmosférica
 - Concentración industrial
- h) Transporte
 - Ferrocarriles
 - Carreteras
 - Vías aéreas
 - Vías marítimas
 - Vías pluviales
 - Servicios de carga y distribución

- Costo

- Confiabilidad

- Distancia

- Tiempo

i) Mano de obra

- Disponibilidad

- Cantidad

- Calidad

- Costo

- Relaciones sindicales

j) Desarrollo del lugar

- Terreno

- Espacio

- Costo

- Resistencia del terreno

- Acceso a comunicaciones y transportes

- Espacio para expansión

- Planes futuros para nuevos productos

k) Factores de la comunidad

- Rural

- Urbana

- Disponibilidad y costo de las casas

- Aspectos culturales y regionales, tales como:

Iglesias, bibliotecas, centros deportivos, hospitales

- Servicios municipales

II. Planeación de la selección de maquinaria

La selección de la maquinaria debe tomar en cuenta:

a) Tipo de planta

b) Características específicas del producto

- c) Hacer investigación de nuevas técnicas especializadas
- d) Tener información del mercado
- e) Acudir a exhibiciones comerciales o exposiciones de los diferentes agentes de ventas para determinar cual sería la maquinaria más adecuada

III. Planeación de los materiales de producción

Se deben tomar en cuenta las políticas y procedimientos necesarios, --
tales como:

- a) Políticas de compras
- b) Políticas de los proveedores
- c) Políticas en cuanto a la calidad y cantidad de los materiales
- d) Políticas en cuanto a la producción

IV. Disposición de la planta

a) Factores

- Mano de obra
- Materiales
- Herramientas
- Maquinaria
- Edificio
- Servicios

b) Tipos de planta

- Componente fijo; es cuando la mano de obra es especializada, cuando las herramientas y la mano de obra van hacia el material, cuando la maquinaria es simple, cuando el costo de mover el artículo es muy alto, cuando se hacen pocas piezas y cuando lo más importante es la habilidad de la mano de obra.
- Proceso o función; cuando existe un área para cada función, cuando hay un bajo movimiento de trabajo, cuando la maquinaria es cara, cuando la mano de obra no es determinante, cuando hay variedad de produc--

tos, cuando la producción no es constante.

- Proceso en línea; cuando todo el material y la mano de obra va hacia la maquinaria, cuando la maquinaria es cara, cuando la producción es masiva, cuando la demanda es alta, cuando hay un alto grado de trabajo.

V. Control de materiales

- a) Políticas de compras
- b) Políticas de embarques
- c) Políticas de control de inventarios
- d) Políticas de embarques y envíos

VI. Control de la producción

Se encarga de supervisar, comparar, ajustar y corregir lo realizado -- para la mejor consecución de los objetivos de la producción. Los principales controles de la producción, son:

- a) Control de inventarios
 - Control de materias primas
 - Control de productos en proceso
 - Control de productos terminados
 - Control de partes de herramientas
 - Control de recursos humanos
- b) Control de operaciones productivas
 - Programas
 - Presupuestos
 - Fijación de rutas
- c) Control de calidad y cantidad
 - Estándares, ya sean empíricos o estadísticos
 - Inspecciones
 - Control de rechazos
- d) Control de tiempos y métodos de operación
- e) Control de desperdicios

- Fijación de mínimos tolerables y deseables
- Desperdicios no industrializables
- Desperdicios industrializables

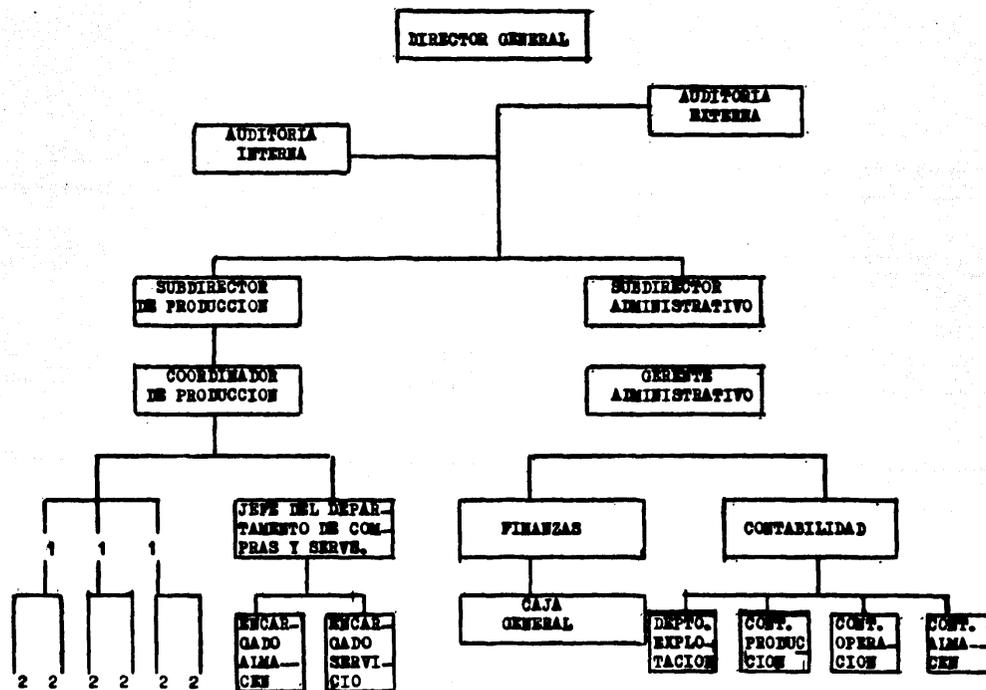
f) Control de mantenimiento y conservación

- Tiempo: si es continuo o esporádico
- Costo

4. SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO: Cuya tarea es la vigilancia y el control financiero y contable de las películas.

Así, el organigrama general de la empresa es el siguiente:

ORGANIGRAMA DEPARTAMENTAL DE COMACINE, S. A. DE C. V.



1 GERENTES DE PRODUCCION

2 AYUDANTES

PERSONAL

La función del personal en las empresas cinematográficas depende en -- gran parte del tipo de película que se piensa filmar, aunque cuenta, -- por supuesto, con un personal de planta, que es de tipo administrativo casi en su totalidad.

El personal que compone una película es el siguiente:

1. Director, que es contratado por el productor, que en algunas ocasiones es también director. El productor es el tomador de decisiones, ya sea independientemente o en una compañía productora.
2. Personal técnico, contratado directamente con Sindicato de Trabajadores Cinematográficos de acuerdo con las exigencias del film.
3. Personal artístico, que es contratado previa prueba que realizan -- ante el director para que éste determine si pueden dar la imagen pretendida a su papel y a la película misma.
4. Personal de escenografía, que es contratado directamente con el -- Sindicato de la Industria Cinematográfica.
5. Vaquillistas y peinadores, que son contratados directamente con el Sindicato de la Industria Cinematográfica.
6. Músicos, contratados directamente con el Sindicato de músicos.
7. Personal de sonido, que se contrata con el Sindicato de la Industria Cinematográfica.
8. Personal para edición y corte, que se contrata con el Sindicato de la Industria Cinematográfica.

CARACTERÍSTICAS DE LAS SOCIEDADES DE CAPITAL VARIABLE

Como sociedad anónima de capital variable, tiene las siguientes características:

1. No tiene razón social sino denominación.
2. Los accionistas sólo responden por el importe de sus acciones.

3. Emiten acciones.
4. Su capital social mínimo es de \$25,000.-
5. El número mínimo de socios que la pueden formar es de cinco.
6. Su administración corre a cargo de un Consejo de Administración - (Directores)
7. Su vigilancia corre a cargo de uno o varios comisarios.
8. Debe celebrar asambleas de accionistas, como sigue:
 - a) Ordinarias. Donde se acuerda:
 - I Balance
 - II Nombramientos de consejeros y comisarios
 - III Otros asuntos
 - b) Extraordinarias. Donde se acuerda:
 - I Modificaciones al contrato social
 - II Aumento o disminución de capital social
 - III Cambio de giro, etc.

La razón por la cual algunas sociedades aceptan la modalidad de capital variable "es a fin de lograr modificar su capital social sin tener necesidad de destinar tiempo y erogar cantidad alguna en dicha modificación; sin embargo, el hecho de que una sociedad sea de capital variable, implica que a la misma no se le conceda un crédito igual al que produce una sociedad cuando es de capital fijo." (35)

Una sociedad de capital variable, cuando disminuye o aumenta su capital, no tiene necesidad de modificar su escritura social ni de informar al público a través de publicaciones el acuerdo de reducir el capital social, pero sí hay necesidad de modificar la escritura social --- cuando el capital social se aumente en una cantidad mayor al capital autorizado, o se reduzca en una cantidad menor al capital mínimo, siempre que no sea menor al legal. Estas modificaciones pueden hacerse a -

través del acuerdo tomado por la Asamblea Extraordinaria de Socios, y el acta relativa a ella deberá ser inscrita en el Registro Público de Comercio.

"Una sociedad de capital variable tendrá dos capitales: el fijo, que corresponde precisamente al capital mínimo, y el capital variable, que es el exceso de capital fijo." (36) Cuando se trata de una sociedad -- por acciones de capital variable, el capital social siempre estará representado por acciones nominativas, con el objeto de evitar que las acciones canceladas por reducción al capital social puedan ser negociadas por el titular al desconocer tal circunstancia.

Por lo anterior, se deduce que una deducción al capital social no produce que cualquier acreedor se vea perjudicado en sus intereses, ya -- que bajo esta modalidad los acreedores tomarán siempre como base al capital mínimo para conocer la garantía que se les ha otorgado. "Las sociedades de capital variable tienen otra ventaja más desde el punto de vista del control de socios, ya que la transmisión de las acciones requiere autorización expresa del Consejo de Administración o de la Asamblea de Socios, en su caso." (37)

(36) Gustavo Baz González, Contabilidad de sociedades, pag. 217

(37) Ibid, pag. 218

B) Aspectos contables

I SISTEMA DE CONTABILIDAD

En Conacine, S. A. de C. V. se lleva un sistema de contabilidad manual que tiene las siguientes características:

1. Es fabricado por el hombre con base en tecnología y equipos.
2. Es integral, todos sus componentes funcionan con un mismo objetivo, la obtención de un producto óptimo con un insumo dado.
3. Es comprensible, consistente, flexible y práctico.

Este sistema manual se lleva a cabo por el procedimiento de pólizas, - que "son documentos de carácter interno, en los cuales se anotan las - operaciones, detallada y ordenadamente." (38)

Las pólizas se hacen por duplicado o más ejemplares; al original se le anexan los documentos-facturas, notas, recibos, etc., que comprueban - las operaciones registradas. Para que el registro de las operaciones - sea más rápido y claro, debe hacerse mediante el empleo de máquinas de escribir, en lugar de hacerlo en forma manuscrita. En las pólizas se - hacen constar las firmas de las personas que intervinieron en su formu - lación, revisión y autorización, a fin de precisar responsabilidades. Las personas encargadas de formular las pólizas toman los datos direc - tamente de los documentos para hacer los asientos respectivos, después de lo cual se anexan a las pólizas originales, les ponen su firma y se las pasan al contador para que éste, a su vez, las firme, en caso de - que los asientos estén correctos, y las pase al funcionario encargado de autorizarlas mediante su firma, para que pueda ser registrado en -- los libros y registros auxiliares que Conacine lleva en libros tabula - res.

Los datos para hacer los asientos en los registros de pólizas y en las

(38) Elías Lara Flores, Segundo Curso de Contabilidad, pag. 266

subcuentas se toman de las pólizas y de sus copias, respectivamente. - Una vez concluida su anotación en los registros y en los mayores auxiliares, las pólizas se archivan por numeración progresiva con objeto de poderlas localizar con facilidad.

Cada mes se suman los cargos y abonos que recibieron las cuentas en los registros de pólizas y con los totales se forma un solo asiento de concentración que pasa al diario general y al libro mayor, de donde se toman los datos para elaborar los estados financieros.

Sus principales ventajas son:

"a) Admite mayor división del trabajo, en razón de que el registro de las operaciones se hace en hojas sueltas, y para ellos se puede emplear simultáneamente un número ilimitado de personas, labor que no es posible hacer con la misma facilidad y prontitud que cuando el registro se hace en diario empastados.

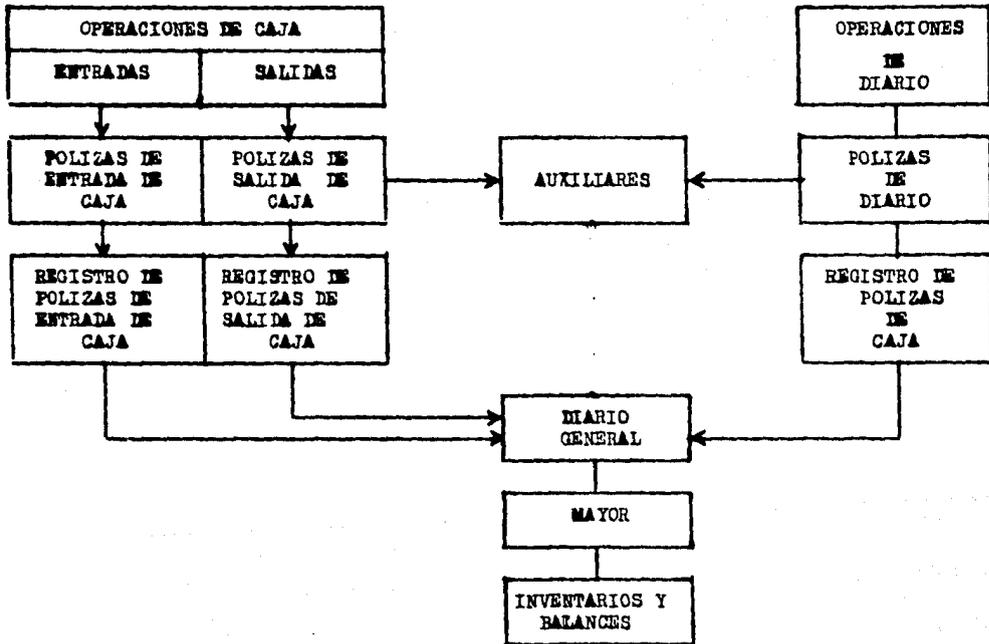
"b) No permite que en los diarios o registros de pólizas y en los mayores auxiliares se registren operaciones que no están previamente revisadas y autorizadas por personas responsables.

"c) Facilita la anotación en los mayores auxiliares, sin interrumpir el registro de las operaciones, pues los datos para hacer dicha anotación se toman de las copias de las pólizas." (39)

Así, el diagrama de operación de este procedimiento es el siguiente:

(39) Elías Lara Flores, Segundo curso de contabilidad, pag. 267

SISTEMA DE POLIZAS (40)



En Conacine no se llevan libros de inventarios, a pesar de que existe un departamento de almacén, debido a que los productos que se compran para la filmación de películas (muebles, enseres, adornos, etc.) pueden ser destruidos durante la misma o al finalizar el film, estos son vendidos de inmediato no haciéndose ningún registro al respecto ya que el costo de la compra de estos productos se añale al costo de producción.

II DOCUMENTACION

En Conacine, además de las pólizas ya mencionadas, tienen formas especializadas para los siguientes rubros:

1. Liquidación de participantes sobre alquileres
2. Tarjeta auxiliar
3. Reporte de gastos
4. Reporte de ingresos
5. Cédula de amortización mensual
6. Cédula de amortización anual

LIQUIDACION DE PARTICIPANTES SOBRE ALQUILERES

En el se anotan las participaciones que, por concepto de alquiler de películas, tienen los productores y los financiadores. Sobre esta participación se cobra una comisión que es del 21% al sector público (sistema Banco Nacional Cinematográfico) y un 33% a productores privados. Asimismo, las empresas que pertenecen al Sistema del Banco Nacional Cinematográfico tienen un 10% sobre alquileres brutos inafectables con el objeto de que siempre tengan efectivo en existencia.

REPORTE DE GASTOS

En el se anotan todos los gastos en que incurre la filmación de una película y los conceptos por los cuales se originaron. Se incluyen también los gastos de exhibición.

TARJETA AUXILIAR

En ella se anotan los ingresos y egresos que ocasiona una película durante su exhibición. Esta tarjeta se lleva en consecutivo por película.

REPORTE DE INGRESOS

En el se anotan los ingresos que produce la exhibición de una película haciéndose una separación por los períodos de corrida de la misma.

REPORTE DE INGRESOS

REPORTE DE INGRESOS								
			HOJA No. _____					
PRODUCTOR _____					PERIODO _____			
FECHA DE ESTRENO _____					PELICULA _____			
POBLACION _____					No. DE ESTRENO _____			
					CINE _____			
					SALDO ANTERIOR _____			
FECHA DE EXHIBICIONES EFECTUADAS DEL _____ AL _____								
ASIENTO	Z	POBLACION	CINE	FECHAS	C	IMPORTE EL PERIODO	EN EL EJERCICIO	HASTA LA FECHA

CEDULAS DE AMORTIZACION MENSUAL Y ANUAL

"La amortización del costo de cada película cinematográfica producida en el país, la efectuarán los productores aplicando el importe total de los ingresos obtenidos por su exhibición. Si transcurridos tres años a partir de la fecha en que se inició la exhibición no hubiere quedado amortizado el costo, el remanente se amortizará, por partes iguales en los dos años siguientes." (41)

La amortización se lleva a cabo como sigue:

<u>Fecha de estreno</u>	<u>Amortización fiscal a partir de su exhibición</u>
79	82 y 83
78	81 y 82
77	80 y 81
76	79 y 80
75	78 y 79

La diferencia de los totales de ingresos y gastos de explotación dan el resultado neto del periodo y muestran las cantidades que están por amortizar.

III CATALOGO DE CUENTAS

COMACINE, S. A. DE C. B.

CATALOGO DE CUENTAS

1. ACTIVO

10. CIRCULANTE

100. CAJA

101. BANCOS

01. BANCO

02. BANCO

03. BANCO

102. DOCUMENTOS POR COBRAR

103. PARTICIPACIONES POR COBRAR-PELICULAS NACIONALES, S. DE R.
L. DE I. P. Y C. V.104. PARTICIPACIONES POR COBRAR-PELICULAS MEXICANAS, S. A. DE -
C. V.

105. DEUDORES DIVERSOS

106. DEPOSITOS EN GARANTIA

11. INVERSIONES EN PELICULAS

110. COSTO DE PELICULAS EN PRODUCCION

111. COSTO DE PELICULAS EN EXPLOTACION

112. COSTO DE DERECHOS DE EXPLOTACION

113. COSTO DE PELICULAS EN PROYECTO

114. COSTO DE CORTOMETRAJES

115. INVERSION EN COPRODUCCIONES

12. FIJO

120. MOBILIARIO Y EQUIPO DE OFICINA

121. EQUIPO CINEMATOGRAFICO

122. EQUIPO DE TRANSPORTE

123. TERRENOS

124. EDIFICIOS

125. INVERSIONES EN VALORES

13. CARGOS DIFERIDOS

- 131. GASTOS DE PUBLICIDAD POR AMORTIZAR
- 132. GASTOS DE INSTALACION
- 133. GASTOS DE ORGANIZACION
- 134. GASTOS ANTICIPADOS

2. PASIVO**20. CIRCULANTE**

- 200. CREDITOS BANCARIOS
- 201. DOCUMENTOS POR PAGAR
- 202. PROVEEDORES
- 203. ACREEDORES DIVERSOS
- 204. PARTICIPACIONES POR PAGAR A COPRODUCTORES
- 205. APORTACIONES DE COPRODUCTORES

21. SALDOS A FAVOR DE DISTRIBUIDORAS

- 211. SALDOS A FAVOR DE PELICULAS NACIONALES, S. DE R. L. DE I.
P. Y C. V.
 - 01. ANTICIPOS E INTERESES
 - 02. GASTOS DE DISTRIBUCION
- 212. SALDOS A FAVOR DE PELICULAS MEXICANAS, S. A. DE C. V.
 - 01. ANTICIPOS E INTERESES
 - 02. GASTOS DE DISTRIBUCION
- 213. OTRAS DISTRIBUIDORAS

3. CAPITAL CONTABLE

- 301. CAPITAL SOCIAL
- 302. RESERVA LEGAL
- 303. RESERVA DE REINVERSION
- 304. APORTACIONES FUTUROS AUMENTOS DE CAPITAL
- 305. RESULTADO DE EJERCICIOS ANTERIORES
- 306. RESULTADO DEL EJERCICIO

4. CUENTAS COMPLEMENTARIAS DE ACTIVO

- 400. DEPRECIACION ACUMULADA MOBILIARIO Y EQUIPO DE OFICINA
- 401. DEPRECIACION ACUMULADA EQUIPO CINEMATOGRAFICO
- 402. DEPRECIACION ACUMULADA EQUIPO DE TRANSPORTE
- 403. DEPRECIACION ACUMULADA DE EDIFICIOS
- 404. AMORTIZACION ACUMULADA COSTO DE PELICULAS EN EXPLOTACION
- 405. AMORTIZACION ACUMULADA COSTO DE DERECHOS DE EXPLOTACION
- 406. AMORTIZACION ACUMULADA COSTO DE CORTOMETRAJES
- 407. AMORTIZACION ACUMULADA INVERSION EN COPRODUCCIONES
- 408. AMORTIZACION DE GASTOS DE INSTALACION
- 409. AMORTIZACION DE GASTOS DE ORGANIZACION
- 410. DESCUENTO DE DOCUMENTOS
- 411. ESTIMACION CREDITOS INCOBRABLES

5. CUENTAS DE RESULTADOS ACREEDORAS

- 501. INGRESOS EN EL PAIS (ALQUILERES)
- 502. INGRESOS EN EL EXTRANJERO (ALQUILERES)
- 503. VENTAS A T.V. PRECIO FIJO
- 504. PRODUCTOS FINANCIEROS
- 505. OTROS PRODUCTOS

6. CUENTAS DE RESULTADOS DEUDORAS**60. COSTO DE EXPLOTACION**

- 601. COSTO DE FINANCIAMIENTO Y DISTRIBUCION EN EL PAIS
 - 01. INTERESES
 - 02. PUBLICIDAD Y PROPAGANDA
 - 03. COPIAS Y OTROS GASTOS DE LANZAMIENTO
- 602. COSTO DE FINANCIAMIENTO Y DISTRIBUCION EN EL ESTRANJERO
 - 01. INTERESES
 - 02. PUBLICIDAD Y PROPAGANDA
 - 03. COPIAS Y OTROS GASTOS DE LANZAMIENTO

- 603. PARTICIPACIONES A COPRODUCTORES
- 604. COSTO APLICADO DE PELICULAS EN EXPLOTACION
- 605. COSTO APLICADO DE DERECHOS DE EXPLOTACION
- 606. COSTO APLICADO DE CORTOMETRAJES
- 607. COSTO APLICADO DE INVERSIONES EN COPRODUCCIONES

61. GASTOS

611. GASTOS DE OPERACION

- 01. HONORARIOS
- 02. ARRENDAMIENTO DE INMUEBLES
- 03. IMPUESTOS Y DERECHOS
- 04. GASTOS DE REPRESENTACION
- 05. GASTOS DE VIAJE
- 06. PROYECCIONES
- 07. PAPELERIA Y UTILES DE ESCRITORIO
- 08. PRIMAS DE SEGUROS Y PEANZAS
- 09. CUOTAS Y SUSCRIPCIONES
- 10. TELEFONOS, TELEGRAFOS Y CORREOS
- 11. COMBUSTIBLES EN GENERAL
- 12. MANTENIMIENTO Y CONSERVACION DE OFICINAS
- 13. MANTENIMIENTO Y CONSERVACION DE EQUIPO
- 14. GASTOS DE CAFETERIA
- 15. DONATIVOS
- 16. IMPRESOS Y FOTOSTATICAS
- 17. ALQUILER DE VEHICULOS
- 18. TRANSPORTES LOCALES
- 19. DEPRECIACIONES
- 20. AMORTIZACIONES
- 21. GASTOS NO DEDUCIBLES
- 22. PRESTACIONES A FUNCIONARIOS

612. GASTOS FINANCIEROS

01. INTERESES

02. PERDIDA EN CAMBIOS

03. PERDIDA EN VENTA DE ACTIVOS

COMPLEMENTO DEL CATALOGO DE CUENTAS

A) SUBCUENTAS APLICABLES A LOS SIGUIENTES RUBROS

- 110. COSTO DE PELICULAS EN PRODUCCION
- 111. COSTO DE PELICULAS EN EXPLOTACION
- 113. COSTO DE PELICULAS EN PROYECTO
- 114. COSTO DE CORTOMETRAJES

-----o-----

1. ARGUMENTO

- 01. DERECHOS DE AUTOR
- 02. HONORARIOS DE ADAPTACION
- 03. HONORARIOS DE TRADUCCION
- 04. COPIAS DE SCRIPT

2. DIRECCION

- 01. HONORARIOS DEL DIRECTOR
- 02. HONORARIOS ASISTENTE DEL DIRECTOR
- 03. HONORARIOS POR DESPLAZAMIENTO
- 04. HONORARIOS ASESOR DE DIALOGOS
- 05. CUOTAS Y PRESTACIONES SOCIALES

3. PERSONAL TECNICO Y STAFF

- 01. PREPARACION
- 02. TECNICO, STAFF, AUMENTOS Y TIEMPO EXTRA
- 03. PERSONAL PARA PICK - UPS
- 04. PERSONAL CAMARAS EXTRAS
- 05. CUOTAS Y PRESTACIONES SOCIALES
- 06. GERENTE DE PRODUCCION Y AYUDANTES

4. PERSONAL ARTISTICO

- 01. ARTISTAS PRINCIPALES
- 02. 1as, 2as, 3as, PARTES Y DELEGADO
- 03. BITS, EXTRAS, BAILABLES, PLAY BACKS

- 04. DOBLEJES
- 05. CUOTAS Y PRESTACIONES SOCIALES
- 06. CLASIFICACION ACTORES (A&W.D.A.)
- 5. ESCENOGRAFIA
 - 01. HONORARIOS DIRECTOR ARTISTICO
 - 02. PERSONAL DE CONSTRUCCION
 - 03. PEONES Y BODEGA
 - 04. MATERIALES DE CONSTRUCCION
 - 05. MOBILIARIO, COMPRAS Y ALQUILER
 - 06. ARTE, DECORACION, UTILERIA FIJA Y DE ACCION
 - 07. ALQUILER TRAMOYA Y EFECTOS ESPECIALES
 - 08. ANIMALES, VEHICULOS ESPECIFICOS (BARCOS, CARROZA, TREN, ETC.)
 - 09. MATERIALES DE EFECTOS ESPECIALES
 - 10. OTROS GASTOS
- 6. VESTUARIO
 - 01. COMPRAS
 - 02. ALQUILERES
 - 03. DISEÑOS
- 7. MAQUILLAJE Y PEINADOS
 - 01. ALQUILER DE EQUIPO
 - 02. HONORARIOS ESPECIALISTA
 - 03. PORTIZOS Y MATERIALES
- 8. GASTOS EN LOCACION
 - 01. PREPARACION
 - 02. COMIDAS, HOPEDAJE Y VIATICOS
 - 03. CAMIONES DE CARGA Y EQUIPO
 - 04. PASAJES
 - 05. TRANSPORTES LOCALES Y ALQUILER CARROS DE PRODUCCION
 - 06. ALQUILER SITIOS DE FILMACION

07. COMBUSTIBLES EN GENERAL
08. GRATIFICACIONES Y PERMISOS

09. GASTOS MENORES

9. MATERIAL FOTOGRAFICO

- 01. NEGATIVO
- 02. POSITIVO
- 03. NEGATIVO OPTICO PARA SONIDO
- 04. MATERIAL MAGNETICO 17. 5 y 35 MM
- 05. MATERIAL PARA EFECTOS OPTICOS
- 06. FOTOFIJAS, MATERIAL Y EQUIPO

10. RUSHES

- 01. MATERIALES
- 02. REVELADO
- 03. TRANSPORTE
- 04. ALQUILER SALAS DE PROYECCION
- 05. PROYECCIONISTA

11. TRAILER

- 01. SCRIPT
- 02. EDICION Y MATERIALES
- 03. TRADUCCIONES

12. SONIDO

- 01. SERVICIOS GENERALES SEGUN CONTRATO
- 02. NOMINAS DE GRABACION Y REGRABACION
- 03. NOMINAS DE DOBLAJES Y NARRACIONES
- 04. DISCOS DE PLAY BACKS Y TRANSFERENCIAS
- 05. PISTAS INTERNACIONALES
- 06. MATERIALES (CINTAS MAGNETICAS 1/4, CASSETTES, ETC.)

13. LABORATORIOS

- 01. ALQUILER DE EQUIPO, FOROS Y SERVICIOS

02. LABORATORIO
 03. SERVICIOS EXTRAS - PLANTAS, GRUAS, ETC.
 04. EFECTOS ESPECIALES OPTICA
 05. COMBUSTIBLE PLANTAS GENERADORAS
 06. OTROS GASTOS
14. MUSICA
01. DERECHOS DE COMPOSITORES
 02. DIRECCION Y EJECUCION DE MUSICA DE FONDO
 03. DIRECCION Y EJECUCION DE PLAY BACKS
 04. COPIAS Y PARTITURAS
 05. CUOTAS Y PRESTACIONES SOCIALES
15. EDICION Y CORTE
01. EDITOR, EDITOR SINCRONICO Y AYUDANTES
 02. MATERIALS PARA EDICION
 03. EFECTOS SONOROS E INSERTS
 04. TITULOS EN GENERAL
 05. CUOTAS Y PRESTACIONES SOCIALES
16. OTROS GASTOS EN PRODUCCION
01. SEGUROS EN GENERAL
 02. I.M.S.S.
 03. OTROS HONORARIOS (CONTADOR DE PRODUCCION, SECRETARIA, CHOPERES)
 04. GASTOS ADUANALES
 05. VIAS Y PERMISOS DE TRABAJO
 06. GASTOS LEGALES
 07. TELEX, TELEGRAFOS, TELEFONOS, CORREOS
 08. PAPELERIA Y MATERIALES DIDACTICOS
 09. PERDIDA EN CAMBIOS
 10. INTERESES SOBRE PRESTAMOS
 11. GASTOS DE FARMACIA

12. CAFETERIA (SUELDO ENCARGADO, AYUDANEE Y COMPRAS)**117. ANTICIPOS PARA GASTOS EN PRODUCCION****B) SUBCUENTAS APLICABLES AL RUBRO****112. COSTO DE DERECHOS DE EXPLOTACION**

-----○-----
1. COSTO DE ADQUISICION SEGUN CONTRATO

2. ALQUILER SALAS DE PROYECCION

3. PROYECCIONISTA

C) SUBCUENTAS APLICABLES AL RUBRO**115. INVERSION EN COPRODUCCIONES**

-----○-----
1. APORTACION EN EFECTIVO

2. APORTACION ELEMENTOS ARTISTICOS

3. APORTACION ELEMENTOS TECNICOS

4. APORTACION EN LABORATORIOS, ESTUDIOS Y MATERIALES

5. APORTACIONES VARIAS (HOSPEDAJES, PASAJES, VIATICOS, ETC.)

INSTRUCTIVO PARA EL USO DEL CATALOGO DE CUENTAS

1. ACTIVO**10. CIRCULANTE****100. CAJA****Cargos:**

Importe del efectivo y documentos de cobro inmediato que - por alguna razón no se han depositado oportunamente en las cuentas bancarias.

Créditos:

Importe de los depósitos en las cuentas bancarias

Saldo:

Representa el efectivo y documentos de cobro inmediato pendientes de depósito.

101. BANCOS**Cargos:**

Depósitos diarios de efectivo y documentos de cobro inmediato. Notas de crédito de los bancos por concepto de:

- a) Cobros efectuados por su conducto
- b) Descuentos de documentos, etc.

Transferencias de fondos de un banco a otro.

Créditos:

Importe de los cheques expedidos. Importe de las notas de cargo de los bancos por concepto de:

- a) Descuentos
- b) Cartas de crédito liquidadas
- c) Comisiones, falsos cobros, cobranzas y situaciones
- d) Devolución de cheques depositados, de documentos descontados, no cobrados, etc.

Transferencias de fondos de un banco a otro.

Saldo:

Representa el efectivo disponible en cuentas bancarias

102. DOCUMENTOS POR COBRAR**Cargos:**

Importe de los documentos que amparen créditos a favor de la empresa. Importe de los documentos que excepcionalmente

se reciban en pago del adeudo de clientes, los cuales deberán estar expresamente aprobados por la administración de la sociedad.

Créditos:

Valor de los documentos cobrados, incluyendo aquellos que previamente hayan sido descontados en las instituciones de crédito. Valor de los documentos renovados. Importe de los documentos incobrables.

Saldo:

Representa el importe de los documentos que amparan los adeudos de clientes y deudores.

103. PARTICIPACIONES POR COBRAR-PELICULAS NACIONALES, S. DE R. L DE I. P. Y C. V.

Cargos:

Importe de las participaciones a favor de la empresa pendientes de pago por parte de Películas Nacionales.

Créditos:

Importe de las participaciones pagadas por Películas Nacionales.

Saldo:

Representa el importe de las participaciones que adeuda Películas Nacionales.

104. PARTICIPACIONES POR COBRAR-PELICULAS MEXICANAS, S. A. DE - C. V.

Cargos:

Importe de las aportaciones pendientes de pago por parte de Películas Mexicanas a favor de la empresa.

Créditos:

Importe de las participaciones pagadas por Películas Mexicanas.

Saldo:

Representa el importe de las participaciones que adeuda Películas Mexicanas.

105. DEUDORES DIVERSOS

Cargos:

Entregas hechas a personas ajenas a la empresa en calidad de préstamo u otros conceptos. Pagos hechos por cuenta de-

terceros, ajenos a la empresa. Importe de los servicios -- pendientes de recibir.

Créditos:

Cobros efectuados en relación con los conceptos mencionados en los cargos. Importe de los servicios recibidos de los que deriven cargos a diferentes cuentas de resultados o de activos de la empresa.

Saldo:

Representa los adeudos a cargo de personas físicas o morales ajenos a la empresa, por cualquiera de los conceptos enunciados.

106. DEPOSITOS EN GARANTIA

Cargos:

Cantidades entregadas a terceros en calidad de depósitos -- que garanticen el cumplimiento de diferentes obligaciones contraídas por la empresa.

Créditos:

Aplicación de los depósitos constituidos. Depósitos reembolsados a la empresa al desaparecer las causas que los motivaron.

Saldo:

Representa las cantidades en poder de terceros, garantizando el cumplimiento de diferentes obligaciones contraídas -- por la empresa.

11. INVERSIONES EN PELICULAS

110. COSTO DE PELICULAS EN PRODUCCION

Cargos:

Importe de los costos de producción de las películas en -- proceso sin diferenciar la película de que se trate.

Créditos:

Importe del costo total de producción de una película cuando, estando terminada, entra en exhibición.

Saldo:

Representa el costo parcial de las películas en proceso.

111. COSTO DE PELICULAS EN EXPLOTACION

Cargos:

Importe de los costos de explotación de películas sin dife

renciar de que película se trata.

Créditos:

Importe del costo total de explotación de una película --- cuando se retira del mercado (exhibición).

Saldo:

Representa el costo parcial de explotación de las películas que se encuentran en esta etapa.

112. COSTO DE DERECHOS DE EXPLOTACION

Cargos:

Importe de los costos totales de explotación de los derechos de una película.

Créditos:

Importe del costo total de los derechos de explotación por película.

Saldo:

Representa el importe de los derechos de explotación pendientes de realizarse.

113. COSTO DE PELICULAS EN PROYECTO

Cargos:

Importe de los costos que ocasionan las películas en proyecto.

Créditos:

Importe del costo total del proyecto de una película que va a entrar en filmación.

Saldo:

Representa el importe de los costos de las películas en proyecto que aún no han entrado en producción.

114. COSTO DE CORTOMETRAJES

Cargos:

Importe del costo de realización de cortometrajes.

Créditos:

Importe del costo de venta de un cortometraje.

Saldo:

Representa el importe de los cortometrajes que se encuentran en proceso o que aún no han sido pagados.

115. INVERSIONES EN COPRODUCCIONES

Cargos:

Costo de las inversiones en coproducciones que se han recuperado.

Créditos:

Costo de las inversiones en coproducciones no recuperadas.

Saldo:

Representa las inversiones en coproducciones recuperadas.

12. FIJO

120. MOBILIARIO Y EQUIPO DE OFICINA

Cargos:

Costo de adquisición de los muebles y equipos destinados al uso de las oficinas de la empresa.

Créditos:

Costo del mobiliario y equipo dado de baja por enajenación, destrucción u otros conceptos. Depreciación acumulada de los activos redimidos totalmente. Traspaso a la cuenta 400

Saldo:

Representa el costo de adquisición del mobiliario y equipo de oficina, propiedad de la empresa y sujeto a depreciación.

121. EQUIPO CINEMATOGRAFICO

Cargos:

Costo de adquisición del equipo cinematográfico destinado al uso de las actividades propias de la empresa.

Créditos:

Costo del equipo cinematográfico dado de baja por enajenación, destrucción u otros conceptos. Depreciación acumulada de los activos redimidos totalmente. Traspaso a la cuenta 401.

Saldo:

Representa el costo de adquisición del equipo cinematográfico, propiedad de la empresa y sujeto a depreciación.

122. EQUIPO DE TRANSPORTE

Cargos:

Costo de adquisición de las unidades que se destinen al transporte de unidades o cosas.

Créditos:

Costo de los vehículos dados de baja por enajenación, des-

trucción u otras causas. Depreciación acumulada de los vehículos redimidos totalmente. Traspaso a la cuenta 402.

Saldo:

Representa el valor de los vehículos y equipos rodantes -- propiedad de la empresa y sujetos a depreciación.

123. TERRENOS

Cargos:

Costo del terreno para uso exclusivo de la empresa. Gastos de escritura, registro, etc. que se deriven de este tipo -- de inversiones.

Créditos:

Importe a precio de costo de venta o alguna otra forma de disposición por parte de la empresa.

Saldo:

Representa el importe de la inversión por concepto de terrenos.

124. EDIFICIOS

Cargos:

Costo del edificio para uso exclusivo de la empresa.

Créditos:

Venta del edificio a precio de costo. Depreciación acumulada de los edificios redimidos totalmente. Traspaso a la -- cuenta 403.

Saldo:

Representa el valor de los edificios propiedad de la empresa y sujetos a depreciación.

125. INVERSIONES EN VALORES

Cargos:

Costo de las inversiones en títulos, bonos, acciones, etc. que no tengan carácter de transitorio.

Créditos:

Costo de adquisición por venta de bonos, títulos, acciones etc.

Saldo:

Representa el importe de las inversiones que tenga la empresa en diversos títulos.

13. CARGOS DIFERIDOS

131. GASTOS DE PUBLICIDAD POR AMORTIZAR

Cargos:

Erogaciones en publicidad que de acuerdo con las políticas de la empresa, se considere que beneficiarán los resultados de varios ejercicios posteriores.

Créditos:

Cancelación de los gastos totalmente redimidos mediante su amortización periódica.

Saldo:

Representa las erogaciones en publicidad que de acuerdo con las políticas de la empresa se considere que deben ser aplicadas a los resultados de ejercicios posteriores al de su incurrencia y que estén sujetos a amortización.

132. GASTOS DE INSTALACION

Cargos:

Importe de las erogaciones llevadas a cabo con objeto de acondicionar un local arrendado o adquirido, adaptándolo a las necesidades de funcionamiento de la empresa y que se considere que beneficiarán a la misma durante varios ejercicios.

Créditos:

Cancelación de los gastos de la naturaleza indicada, totalmente redimidos mediante su amortización periódica. Traspaso a la cuenta 408.

Saldo:

Representa la suma de los gastos incurridos en la adaptación de locales arrendados o adquiridos, que se estimen aprovechables durante varios ejercicios y estén sujetos a amortización.

133. GASTOS DE ORGANIZACION

Cargos:

Erogaciones de la empresa para dotarla de la estructura legal necesaria para su funcionamiento.

Créditos:

Cancelación de los gastos totalmente redimidos mediante su amortización periódica. Traspaso a la cuenta 409.

Saldo:

Representa las erogaciones de la empresa, efectuadas con la finalidad de que la sociedad se constituya legalmente y que estén sujetos a amortización.

134. GASTOS ANTICIPADOS**Cargos:**

Erogaciones de la empresa para cubrir servicios pendientes de recibir, tales como prima de seguros y fianzas, rentas e intereses.

Créditos:

Traspaso a las cuentas de resultado que correspondan de la parte proporcional a los servicios ya recibidos. Recuperación de pagos por servicios anticipados no devengados.

Saldo:

Representa el importe de los servicios pagados anticipadamente y pendientes de recibir.

2. PASIVO**20. CIRCULANTE****200. CREDITOS BANCARIOS****Créditos:**

Importe de los préstamos otorgados a la empresa por instituciones de crédito no hipotecario, cuyo vencimiento sea inferior a un año.

Cargos:

Liquidación total o parcial de los préstamos bancarios concedidos a la empresa.

Saldo:

Representa el importe de los adeudos a cargo de la empresa por concepto de préstamos otorgados a la misma por instituciones de crédito no hipotecario y cuyo vencimiento sea inferior a un año.

201. DOCUMENTOS POR PAGAR**Créditos:**

Valor nominal de los títulos de crédito aceptados por la compañía en garantía de obligaciones contraídas, con excepción de aquellos cuyo beneficiario sea una institución de-

crédito.

Cargos:

Pago total o parcial de los documentos aceptados por la em presa. Cancelación o renovación de dichos documentos.

Saldo:

Representa el valor nominal de los documentos aceptados -- por la empresa pendientes de pago.

202. PROVEEDORES

Créditos:

Importe de las obligaciones contraídas por la empresa en la adquisición de mercancías, materiales o servicios.

Cargos:

Pago de las obligaciones contraídas por los conceptos señalados. Traspaso de los anticipos entregados por la empresa a los proveedores antes de la entrega de los bienes o prestación de servicios.

Saldo:

Representa el importe de las obligaciones a cargo de la em presa derivadas de mercancías o materiales adquiridos o -- servicios recibidos.

203. ACREEDORES DIVERSOS

Créditos:

Importe de las obligaciones contraídas por la empresa derivadas de créditos, bienes o servicios recibidos, que por su naturaleza difieran de las que deban controlarse específicamente en las otras cuentas de pasivo y que no se encuentren documentadas.

Cargos:

Liquidaciones totales o parciales de los adeudos mencionados.

Saldo:

Representa el importe de las obligaciones de origen diverso a cargo de la empresa, no documentadas con títulos de crédito.

204. PARTICIPACIONES POR PAGAR A COPRODUCTORES

Créditos:

Participación que corresponda a los coproductores en térmi

nos del contrato firmado por ambas partes de las utilidades que produzca una película.

Cargos:

Liquidación a los coproductores de las utilidades obtenidas en una película de acuerdo con las disposiciones estipuladas en el contrato.

Saldo:

Representa la participación de los coproductores en las utilidades que produzca una película pendientes de liquidar por la empresa.

205. APORTACIONES DE COPRODUCTORES

Créditos:

Entregas efectuadas por los coproductores hasta completar la cantidad que les corresponde en la producción de una película según el término de los contratos.

Cargos:

Traspaso a la cuenta 115 del mínimo referido a que se refiere el crédito de esta cuenta.

Saldo:

Representa lo anticipos entregados por los coproductores con los cuales se ha firmado el contrato para realizar una película.

21. SALDOS A FAVOR DE DISTRIBUIDORAS

211. SALDOS A FAVOR DE PELICULAS NACIONALES, S. DE R. L. DE I.-P. Y C. V.

Créditos:

Importe de los saldos por distribución de películas a favor de Películas Nacionales pendientes de pago.

Cargos:

Importe de los pagos efectuados a Películas Nacionales.

Saldo:

Representa los saldos a favor de películas Nacionales pendientes de pago.

212. SALDOS A FAVOR DE PELICULAS MEXICANAS, S. A. DE C. V.

Créditos:

Importe de los saldos por distribución de películas a favor de Películas Mexicanas pendientes de pago.

Cargos:

Importe de los pagos efectuados a Películas Mexicanas.

Saldo:

Representa los saldos a favor de Películas Mexicanas pendientes de pago.

213. OTRAS DI TRIBUIDORAS

Créditos:

Importe de los saldos por distribución de películas a diversas distribuidoras pendientes de pago.

Cargos:

Importes de los pagos efectuados a diversas distribuidoras

Saldo:

Representa los saldos a favor de diversas distribuidoras pendientes de pago.

3. CAPITAL CONTABLE

301. CAPITAL SOCIAL

Créditos:

Valor nominal de las acciones suscritas por los accionistas de la sociedad, según escritura constitutiva o sus modificaciones posteriores.

Cargos:

Reducción del capital social, acordada por Asamblea Extraordinaria, por reembolso a los accionistas e sus aportaciones, cancelación de acciones no exhibidas o absorción de pérdidas.

Saldo:

Representa el valor de las acciones suscritas por los accionistas de la sociedad.

302. RESERVA LEGAL

Créditos:

Parte que de la utilidad neta obtenida en cada ejercicio, debe retenerse por un importe mínimo del 5% sobre la misma hasta alcanzar cuando menos un monto equivalente al 20% del capital social, de acuerdo con lo establecido al respecto por la Ley General de Sociedades Mercantiles.

Cargos:

Aplicación de las utilidades retenidas a la absorción de -

pérdidas sufridas en la operación de la empresa.

Saldo:

Representa las utilidades retenidas por disposición expresa de la Ley General de Sociedades Mercantiles.

303. RESERVA DE REINVERSION

Créditos:

Utilidades retenidas para ser utilizadas en fines de reinversión según acuerdos de las Asambleas de Accionistas.

Cargos:

Aplicación de las utilidades retenidas a los fines para los que fue creada la reserva de reinversión.

Saldo:

Representa las utilidades reservadas para los fines que la Asamblea de Accionistas decida.

304. APORTACIONES FUTURAS AUMENTOS DE CAPITAL

Créditos:

Utilidades retenidas o aportaciones de los socios con el objeto de hacer futuros aumentos de capital.

Cargos:

Aplicación de las utilidades o las aportaciones de los socios para aumentar el capital.

Saldo:

Representa las aportaciones hechas por los socios para hacer aumentos de capital en el momento en que se considere necesario.

305. RESULTADO DE EJERCICIOS ANTERIORES

Créditos:

Ajuste a las utilidades obtenidas en ejercicios anteriores a aquén en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados. Absorción de las pérdidas acumuladas a través de:

- a) Utilidades por aplicar
- b) Reserva Legal
- c) Reserva de Reinversión
- d) Capital social

Ajuste a las pérdidas obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la recti-

ficación de esos resultados.

Cargos:

Aplicación de las utilidades acumuladas, decidida por la Asamblea General de Accionistas, a:

- a) Incrementar la Reserva Legal
- b) Incrementar la Reserva de Reinversión
- c) Cubrir dividendos
- d) Absorber pérdidas
- e) Capitalización

Ajuste a las utilidades obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados. Ajuste a las pérdidas obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados.

Saldo:

Representa las utilidades pendientes de aplicación. Representa el importe acumulado de las pérdidas obtenidas en ejercicios anteriores.

306. RESULTADO DEL EJERCICIO

Créditos:

Utilidad neta obtenida por la empresa en cada ejercicio.

Cargos:

Pérdida obtenida por la empresa como resultado de las operaciones realizadas en un ejercicio social.

Saldo:

Representa el monto de la utilidad neta obtenida por la empresa en cada ejercicio social. Representa la pérdida obtenida por la empresa en cada ejercicio social.

4. CUENTAS COMPLEMENTARIAS DE ACTIVO

400. DEPRECIACION ACUMULADA MOBILIARIO Y EQUIPO DE OFICINA

Créditos:

Estimación de la depreciación sufrida por los bienes muebles de la empresa destinados a ser utilizados en las oficinas de la misma.

Cargos:

Créditos a la cuenta 120 cuando se haya redimido totalmente el valor de los bienes muebles controlados en dicha cuenta

Cancelación de la depreciación acumulada correspondiente a los bienes que se enajenen o causen baja por otros conceptos.

Saldo:

Representa la estimación de la depreciación acumulada sobre los bienes muebles propiedad de la compañía destinados a ser utilizados como mobiliario y equipo en las oficinas de la misma.

401. DEPRECIACION ACUMULADA EQUIPO CINEMATOGRAFICO

Créditos:

Estimación de la depreciación sufrida por el equipo cinematográfico de la empresa destinado a ser utilizado en actividades propias de la misma.

Cargos:

Créditos a la cuenta 121 cuando se haya redimido totalmente el valor del equipo controlado en dicha cuenta. Cancelación de la depreciación acumulada correspondiente al equipo que se enajene o cause baja por otros conceptos.

Saldo:

Representa la estimación de la depreciación acumulada sobre el equipo cinematográfico propiedad de la compañía destinado a ser utilizado en actividades propias de la misma.

402. DEPRECIACION ACUMULADA EQUIPO DE TRANSPORTE

Créditos:

Estimación de la depreciación sufrida por las unidades propiedad de la empresa, destinadas al transporte de personas o cosas.

Cargos:

Créditos a la cuenta 122 cuando se haya redimido totalmente el valor de los vehículos y material rodante controlados en dicha cuenta. Cancelación de la depreciación acumulada correspondiente a los bienes que se enajenen o causen baja por otros conceptos.

Saldo:

Representa la estimación de la depreciación que ha sufrido el equipo de transporte por el uso y el transcurso del tiempo.

403. DEPRECIACION ACUMULADA DE EDIFICIOS**Créditos:**

Estimación de la depreciación sufrida por los edificios -- destinados a las funciones propias de la empresa.

Cargos:

Créditos a la cuenta 124 cuando se haya redimido totalmente el valor de los edificios controlados en dicha cuenta.-

Cancelación de la depreciación acumulada correspondiente a los edificios que se enajenan o causen baja por otros conceptos.

Saldo:

Representa la estimación de la depreciación que han sufrido los edificios por el uso y el transcurso del tiempo.

404. AMORTIZACION ACUMULADA COSTO DE PELICULA EN EXPLOTACION**Créditos:**

Estimación de la amortización de las erogaciones controladas en la cuenta 111.

Cargos:

Cancelación de la amortización acumulada de este tipo de costos redimidos totalmente. Traspaso a la cuenta 111.

Saldo:

Representa la amortización acumulada de los costos de películas en explotación según los términos de la ley.

405. AMORTIZACION ACUMULADA COSTO DE DERECHOS DE EXPLOTACION**Créditos:**

Estimación de la amortización de las erogaciones controladas en la cuenta 112.

Cargos:

Cancelación de la amortización acumulada de este tipo de costos redimidos totalmente. Traspaso a la cuenta 112.

Saldo:

Representa la amortización acumulada de los costos por derechos de explotación.

406. AMORTIZACION ACUMULADA COSTOS DE CORTOMETRAJES**Créditos:**

Estimación de la amortización de las erogaciones controladas en la cuenta 114.

Cargos:

Cancelación de la amortización acumulada de este tipo de -
costos redimidos totalmente. Traspaso a la cuenta 114.

Saldo:

Representa la amortización acumulada de los costos de cor-
tometrages.

407. AMORTIZACION ACUMULADA INVERSION EN COPRODUCCIONES**Créditos:**

Estimación de la amortización de las erogaciones controla-
das en la cuenta 115.

Cargos:

Cancelación de la amortización acumulada de este tipo de -
erogaciones redimidas totalmente. Traspaso a la cuenta 115

Saldo:

Representa la amortización acumulada de la inversión en co
producciones.

408. AMORTIZACION DE GASTOS DE INSTALACION**Créditos:**

Estimación de la amortización de las erogaciones controla-
das en la cuenta 132.

Cargos:

Créditos a la cuenta 132 cuando hayan quedado totalmente -
redimidas las inversiones registradas en esa cuenta.

Saldo:

Representa la amortización acumulada de los gastos que por
su naturaleza se hayan considerado como de instalación de
la empresa, determinada por las políticas que al respecto
se establezcan en la misma.

409. AMORTIZACION DE GASTOS DE ORGANIZACION**Créditos:**

Estimación de la amortización de los gastos que por su na-
tura se hayan considerado como necesarios para organi-
zar la empresa para efectuar las operaciones propias de su
giro.

Cargos:

Créditos a la cuenta 133 cuando hayan quedado totalmente -
redimidas las partidas controladas en esa cuenta.

Saldo:

Representa la amortización acumulada de los gastos de organización, determinada por las políticas que al respecto se establezcan en la empresa.

410. DESCUENTO DE DOCUMENTOS**Créditos:**

Valor nominal de los documentos de crédito que se descuentan a terceras personas.

Cargos:

Valor nominal de los documentos de crédito descontados, -- que han sido pagados.

Saldo:

Representa el valor nominal de los documentos de crédito -- descontados que no han sido pagados.

411. ESTIMACION CREDITOS INCOBRABLES**Créditos:**

El importe de la reserva establecida de acuerdo con los estatutos o de acuerdo con los porcentajes que establece la ley. Importe de las cuentas que se hayan cancelado por considerarse incobrables y que posteriormente se logre su cobro.

Cargos:

Importe de las cuentas que se consideran incobrables una vez agotados todos los procedimientos para lograr su cobro.

Saldo:

Representa una provisión establecida para amortiguar posibles pérdidas como resultado de cuentas o documentos que no liquiden los clientes.

5. CUENTAS DE RESULTADOS ACREEDORAS**501. INGRESOS EN EL PAIS (ALQUILERES)****Créditos:**

Ingresos obtenidos por el alquiler de películas en el país.

Cargos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con la demás cuentas de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada -- ejercicio.

Saldo:

Representa, en cada ejercicio, la utilidad bruta obtenida por alquileres de películas en el país.

502. INGRESOS EN EL EXTRANJERO (ALQUILERES)

Créditos:

Ingresos obtenidos por el alquiler de películas en el extranjero.

Cargos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás cuentas de resultado: deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada --- ejercicio.

Saldo:

Representa, en cada ejercicio, la utilidad bruta obtenida por alquileres de películas en el extranjero.

503. VENTAS A T.V. PRECIO FIJO

Créditos:

Ingresos obtenidos por ventas de películas a T.V. a precio fijo.

Cargos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás cuentas de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada --- ejercicio.

504. PRODUCTOS FINANCIEROS

Créditos:

Importe de los intereses que se cobren durante el año sobre préstamos, o por cualquier otro concepto. Diferencia en cambio ganados durante el año por la compra y venta de monedas extranjeras cuando el precio de dichas divisas haya sido superior al precio de compra.

Cargos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás cuentas de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada --- ejercicio.

Saldo:

Representa el importe de los intereses cobrados y las ganancias en cambios obtenidos durante el ejercicio.

505. OTROS PRODUCTOS

Créditos:

Importe de las utilidades obtenidas en ventas de activo fijo. Importe de los dividendos, rentas y comisiones cobradas. Importe de las utilidades que se obtengan de operaciones eventuales.

Cargos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás cuentas de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

6. CUENTAS DE RESULTADOS DEUDORAS

60. COSTO DE EXPLOTACION

601. COSTO DE FINANCIAMIENTO Y DISTRIBUCION EN EL PAIS

Cargos:

Importe de los costos que incurren en el financiamiento y distribución de películas en el país.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectuadas por la empresa para financiar y distribuir películas en el país.

602. COSTO DE FINANCIAMIENTO Y DISTRIBUCION EN EL EXTRANJERO

Cargos:

Importe de los costos que incurren en el financiamiento y distribución de películas en el extranjero.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectuadas por la empresa para financiar y distribuir películas en el extranjero.

603. PARTICIPACIONES A COPRODUCTORES**Cargos:**

Importe de las erogaciones que se producen al pagar a los coproductores las participaciones que les corresponde por la explotación de una película en los términos del contrato firmado por la empresa y ellos.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectuadas por la empresa por este concepto.

604. COSTO APLICADO DE PELICULAS EN EXPLOTACION**Cargos:**

Importe de las erogaciones que conforman el costo de las películas en explotación.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectuadas por la empresa por este concepto.

605. COSTO APLICADO DE DERECHOS DE EXPLOTACION**Cargos:**

Importe de las erogaciones que conforman el costo de los derechos de explotación.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectuadas por la empresa por este concepto.

606. COSTO APLICADO DE CORTOMETRAJES

Cargos:

Importe de las erogaciones que conforman el costo de la -- elaboración de cortometrajes.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente - con las demás de resultados deudoras y acreedoras para de- terminar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectua-- las por la empresa por este concepto.

607. COSTO APLICADO DE INVERSION EN COPRODUCCIONES

Cargos:

Importe de las erogaciones que conforman el costo de las - inversiones que realiza la empresa en coproducciones.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente - con las demás de resultados deudoras y acreedoras para de- terminar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectua-- das por la empresa por las inversiones en coproducciones.

61. GASTOS

611. GASTOS DE OPERACION

Cargos:

Gastos en que incurren los departamentos administrativos - y la empresa en general para llevar a cabo sus respectivas funciones.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente - con las demás cuentas de resultados deudoras y acreedoras- para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada --- ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones efectua--

das por la empresa para llevar a cabo las funciones que le corresponden por su giro.

612. GASTOS FINANCIEROS

Cargos:

Erogaciones efectuadas por la empresa para procurarse recursos de fuentes ajenas a la misma.

Créditos:

Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjuntamente con las demás de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo:

Durante el ejercicio, representa las erogaciones de la empresa para procurarse recursos de terceras personas.

IV ESTADOS FINANCIEROS

Teniendo en cuenta que una empresa que se dedica a producir algo realiza dos tipos de operaciones, que son:

- a) Transformar la materia prima en producto elaborado
- b) Vender el producto elaborado

su contabilidad estará dividida en dos partes:

"una para el registro y análisis de la operación productiva y otra para el registro y análisis de la operación comercial." (42) Por lo que la contabilidad general será la fuente para obtener los siguientes estados financieros y que son los que elabora la empresa oficial Conacine, S. A. de C. V.:

a) Balance General

"Es un documento que presenta la situación financiera de un negocio en una fecha determinada." (43)

El balance general tiene por objeto rendir un claro y preciso informe de la posición financiera de la compañía a las partes interesadas, generalmente al final de cada periodo fiscal.

El balance general presenta únicamente la situación financiera de un negocio en una fecha determinada, o sea, la del día en que se practica.

(42) Ernesto Reyes Pérez, Contabilidad de costos-primer curso, pag. 28

(43) Elías Lara Flores, Primer curso de contabilidad, pag. 35

CONACINE, S. A. DE C. V.

BALANCE GENERAL AL _____ DE _____ DE 19 _____

ACTIVOCIRCULANTE

Caja	\$ _____	
Bancos	_____	
Documentos por cobrar	_____	
Participaciones por cobrar	_____	
Deudores diversos	_____	
Depósitos en garantía	_____	
Inversiones en películas	_____	\$ _____

FIJO

Mobiliario y equipo de oficina	\$ _____	
Equipo cinematográfico	_____	
Equipo de Transporte	_____	
Terrenos	_____	
Edificio	_____	
Inversiones en valores	_____	_____

CARGOS DIFERIDOS

Gastos de publicidad por amortizar	\$ _____	
Gastos de instalación	_____	
Gastos de organización	_____	
Gastos anticipados	_____	\$ _____

PASIVOCIRCULANTE

Créditos bancarios	\$ _____	
Documentos por pagar	_____	
Proveedores	_____	
Acreedores diversos	_____	
Participaciones por pagar a coproductores	_____	
Aportaciones a coproductores	_____	
Saldos a favor de distribuidoras	_____	\$ _____
CAPITAL CONTABLE	_____	\$ _____

b) Estado de Resultados

"El estado de resultados es un documento financiero que muestra detallada y ordenadamente la forma en que se ha obtenido la utilidad o pérdida del ejercicio." (44)

Este estado se puede considerar como un estado complementario del balance general, puesto que éste muestra únicamente la utilidad o pérdida del ejercicio y el estado de resultados muestra la forma en que se ha obtenido dicho resultado.

Para comprobar que el estado de resultados complementa al balance general, la utilidad o pérdida que arroje dicho estado debe ser igual al aumento o disminución que se obtenga al comparar el capital del balance anterior con el capital del balance actual.

COMACINE, S. A. DE C. V.

ESTADO DE RESULTADOS

DEL _____ DE _____ DE 19____ AL _____ DE _____ DE 19____

INGRESOS

Alquileres:

en el país \$ _____

en el extranjero _____

Ventas a T. V. _____

Productos financieros _____

Otros productos _____

Total ingresos \$ _____

GASTOS Y COSTOS

Costo de explotación:

Financiamiento y distribución en el país \$ _____

Financiamiento y distribución en el ex--
tranjero _____

Participaciones a coproductores _____

Costo aplicado de:

Películas en explotación _____

Derechos de explotación _____

Cortometrajes _____

Inversiones en coproducciones _____

Gastos de operación _____

Gastos financieros _____

Total gastos y costos \$ _____

Utilidad o pérdida del ejercicio \$ _____

V CONTABILIDAD DE COSTOS

En conacine se hace un presupuesto de costo considerando todas las partidas que incluye la producción de una película y que, tentativamente, es el siguiente:

PRESUPUESTO DE COSTO DE PRODUCCION DE UNA PELICULA MEXICANA (45)

CONCEPTO	Por cientos	CONCEPTO	Por cientos
TOTAL			
Productor asociado	6.8	De sonido	1.1
Argumento	2.6	Positivo regular	0.5
Derechos de adaptación	2.2	Diversos	0.1
Personal técnico	19.0	Derechos y dirección	0.7
Director	4.0	Grabación	1.6
Técnicos	15.0	Diversos	0.0
Artistas	33.6	Estudios, equipo y laborato	
Principales	31.0	rios	7.1
Extras	2.6	Servicios generales	4.4
Escenografía	5.6	Servicios extras	2.7
Sueldos	2.7	Sonido	0.4
Materiales	1.6	Edición y corte	1.4
Mobiliario	0,2	Títulos	0.4
Alquileres	1.0	Otros gastos	10.9
Diversos	0.1	Transportes	0.4
Gastos de locación	4.0	Alimentos	0.1
Transportes	0.4	Cuotas	4.1
Alimentos	1.0	Primas de seguros	2.3
Diversos	2.6	Maquillaje	0.2
Guardarropa	1.7	Sueldos y	
Vestuario	1.0	gratificaciones	0.6
Alquiler	0.7	Intereses	2.1
Material fotográfico	4.2	Anticipos	0.5
Negativos	2.5	Diversos	0.6

(45) Francisco A. Gomezjara y Melia Selene de Dios, Sociología del cine, pag. 40

Debido a que en Conacine no se lleva un sistema de costos en particular, el costo de una película se hace partiendo de un análisis de todas las partidas que la componen, como sigue:

ANALISIS DEL COSTO DE LA PELICULA _____

AL _____ DE _____ DE 19 _____

No.

DE CONCEPTOS

CONTROL

1. ARGUMENTO

- 1) Derechos literarios
- 2) Honorarios adaptación
- 3) Copias Script

2. DIRECCION

- 1) Honorarios del director
- 2) Otros

3. PERSONAL TECNICO

- 1) Preparación
- 2) Técnicos, staff y tiempo extra
- 3) Personal para pick ups
- 4) Personal para cámaras extras

4. PERSONAL ARTISTICO

- 1) Artistas principales
- 2) Las 2as. y 3as. partes y delegados
- 3) Bits, extras, bailables y play backs
- 4) Doblajes

5. ESCENOGRAFIA

- 1) Personal de construcción
- 2) Peones y bodegas
- 3) Materiales de construcción
- 4) Mobiliario, compras y alquileres
- 5) Arte, decoración, utilería fija y utilería de acción

- 6) Alquiler de tramoya y efectos especiales
 - 7) Carruajes y animales
6. GUARDARROPA
- 1) Diseños y proyecciones
 - 2) Compras y alquileres
 - 3) Sueldos
7. MAQUILLAJES Y PEINADOS
- 1) Alquiler de equipo
 - 2) Postizos y materiales
 - 3) Sueldos
8. GASTOS EN LOCACION
- 1) Preparación
 - 2) Pasajes
 - 3) Comidas, hospedajes y viáticos
 - 4) Camiones de carga y equipo
 - 5) Combustible en general
 - 6) Transportes locales y carros de producción
 - 7) Gratificaciones y permisos
 - 8) Alquiler sitios para filmación
 - 9) Diversos y menores
9. MATERIAL FOTOGRAFICO
- 1) Negativo
 - 2) Positivo color
 - 3) Positivo splied
 - 4) Foto-fijas. Placas, material cámaras
 - 5) Negativo sonido, música de fondo, efectos doblaje
 - 6) Material magnético 17.5 y 35 mm
 - 7) Material intermediae, efectos, etc.
 - 8) Varios
10. MUSICA
- 1) Derechos de compositores
 - 2) Dirección y ejecutantes. Play Backs
 - 3) Dirección y ejecutantes. Música de fondo
 - 4) Copias y partituras
 - 5) Varios

11. ESTUDIOS, EQUIPOS Y LABORATORIOS

- 1) Servicios generales según contrato
- 2) Servicios extras. Plantas, grúas, etc.
- 3) Material eléctrico
- 4) Combustibles planta
- 5) Laboratorios
- 6) Efectos especiales. Optica. Steck shots

12. SONIDO

- 1) Servicios generales según contrato
- 2) Nóminas de grabación y regrabación
- 3) Nóminas de doblajes y narraciones
- 4) Discos de Play backs
- 5) Pistas internacionales
- 6) Materiales
- 7) Efectos sincrónicos. Transferencias

13. EDICION Y CORTE

- 1) Editor, editor sincrónico y ayudantes
- 2) Materiales para edición en general
- 3) Efectos sonoros e insertos
- 4) Títulos en general

14. TRAILER

- 1) Script
- 2) Edición y materiales
- 3) Narración

15. OTROS GASTOS

- 1) Cuotas y prestaciones sociales
- 2) Patente asociación
- 3) Seguros en general
- 4) Carros de la producción
- 5) Comidas, refrescos y café
- 6) Gratificaciones
- 7) Gerente de producción
- 8) Imprevistos

16. GASTOS INDIRECTOS

- 1) Gastos de administración y otros

2) Honorarios del productor

17. GASTOS DE PUBLICIDAD

1) Publicidad

C) Aspectos legales e impositivos

La empresa Conacine, S. A. de C. V. es una empresa de participación eg total y depende de la Secretaría de Gobernación y directamente de la - aprobación que para filmar da el Banco Nacional Cinematográfico, que - ejerce un control mediante auditores externos de la Secretaría del Pa- trimonio y Fomento Industrial. Dentro de la misma empresa hay un repre- sentante del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica para tratar lo relacionado con los contratos de trabajo y los conflic- tos laborales que surjan.

La empresa se encuentra sujeta a los siguientes impuestos:

1. IMPUESTO SOBRE LA RENTA: El impuesto sobre la renta grava los ingre sos en efectivo, en especie o en crédito, que modifiquen el patrimonio del contribuyente, provenientes de productos o rendimientos del capi- tal, del trabajo o de la combinación de ambos. Los causantes del im- puesto sobre la renta deberán formular los avisos, declaraciones y ma- nifestaciones que previenen esta ley en las formas aprobadas por la Se cretaría de Hacienda y Crédito Público y proporcionarán los datos o in formes que las mismas señalen. El impuesto se pagará al presentar las declaraciones o manifestaciones exigidas por esta ley o al expedirse - documentos en que deban cancelarse estampillas. Los pagos deberán efec tuarse los meses 5^o, 9^o y 12^o del ejercicio fiscal.
2. IMPUESTO SOBRE PRODUCTOS DEL TRABAJO: Deberá entregarse dentro de - los primeros 15 días de cada mes, formulándose por triplicado una de- claración de pago. Esta declaración es efectuada, en Conacine, por el Sindicato.

PRODUCCION DE LARGOMETRAJES

	1920	1925	1930	1935	1938	1942	1946	1950	1955	1960	1962	1964	1965	1966	1967	1968	1969
EUROPA																	
Alemania	646	228	146	123	114	64	0	82	122	93	64	68	72	75	105	115	138
USA							5	8	18	16	17	15	15	-	-	-	-
Rea							8	17	28	16	15	21	19	12	9	3	3
Australia	?	?	2	5	-	-	4	17	20	30	37	45	49	45	45	45	45
Chesoslavaquia	22	17	23	23	35	11	11	15	20	30	37	45	49	45	45	45	45
Dinamarca	41	10	2	11	10	19	12	13	13	16	20	?	18	20	-	-	-
España	10/15	45?	5/10	40	213	52	38	49	58	68	113	104	135	160	140	117	132
Finlandia	?	?	?	19	19	16	14	29	29	?	12	8	9	6	3	12	9
Francia	65/100	73	94	115	122	72	94	110	95	119	93	91	142	130	120	-	154
Grecia	?	34	125	199	116	60	47	83	112	81	71	69	69	70	70	71	71
Irlanda	?	3	7	1	4	2	6	11	15	59	104	90	112	105	134	192	-
Hungría	?	?	3	19	33	42	3	4	12	17	16	18	23	21	22	37	21
Italia	220	10	7	21	68	118	65	74	127	141	152	142	188	245	258	254	253
Polonia	?	9	12	15	21	-	-	4	8	20	23	25	26	26	33	40	40
Rusia	-	-	-	17	30	34	34	25	30	12	16	20	21	25	26	34	21
URSS	10	74	97	39	40	21	19	14	61	110	93	130?	167	199	175	163	196
Yugoslavia	-	1	3	-	-	-	-	4	12	18	22	17	19	27	33	37	34
ESTADOS UNIDOS																	
	796	579	509	525	455	498	378	383	254	156	135	141	191	168	215	-	-
AMERICA LATINA																	
Argentina	10/12	12/15	8/10	13	41	57	32	57	-	31	32	37	32	20	25	37	37
Brazil	10/15	15/20	8/10	4/5	4	1	7	30	32	30	39	38	-	-	-	-	-
Cuba	?	?	2	-	2	2	1	5	2	2	5	4?	-	-	-	-	1
México	10/12	5/6	1	27	47	49	74	118	-	84	56	70	52	57	48	90	90
ASIA																	
Birmania	-	-	-	4	-	-	-	30	46	73	95	65	81	61	-	68	-
Ceila	-	-	-	-	-	-	-	2	9	9	15	24	15	26	18	8	8
Corea del Sur	-	-	-	-	-	-	-	-	30	92	112	125	193	142	183	-	-
China	3 (1921)	50	86	58	42	24	70	34	21	67	100?	-	-	-	-	-	-
Hong - Kong	-	-	-	-	-	-	-	-	239	280	238	283	203	171	169	156	155
Filipinas	-	-	8	11	50/60	?	?	?	112	127	161	208	-	-	-	-	-
India	10/20	70	330	240	172	165	200	241	287	320	312	303	325	316	333	390	367
Indonesia	-	-	3	5	8	3/4	-	15	?	21	44	30?	-	-	-	-	-
Japón	?	875 (1924)	500?	410	400?	87	69	215	423	547	375	342	490	437	410	494	494
Paquistán	-	-	-	-	-	-	-	-	13	48	40	69	89	77	104	133	-
Singapur	-	-	-	-	-	?	?	6	10/12	20	32	22	-	-	2	-	-
Turquía	-	2	-	3	2	7	10	20	60	140	130	155	-	-	-	-	-
Egipto	-	-	2	13	9	23	60	45	41	60	35	55	47	36	28	54	-

FUENTES: Georges Sadoul, Historia del cine mundial.

PRODUCCION DE LARGOMETRAJES
RECAPITULACION POR CONTINENTE.

AÑO	EUROPA	AMERICA DEL NORTE	AMERICA LATINA	ASIA	AFRICA	TOTAL MUNDIAL
1920	1 200	800	50?	?	0	2 050
1925	550	580	50?	1 100	0	2 280
1930	600	510	25	750	2	2 137
1935	600	525	50	725	13	1 938
1938	700	455	100	300	9	1 989
1942	500	500	120	350	23	1 443
1946	350	380	150	700	60	1 290
1950	680	385	220	1 100	45	2 030
1955	750	255	250	1 750	41	2 396
1960	800	160	150	1 750	60	3 000
1962	900	140	120	1 600	40	2 800
1964	800	145	180	2 000	60	3 200
1965	1 080	195	100	1 850	50	3 300
1966	1 150	180	120	1 600	40	3 100
1967	1 200	220	115	1 750	35	3 350
1968	1 280	-	170	1 800	60	3 600
1969	1 350	-	170	1 800	60	3 600

FUENTE: Georges Sadoul, Historia del cine mundial

PELICULAS DE LARGO METRAJE PRODUCIDAS (P) Y COPRODUCIDAS (C)
EN 1970, 1972 Y 1973 EN DIVERSOS PAISES

PAIS		1970	1972	1973
ARGENTINA	P	28	34	25
	C	-	-	-
BRASIL	P	72	+	+
	C	-	+	+
MEXICO	P	+	98	91
	C	+	1	9
ITALIA	P	240	294	252
	C	135	128	82
FRANCIA	P	138	169	200
	C	72	98	103
ESPAÑA	P	106	103	124
	C	48	51	42
REPUBLICA FEDERAL ALEMANA	P	129	94	99
	C	27	28	17
REINO UNIDO	P	85	89	80
	C	-	-	8
EE.UU.	P	280	+	+
	C	-	+	+
JAPON	P	423	390	405
	C	-	-	-
U. R. S. S.	P	218	234	166
	C	3	4	-
POLONIA	P	28	25	28
	C	-	-	-
YUGOSLAVIA	P	29	26	22
	C	5	5	2
CHECOSLOVAQUIA	P	54	49	68
	C	2	4	3

NOTA: (+) indica que no hay datos; (P) producción de un sólo país y (C) coproducciones de dos o más países.

FUENTE: Comunicación y Cultura, El cine en América Latina

VALOR DE LA PRODUCCION DE 10 RAMAS DE LA INDUSTRIA DE TRANSFORMACION EN MEXICO

CONCEPTOS	MILES DE PESOS
1. Laminación	2 547 110
2. Ensamble de automóviles	1 913 418
3. Acero	1 879 671
4. Cerveza	1 575 540
5. Acabados de algodón	1 042 419
6. INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA	1 030 000
7. Artefactos diversos de hule	1 000 665
8. Tejidos de algodón	948 279
9. Cigarros y puros	790 873
10. Molinos de trigo	755 011

FUENTE: Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios, Sociología del cine

GRUPOS SOCIALES PARTICIPANTES EN LA PRODUCCION DEL CINE ACTUAL

	PERSONAL	ORGANIZACIONES	ORGANIZACIONES EN MEXICO
Empresarios	Productores Financiadores Distribuidores Exhibidores Publicistas	Bancos de Crédito, Bancos Cinematográficos Empresas estatales Universidades e instituciones culturales Asociaciones de distribuidores y exhibidores Festivales internacionales de cine Empresas de televisión que hacen películas	Banco Nacional Cinematográfico PelMex, PelNal (distribuidoras) Estudios Churubusco y América Operadora de Teatros (exhibición estatal) IMSS, SEP, UNAM (Financiadoras productoras) Procinemex Secretarías de Estado Círculo Oro y otros exhibidores independientes Reseña Mundial de Cine (Gobernación y Turismo) Distribuidoras extranjeras Asociación Nacional de Empresarios de Cine Exhibidores independientes
Creadores	Escritores Directores Compositores, músicos, intérpretes Fotógrafos, diseñadores, escenógrafos, etc. Actores Editores Investigadores y profesores de cine Productores ejecutivos Jefes de producción Intermediarios entre empresa y creador	Asociaciones de escritores, directores, músicos, etc. Asociaciones o Academias de actores Sindicato de personal técnico Escuelas de cine Institutos de Investigación Cinematográfica	ANDA: Asociación Nacional de Actores STIC: Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica STPC: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica SUTM: Sindicato Único de la Música UFCRM: Unión de Fotógrafos y Camarógrafos de la República Mexicana INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes (Escuela de Arte Dramático y otras) SECRYTV: Sociedad de Escritores Cinematográficos, Radio y Televisión SACM: Sociedad de Autores y Compositores de México CUEC: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
Supervisores Estatales	Formuladores de leyes, reglamentos, planes y proyectos Seleccionadores de guiones Censores Inspectores de filmación y espectáculos	Secretaría de Estado y Municipalidades	Secretarías de Estado: Dirección General de Cinematografía (Gobernación), Oficina de Espectáculos (DDF), Secretaría del Trabajo Empresas descentralizadas y de participación estatal
Espectadores	Crítica, comentaristas Público Auditorio	Revistas especializadas Programas de radio y T.V. especializados Libros Críticas de la prensa ordinaria Asociaciones de periodistas de cine Clubes de cine-espectadores (Federación de Cine Clubes)	Colección Cine Club, Ediciones Era Cuadernos de Cine UNAM Suplementos culturales de diarios y revistas Información en radio, televisión y prensa PEGIME: Periodistas Cinematográficos de México Periodistas y Publicistas Asociados

FUENTE: Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios, Sociología del Cine

PRODUCCION CINEMATOGRAFICA EN MEXICO DEL 1° DE ENERO AL 31 DE DICIEMBRE DE 1975

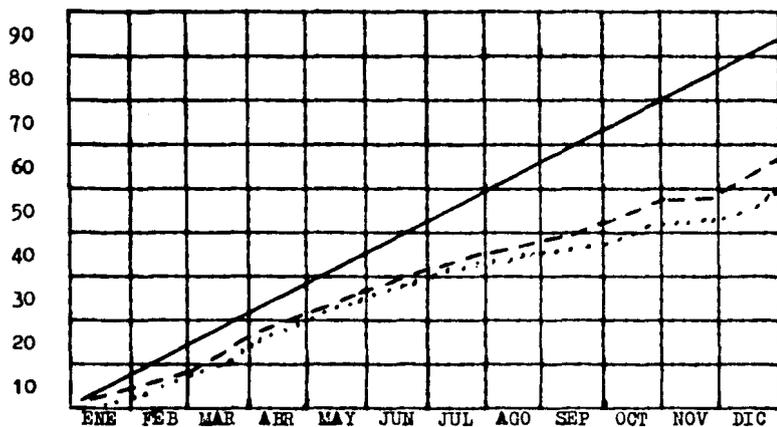
S.T.P.C.

CONACINE			
Producción propia	4		
Coproducción nacional	4		
Coproducción extranjera	2		
Coproducción con trabajadores	<u>7</u>	17	
OTROS	3		
CONACITE II	1		
Extranjeros	<u>6</u>	10	27

S.T.I.C.

CONACITE II	3		
Estudios América	<u>20</u>	<u>23</u>	<u>23</u>
			<u>50</u>

PRODUCCION CINEMATOGRAFICA EN MEXICO EN 1975



————— POSIBILIDAD TEORICA DE FINANCIAMIENTO DEL BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO
 - - - - - PRODUCCION CINEMATOGRAFICA EN 1974
 • • • • • PRODUCCION CINEMATOGRAFICA EN 1975

CONACINE, S. A. DE C. V.

INVERSION EN PELICULAS

1975:	\$126 000 000.—
1976:	\$189 336 772.—

INGRESOS

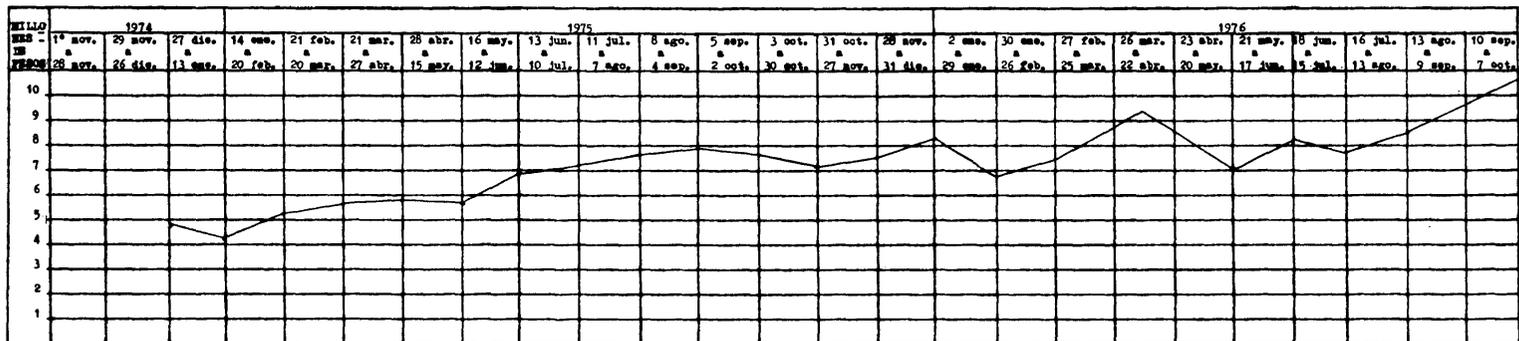
1975:	\$ 90 000 000.—
1976:	\$250 000 000.—

CONACINE

Producción propia:	13
Coproducción c/empresas Nals :	14
Coproducción c/trabajadores:	22
Adquirido a Est. Churubusco	2
Adquirido a Est. América	2
Coproducción con el extranjero	<u>4</u>
TOTAL DE PELICULAS 1976:	57

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

INGRESOS BRUTOS - PELICULAS - COMACINE



PELICULAS PRODUCIDAS POR CONACINE EN 1978

"La Trampa"	de Raúl Araiza
"Cadena Perpetua"	de Arturo Ripstein
"Adrana del Río, actriz"	de Alberto Bojórquez
"Oye Salomé"	de Miguel M. Delgado
"Amor Libre"	de Jaime Humberto Hermosillo
"Erótica"	de Emilio Fernández
"Estas Ruinas que Ves"	de Julián Pastor
"Te Quiero"	de Tito Davison
"Mil Millas al Sur"	de Rodolfo de Anda
"Con la Muerte en Ancas"	de Alberto Mariscal
"El Gran Perro Muerto"	de Rogelio A. González
"Las Grandes Aguas"	de Servando González
"Ese Señor Transparente"	de Benito Alazkari

FUENTE: Diario Esto, 10 de enero de 1979

VI PUBLICIDAD CINEMATOGRAFICA

La comunicación es un conjunto de técnicas mediante las cuales el ser humano proporciona y recibe información teniendo como resultado cambios de actitud y de conducta. El proceso de comunicación es:

TRANSMISOR: es quien envía el mensaje

RECEPTOR: la persona a quien va destinado con el fin de modificar su conducta (o actitud)

MENSAJE: elemento importantísimo que contiene los conceptos a transmitir y que debe resumir las siguientes características:

a) Claro

"El mensaje debe transmitirse en términos generales y familiares, enfocados específicamente a la persona (o personas) que va a recibirlo para evitar confusiones." (1)

b) Completo

"Una comunicación debe contener la información necesaria para producir en el receptor la reacción deseada, pero no debe ser tan larga que aburra a quien la recibe." (2)

c) Transmitido en el momento oportuno

Esto significa que es necesario analizar detenidamente el momento en que el receptor está mejor predisposto a recibir la comunicación, ya que es bien sabido que en el público existen períodos psicológicos de alegría, depresión, enojo, tristeza, etc.

Se sabe que en los albores de la civilización el hombre se comunicaba

(1) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 11

(2) Ibid, pag. 11

por medio de gestos, mímica y determinadas articulaciones vocales, -- hasta llegar a constituir un lenguaje ampliamente dicho.

"El lenguaje es un fenómeno típicamente social. Solamente dentro de -- una sociedad y con términos aceptados tácitamente por todos sus miembros, es posible su existencia." (3) Y es así como surge la publicidad como una forma de comunicación.

"Cuando predominaba el artesanado de expansión empresarial casi nula, al menos tal como hoy día se concibe una empresa, la publicidad era -- ciertamente 'casi' desconocida." (4)

Sin embargo, a algún señor más avisado que otros, se le ocurrió colocar un rótulo en la puerta de su pequeño establecimiento o taller. Pregonaba su trabajo, no hacía otra cosa con ese gesto. Aunque él no hablara, lo hacía por él el rótulo. Otro día se le ocurrió poner su nombre en los artículos que fabricaba. Era el nacimiento de la publicidad. Puede decirse que la publicidad en México se inicia desde épocas precortesianas, "pues ya los residentes de la altiplanicie utilizaban insignias comerciales, pregoneros y rótulos." (5)

Con la colonia se integran los primeros anuncios impresos promoviendo funciones teatrales y corridas de toros.

Sin embargo, es hasta principios del siglo XX cuando surgen los periódicos de circulación masiva, como "El Universal" y "Excélsior".

"En 1930 se fundan las primeras agencias de publicidad como:

'Anuncios de México, S.A.'

'General Anunciadora, S.A.'" (6)

En 1941 llega a México la primera sucursal de agencias norteamericanas con "Grant Advertising", que trae consigo un enriquecimiento técnico y

(3) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 11

(4) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 4

(5) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 12

(6) Ibid, pag. 12

profesional para el desarrollo publicitario en todos los aspectos: --
 creatividad, contratación de medios, investigación, etc. Posteriormente
 otras agencias llegaron a México, tales como:

Walter Thompson de México, S.A.

McCann-Erickson Stanton

Kenyan & Eckhart

Publicidad D'Arcy, etc.

Los precursores de la publicidad en México fueron:

"Don Federico Sánchez Fogarty

Fernando Bolaños Cacho

Ernesto Rébora

Humberto Sheridan

Augusto Elías, padre

'El Caballito' López

Emilio Azcárraga." (7)

Las asociaciones e instituciones de publicidad fundadas en México son:

1923: Fundación de la Asociación Nacional de Publicidad

1930: Fundación de la Asociación Mexicana de Agencias de Publicidad --

(AMAP), integrada en los últimos años al Consejo Nacional de la
 Publicidad.

1961: Fundación del Instituto Mexicano de Estudios Publicitarios

"Los principales eventos anuales que se realizan en el medio publicita-
 rio son: la Noche de los Heraldos, donde se reúnen ejecutivos de agen-
 cias y anunciantes. Adicionalmente, la entrega de los Teponaxtlis de -
 Malinalco, trofeos otorgados a los mejores anuncios." (8)

Ahora bien, definir a la publicidad es difícil, ya que toda definición

(7) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 13

(8) Ibid, pag. 13

por sí misma, entraña una notable dificultad debido a que "definir" -- significa "limitar", "omitir una serie de observaciones y de hechos en cuanto son considerados de un valor relativo a los fines del tema." (9) Esta afirmación es válida, en términos generales, en cualquier campo de actividad o de aplicación que tenga lugar, "siempre que se trate de puntualizar fenómenos de viva actualidad que están en el centro de animadas discusiones y de polémicas no siempre desinteresadas." (10) Por tanto, una definición de publicidad podría ser:

Toda forma remunerada de presentación o de promoción llevada a cabo, generalmente, por parte de terceras personas, de un producto o servicio por cuenta de un destinatario identificado, efectuada con el fin de -- inducir a los compradores potenciales o aquellos que tienen influencia sobre las compras, a considerar favorablemente el producto o servicio o a asumir una actitud positiva en relación con el mismo.

Esta definición presenta las siguientes ventajas:

1. Rechaza entrar en sutilezas y en distinciones teóricas, manteniéndose, por el contrario, sobre un plano simplemente operativo.
2. Distingue la verdadera y propia publicidad (en inglés: advertising) de otras formas, como por ejemplo: la 'publicity' y las 'relaciones -- públicas', con las que con frecuencia se les confunde.
3. Permite englobar en la publicidad incluso aquellas iniciativas de distinta clase (tales como los concursos con premio, las ventas mixtas los vales-descuento, las exposiciones de productos, las muestras, --- etc.) que habitualmente se indican con la denominación de 'actividades promocionales' y cuyos objetos inmediatos no se separan de los de la misma publicidad." (11)

La publicidad es un medio cuya función fundamental consiste en prepa-

(9) F. Attanasio, La publicidad hoy, pag. 17

(10) Ibid, pag. 17

(11) Ibid, pag. 18

rar o desarrollar las ventas informando, esto es, haciendo llegar un mensaje a determinado público sobre un producto o un servicio, detallando sus características y métodos y, sobre todo, las ventajas que su adquisición y utilización puede proporcionar al cliente.

"La información debe darse 'de cierta forma', lo que significa que no solamente se desea dar a conocer algo a alguien en un momento dado, -- sino darlo a conocer creando un interés, un deseo, una expectativa, -- una necesidad en relación con el objeto de la comunicación." (12)

Esta información no acaba con la presentación y descripción del producto o servicio; puede tener relación con el complejo de la empresa, con una marca particular de la misma, o puede consistir en recordar la empresa o difundir su denominación; entonces se hablará de publicidad de prestigio.

Con frecuencia se le atribuyen a la publicidad ciertos méritos de los cuales no es merecedora, o ciertas culpas de la que no es responsable. Estos méritos y estas culpas son puestas de relieve por aquellas personas que consideran la publicidad como un hecho extemporáneo, como una cosa que se puede improvisar en cuanto la empresa ha descubierto que puede gastar una cifra sin grandes perjuicios.

"En realidad, al igual que cualquier otro instrumento de la empresa, -- la publicidad tiene su puesto bien definido; o sea, debe estar encuadrada en el conjunto de los otros 'medios' empleados para conseguir -- los fines de la empresa, coordinada con ellos." (13)

La publicidad no se improvisa. Al contrario, la publicidad requiere -- una programación propia, en la que se tenga en cuenta la más amplia -- programación comercial de la empresa.

Los inconvenientes, más o menos graves, de una mala programación de la publicidad, son múltiples. Sin embargo, existen "algunos casos que pa-

(12) F. Attanasio, La publicidad hoy, pag. 18

(13) Ibid, pag. 20

rece que se repiten con mayor frecuencia, y cuya importancia es bastante grande" (14) y que son:

- a) Falta de coordinación entre la distribución del producto y la difusión de los mensajes publicitarios .
- b) Falta de coordinación entre la acción publicitaria y las iniciativas promocionales.
- c) Desconocimiento de la colaboración con los vendedores para el éxito de una campaña publicitaria.
- d) Argumentaciones y presentación formal del anuncio.
- e) Elección de los medios o vehículos publicitarios.

Si la función de la publicidad es la de hacer que una marca o un producto sean conocidos, "informando sobre sus características y sobre su empleo específico, ensalzando de esta forma su prestigio, significa que esta tiene como objetivo, en primer lugar, aumentar las posibilidades de venta del producto, poniéndolo en conocimiento del consumidor y garantizando un apoyo al vendedor en su acción." (15)

Mientras la empresa trata por todos los medios a su alcance de asegurarse de la calidad del producto, solamente el vendedor, el consumidor o el utilizador pueden establecer si es mejor que otros productos semejantes a su disposición. Y es la misma acción publicitaria que la empresa productora decide programar, a la vista de esto, lo que le va a jugar un papel preferente para influenciar una decisión en tal sentido - por parte del revendedor o del consumidor. Es por esto que la publicidad debe ser considerada como una real y verdadera inversión, de la misma forma que se considera una inversión el dinero gastado para el montaje de las nuevas instalaciones o para mejorar el sistema de la distribución o la eficacia del volumen de venta.

(14) F. Attanasio, La publicidad hoy, pag. 20

(15) Ibid, pag. 23

"En la empresa, todo gasto que no suponga una inversión (a largo o corto plazo) debe considerarse un despilfarro y, como tal, debe ser eliminado o asentado sobre bases radicalmente distintas." (16)

Los pasos por medio de los cuales procurará el anunciador atraer al comprador consisten en lo siguiente:

1. Llamarle la atención respecto a su producto
2. Despertar el interés
3. Impresionar la memoria
4. Provocar la resolución de adquirir ese producto

"La lucha por la existencia que desde tiempos prehistóricos sostuvo la raza, produjo seres que fijan principalmente su atención en los anuncios que aparentan estar iluminados, animados, en los que ostentan colores llamativos, en los que aparecen y desaparecen de manera repentina, en los correspondientes a uno y otro extremo de una serie homogénea, y todo lo que en general entraña alguna promesa de bienestar o alguna amenaza." (17) Es por esto que en la civilización moderna existe una grandísima competencia entre los objetos e ideas que pugnan por imponerse a la atención de la gente; "pero el campo de la perceptividad es estrecho y no abarca más que las cosas más comprensibles para nuestro entendimiento, y que se nos antojan de más utilidad o valor". (18)

Una vez que se ha llamado la atención, el fin inmediato es despertar interés. El procedimiento consiste en procurar que hallen en el anuncio elementos que intensifiquen la atención. Estos elementos deben tener cierto grado de complejidad para invitar a un detenido examen y el esfuerzo que esto supone ha de estar compensado por el descubrimiento de un nuevo punto interesante en el anuncio.

(16) F. Attanasio, La publicidad hoy, pag. 24

(17) Refugio Román, Práctica Comercial Mexicana, pag. 193

(18) Ibid, pag. 193

Debe abrirse al pensamiento un camino racional que facilite la llegada hacia la idea fundamental que ha de imbuirse al espectador. Lo que influye en el ánimo del público son los hechos que vienen a aclarar el caso dado del asunto de que se trata, junto con ciertos elementos de orden subjetivo.

"Despertar interés no depende de un proceso literario ni de adecuada fraseología; es cuestión, antes de todo, de elegir cierto número de ideas que sean apropiadas, y de ordenarlas acertadamente... La sobriedad en el lenguaje agudiza el interés, pues es indicio de que el anunciante tiene una fuerza de reserva, y la fuerza llama siempre la atención, porque entraña la publicidad de revelarse en forma interesante." (19)

Si el público se fija en el anuncio y le interesa su contenido, la impresión que queda en la memoria de un individuo determinado será tanto más intensa, cuanto más se ajuste a su personalidad la imagen que se le presenta. La memoria, hasta cierto punto, está en función de la intensidad y de la agudeza de la impresión percibida en el primer momento, y eso no sólo depende del material presentado, sino también de la oportunidad, del grado de preparación de la mente del individuo y de lo que dura la observación. Depende, por otra parte, de la frecuencia con que se renueva la impresión, aunque esto no significa que el éxito del mensaje dependa de la frecuencia con que se presenta al público, ya que la memoria está también en función del número y fuerza de las relaciones que se establecen entre una idea determinada y otras ideas que haya en la mente, en virtud de cuyas relaciones, aquella idea habrá de aparecer cuando surjan en la conciencia otras con las que esté asociada.

"Al pasar de una idea a otra, en el acto de recordar, avanzamos más fa

(19) Refugio Román, *Práctica Comercial Mexicana*, pag. 193

cilmente, yendo de casos particulares a concepciones de carácter general, y no en sentido contrario. Toda cuestión agresiva, alusión desagradable puede y debe evitarse." (20)

Para concluir, es conveniente señalar que hoy en día existen en México alrededor de 240 periódicos y 257 revistas, cerca de 605 radiodifusoras comerciales, 96 televisoras e infinidad de publicidad exterior o interior en los que deben aplicarse todos los conceptos antes mencionados, y que los presupuestos invertidos anualmente en esta rama alcanzan la cifra de \$2'500,000.-

Como se sabe, la publicidad es una manifestación humana que se presenta exclusivamente dentro de un marco de convivencia social, por lo que se encuentra muy ligada a la sociología, ya que es indispensable para el desarrollo de la vida moderna; esta naturaleza social de la publicidad se observa en sus relaciones con la economía y la psicología de la siguiente manera:

a) La publicidad y la economía. "Dado que la publicidad tiende a incrementar la demanda de productos y servicios, tiene un campo de acción en el comercio, y está, por lo tanto, muy relacionada con el aspecto económico de las sociedades modernas." (21)

b) La publicidad y la psicología. Todos los mensajes publicitarios -- tienden a operar en el individuo, mediante la utilización de motivaciones, resortes psicológicos, fenómenos mentales, que lo guían a la adquisición de productos y servicios. De ahí su relación tan importante con esta ciencia.

Antes de iniciar el estudio formal de la publicidad y su manejo, es -- menester hacer un somero análisis del concepto de mercadotecnia, ya -- que "en la actualidad los negocios son manejados de acuerdo a un criterio mercadológico, dentro del cual se encuentra englobada la publicidad." (22)

Se puede decir que la mercadotecnia con carácter profesional se definió en 1920 cuando Taylor crea la división del trabajo, o sea, la especialización. Se origina entonces la distribución en masa y surgen -- problemas de distribución y promoción de ventas. Ahora bien, la mercadotecnia se puede definir como una serie de actividades "que regulan -- y coordinan la secuencia que sigue un producto, desde su concepción --

(21) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 14

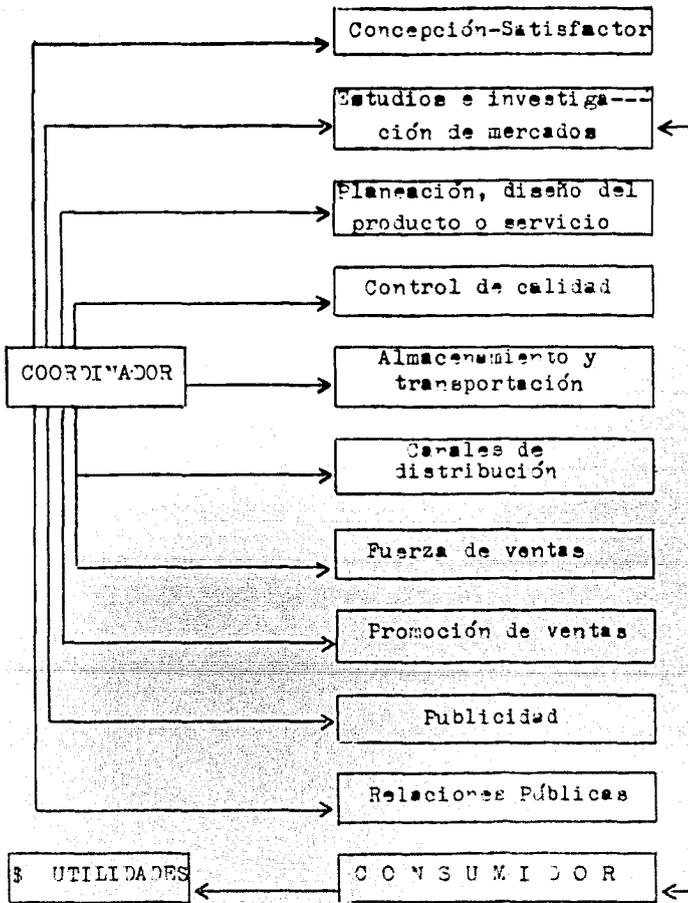
(22) Ibid, pag. 14

hasta su entrega al consumidor en óptimas condiciones de calidad, tiempo y lugar adecuados, logrando así las utilidades justas para la empresa y un constante desarrollo." (23)

La relación que existe entre la publicidad y la mercadotecnia puede explicarse en el cuadro siguiente:

(23) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 16

MERCADOTECNIA Y PUBLICIDAD (24)



(24) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 14

CONCEPCION DEL SATISFACTOR

Aquí se inicia el proceso de la mercadotecnia, o sea, cuando surge el invento o creación de un nuevo producto no existente en el mercado o alguna innovación o modificación de un producto ya conocido.

ESTUDIO E INVESTIGACION DE MERCADOS

Que se define como "la recopilación sistemática y científica de datos de las fuentes de información (internas y externas), y la adecuada tabulación y análisis de los mismos con el fin de que nos den conclusiones idóneas para resolver todo tipo de problemas que se nos presenten a lo largo de todo el ciclo mercadológico." (25)

La investigación se divide en:

a) Estudio de mercado: que consiste en el sondeo de las fuentes de información interna, con el fin de obtener soluciones (recabar datos del archivo de la compañía, el de la competencia, estudios previos, archivos de dependencias oficiales, etc.)

b) Investigación de mercado: que "consiste en el sondeo de las fuentes de información externas con el fin de obtener soluciones, para lo cual es necesario elaborar un cuestionario y salir a la calle a preguntar, ya sea a nuestros proveedores, canales de distribución, consumidores potenciales o público en general." (26) Las formas más comunes de investigar son:

I ENCUESTA: Elaboración de un cuestionario, el cual será llenado con datos proporcionados por la gente investigada y la tabulación y análisis del mismo.

II OBSERVACION: "Consiste en la preparación de gente que investigará el mercado. Estas mismas personas llenarán los cuestionarios de acuerdo a la observación que haya de los he-

(25) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 16

(26) Ibid, pag. 16

chos, no siendo el investigado el que los proporcione." (27)

III EXPERIMENTAL: Puede ser también de encuesta, pero en este caso se hace que el investigado tome parte activa en alguna forma. La buena calidad de una investigación depende de:

- a) La muestra
- b) El cuestionario
- c) El investigador
- d) La entrevista
- e) La tabulación y evaluación de datos.

La investigación de mercados ayuda a resolver todas las incógnitas que se presentan a lo largo del proceso de mercadotecnia.

c) Planeación y diseño del satisfactor: Consiste en el diseño y planeación del producto o satisfactor, de acuerdo a los gustos y a las necesidades del consumidor.

d) Control de calidad: Consiste en el chequeo minucioso de todos y cada uno de los rasos en el proceso de elaboración del producto, para que éste salga siempre en óptimas condiciones de calidad.

e) Almacenamiento y transportación: Consiste en la provisión del almacenamiento de un producto antes de ser enviado a los canales de distribución y a la transportación del mismo, en algunas ocasiones, al lugar de su venta, ya sea por medios terrestres, aéreos o marítimos.

f) Canales de distribución: Son los conductos idóneos que una empresa elige para la distribución más eficiente de sus productos y al precio más bajo, con el objeto de que el consumidor los encuentre siempre en el tiempo que los quiere y en el lugar que los necesite.

g) Administración de ventas: "Consiste en la organización de una fuerza de ventas capaz de cumplir con el 'pronóstico de ventas', su contratación, fijación de ventas y cuotas de ventas." (28) Su control lo --- ejerce a través de:

A Programas de ventas: Que es la fijación de un plan detallado de ventas que lleve a cumplir con el pronóstico de ventas previamente establecido.

B Areas de ventas: Que consiste "en la división del mercado total en áreas o territorios, con el objeto de facilitar la labor de ventas y asignar a los vendedores una o varias de éstas áreas. Por ejemplo, - la división del territorio en áreas de ventas es la siguiente:



(29)

C Cuota de ventas: Consiste en fijar a un vendedor una cantidad de producto o servicio, que debe vender obligatoriamente en un determinado lapso.

h) Promoción de ventas: Que se encuentra entre la acción personal de -

(28) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 21

(29) Ibid, pag. 22

ventas de una empresa al detallista y la publicidad dirigida al consumidor a través de los medios de difusión. Esta promoción se divide en:

1. Escaparatismo: Que consiste en la creación y composición de vitrinas y escaparates de los sitios denominados PUNTO DE VENTA.
2. Degustaciones y demostraciones: Que consiste en dar a saborear un producto al consumidor o se le demuestra sus usos y aplicaciones.
3. Muestreo: Que consiste en obsequiar pequeñas dosis del producto al público para que lo conozca y se interese por comprarlo.
4. Descuentos especiales.
5. Concursos
6. Trato con el detallista
7. Regalos al consumidor

i) Publicidad: Que son "técnicas creativas, redaccionales, de investigación y administración que, utilizando los medios de difusión masiva, tienden a incrementar las ventas de productos y servicios." (30)

j) Relaciones públicas: "Pueden ser definidas como la creación de la imagen positiva de una compañía, tanto interna como externamente." (31)

A Nivel interno recibe el nombre de "Relaciones industriales" y consiste en crear un buen ambiente de trabajo mediante:

- A Buenas instalaciones
- B Clubes deportivos
- C Comités de participación obrero-patronales
- D Prestaciones tales como gratificaciones, concursos, becas, etc.
- E Planes habitacionales

A nivel externo recibe el nombre de "relaciones públicas" y "tienden a crear la imagen de una compañía sólida, profesional, moderna y dinámica en la mente de los proveedores, clientes, bancos, comercio, institu

(30) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 25

(31) Ibid, pag. 25

ciones gubernamentales y público en general." (32)

Las áreas del plan de relaciones públicas son las gacetas en periódicos, cocteles, documentales, conferencias, simposios, etc.

Ahora bien, en la actualidad existe cierta confusión sobre los términos "publicidad" y "propaganda", que muchas personas consideran sinónimos. Por lo tanto, es necesario definir a la publicidad como la identificación "y exaltación de un servicio o artículo, de tal modo que se distinga de los similares y por este camino estimular su demanda por parte del público consumidor," (33) a través de la difusión de ideas comerciales en los medios publicitarios. Sin embargo, aunque la propaganda defiende ideas en forma análoga, éstas no son de índole lucrativa; su objetivo es el de dar a conocer ideas políticas, sociales, culturales, religiosas, etc.

"Ejemplo de publicidad: Campaña automóviles

Campaña refrescos

Campaña bancos

Campaña detergentes

"Ejemplo de propaganda: Campaña contaminación ambiental

Campaña superación personal

Campaña Cruz Roja" (34)

Día a día se asiste a una exuberancia publicitaria en radios, periódicos, cinemas, etc. Los que ni soñaban con publicar anuncios actualmente los están pidiendo a voz en grito. "Miles de anuncios surgen diariamente. La publicidad comienza a tomar cuerpo, a fijar posiciones en el ciclo distributivo." (35)

(32) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 25

(33) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 4

(34) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 26

(35) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 4

La necesidad de publicidad es un hecho concreto, ante el que ya no se puede seriamente divagar. Un hecho impuesto por las circunstancias de normalidad hacia las que se encamina la economía. Eso quiere decir que el publicitario adquiere toda su importancia, quizá desusada en algunos elementos empresariales, pero de una importancia lógica cuando se advierten las cifras que cuesta y la necesidad de colocar artículos y servicios en un mercado ferozmente competitivo.

"Gastar dinero en publicidad es lo más fácil del mundo; saber gastarlo es otra cosa." (36) Aquí radica la sabiduría y eficacia del publicitario. Debido a la creciente euforia publicitaria, infinidad de empresas se lanzan a esta lucha que emborracha sin la adecuada preparación.

Quiérase o no aceptar, la publicidad es "un arte y una ciencia porque responde, incuestionablemente, a unos principios básicos entroncados con la más pura ciencia comercial." (37)

Se ha dicho que la publicidad es un asunto costoso; que sólo grandes empresas pueden permitirse el lujo de hacerla. Esto no es cierto: la publicidad no consiste solamente en montar grandes campañas de prensa o fabulosos concursos de masas. La publicidad obedece a unos principios que no pueden desvirtuarse:

1. Los costos en publicidad están siempre en función directa de la -- cantidad de artículos dispuestos a irrumpir en el torrente circulatorio de la distribución comercial.
2. Debido a las modernas técnicas de producción masiva, a mayor cantidad de bienes producidos, el precio unitario deberá ser lógicamente -- menor.

Además, la publicidad consagra, cara al público, unos determinados pro

(36) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 5

(37) *Ibid*, pag. 5

ductos o servicios que tendrán mayor o menor aceptación según la marca pregonada. "Síguese de ello que la publicidad, fomentando la venta de unas marcas, en detrimento de otras menos perfectas, fomenta asimismo la calidad, ya que la gran masa de público aceptará sólo aquellos artículos o servicios que estén respaldados por una auténtica calidad." (38)

De este modo se tienen tres motivos en favor de la publicidad y que da una clara idea de su importancia:

1. Estimula la discriminación de costos y los abarata, incitando al gran consumo.
2. Favorece la calidad
3. Mejora, de hecho, el nivel de vida de una nación.

La publicidad no sólo impulsa a producir determinados productos o servicios y a preferir unos a otros, sino que, inventando motivaciones - siempre latentes en la humanidad - incita a consumir artículos nuevos que, favorecidos por la creciente demanda, antes eran prácticamente desconocidos por la gran masa consumidora.

"La publicidad ha contribuido poderosamente a fomentar la demanda, y con ello ha conseguido animar a los empresarios y capitalistas a efectuar fuertes inversiones para crear fuentes de trabajo que, de otro modo, no se hubieran podido ni soñar." (39)

La misión primordial de la publicidad radica en el aumento de las necesidades distributivas de la empresa y en un mejor servicio de su técnica. "Ya no basta ordenar la inserción en la prensa de unos espacios - más o menos bien elegidos, más o menos bonitos, proclamando la bondad de un producto o de un servicio." (40) Es necesario hacerlo ordenada-

(38) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 6

(39) Ibid, pag. 7

(40) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 109

mente, es decir, coordinar. Esta coordinación puede clasificarse como sigue:

1. Confección de los presupuestos publicitarios
2. Adecuarlos a la política de ventas
3. Elección de zonas publicitarias
4. Elección de medios idóneos
5. Selección o creación de anuncios
6. Vigilancia de la publicidad efectuada
7. Vigilancia de su rentabilidad
8. Estadísticas de publicidad y ventas
9. Política publicitaria en coordinación con la de ventas
10. Creación de marcas
11. Vigilancia de las mismas
12. Relación íntima y directa con los departamentos de ventas y relaciones públicas.

El anunciante, o sea, el fabricante de los productos, tiene en el aspecto publicitario dos alternativas sobre su organización:

1. Puede optar por instituir dentro de su empresa una pequeña agencia de publicidad con un gerente, director de medios, escritores, dibujantes, productores, etc., y de esta manera elaborar él mismo sus propias campañas publicitarias. Este tipo de organización es conveniente cuando una empresa tiene varios productos y un gran presupuesto publicitario para poder amortizar los costos de sueldos, honorarios, impuestos, material de oficina, etc.
2. Puede contar solamente con un gerente de publicidad y su secretaria que será el encargado de supervisar el trabajo "de la (s) agencia (s) de publicidad que manejan las compañías de el (los) producto (s) de la empresa." (41) Debido a que los servicios que otorga una agencia

(41) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 109

son muy variados y su personal altamente profesional, el 90% de las empresas optan por esta última alternativa, pues ofrece muchas ventajas ya que la experiencia de éstas en el ramo publicitario y contactos con proveedoras y medios es enorme. "La empresa al contratar a una agencia de publicidad, se evita costos de empleados, préstamos y problemas laborales." (42)

Pensando esto el Sistema del Banco Nacional Cinematográfico creó el 6 de junio de 1969 PROCINEMEX "con el propósito de contar con una entidad que, de una manera adecuada, se hiciera cargo de promover y de apoyar publicitariamente las películas producidas por otras empresas dependientes del Banco Nacional Cinematográfico y por productores independientes, tanto nacionales como extranjeros que contratan sus servicios." (43)

Debido a que la empresa trabajó con pérdidas hasta 1970 se tomaron una serie de medidas para evitar que se mantuviera en "un nivel de escasa eficiencia con el consecuente perjuicio para las películas encargadas a su manejo." (44)

Estas medidas, acordadas por su Consejo de Administración, fueron:

1. Contratación de personal calificado "y se dispuso el manejo de los más modernos métodos de mercadotecnia y publicidad, lo que implicó la modificación de sus cuadros operacionales." (45)

2. Hasta 1970, los cuadros directivos estaban integrados por:

La gerencia general, el departamento de ventas, el departamento de contabilidad y el departamento de servicios promocionales, pero ante el aumento de sus actividades fue necesario constituir el departamento --

(42) Elías Galindo Zamudio, Publicidad Dinámica, pag. 110

(43) Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976, pag. - 213

(44) Ibid, pag. 213

(45) Ibid, pag. 213

creativo, al que se encargó del diseño y manejo publicitario.

3. Se reforzó el departamento de ventas mediante la creación del Área de Relaciones Públicas.

En 1971 se hicieron los siguientes cambios:

1. La sección de redacción se convirtió en departamento, "ante la necesidad de incrementar la producción literaria consistente en catálogos, Press Books, folletos, etc." (46)

2. Se separó el área de relaciones públicas del departamento de ventas, dándosele la categoría de departamento y se le asignaron las tareas de celebración de festivales y semanas de cine mexicano en el interior de la República.

3. "En el departamento creativo, se formó la sección de medios para agilizar el desarrollo de los planes de promoción integral." (47)

4. El departamento de contabilidad, se convirtió en departamento administrativo, dividiendo sus funciones en contable y administrativas.

En 1972 se creó la sub-gerencia general, que permitió la descentralización de algunas de las funciones que tradicionalmente recaían en la Gerencia General.

El departamento de servicios promocionales se transformó en departamento de producción y distribución asignándosele la tarea de producir material publicitario especializado para ser enviado a través de Películas Nacionales y Películas Mexicanas, tanto al Territorio Nacional, -- como a los mercados internacionales controlados por esas dos empresas. Los cambios en 1973, fueron:

1. Creación de la unidad de programación y sistemas para resolver en forma efectiva los proyectos de la empresa y optimizar sus servicios.

(46) Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976, pag. - 213-214

(47) Ibid, pag. 214

2. Creación del departamento de difusión "que absorbió y amplió el campo de acción del departamento de redacción y aglutinó igualmente las actividades correspondientes a la difusión en radio y televisión." (48)

En 1974 PROCINEMEX sufrió una nueva reforma administrativa debida a la incorporación de personal sindicalizado especializado y al creciente volumen de actividades. Estas reformas fueron:

1. Modificación del departamento de difusión y se le responsabilizó -- del manejo de prensa.

2. La estructura básica en departamentos se cambió por otra dividida en áreas. "Así, además de la gerencia general y de la sub-gerencia se formaron el área de arte, la de tránsito, la creativa, la de administración y finanzas, la de difusión y relaciones públicas y la de ejecutivos de cuenta." (49)

En 1975, el área publicitaria absorbió a la de arte, a la de tránsito y a la creativa. Subsistieron las áreas de ejecutivos de cuenta, de difusión y relaciones públicas y de administración y finanzas.

En 1976, "se creó la coordinación interna y únicamente subsistieron -- tres áreas, la de publicidad y lanzamientos, la de producción, administración y finanzas, la de difusión y relaciones públicas." (50)

Actualmente PROCINEMEX se encuentra organizada como sigue:

a) Gerencia General: Al igual que en todas las compañías, constituye la más alta gerarquía y autoridad. Las principales tareas de la gerencia de una agencia de publicidad son:

- Supervisión y control de todos los departamentos
- Fijación de objetivos de desarrollo de la empresa
- Conseguir nuevos clientes

(48) Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976, pag. --

214

(49) Ibid, pag. 215

(50) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 110

Ahondando un poco en los puntos anteriores, la gerencia asesorada por los más altos ejecutivos de la empresa, fija los objetivos de desarrollo a largo y corto plazo.

b) Sub-dirección Técnica: Este departamento se dedica a evaluar, seleccionar, contratar y controlar los diferentes medios publicitarios. Una vez elaborados los planes de medios y aprobados por el director del departamento, se someterán al visto bueno del ejecutivo de cuenta y éste a su vez al cliente.

c) Sub-dirección Administrativa: En este departamento se realizan las siguientes funciones:

- Control de personal
- Nómina y Seguro Social
- Material de oficina
- Mantenimiento
- Control de ingresos y egresos
- Balances
- Estados de resultados
- Declaraciones anuales
- Impuestos

En publicidad, este departamento equivale al director financiero.

Por último llevará el libro de clientes. En una agencia de publicidad este último aspecto reviste marcada importancia. A cada uno de los clientes de la agencia se le abre un libro en que se indica la cantidad que el cliente factura al año, los egresos por concepto de personal que trabaja para el cliente y diferentes servicios prestados a éste; y por último, la utilidad o pérdida que se obtiene en un período anual. Este departamento tiene bajo sus órdenes un departamento de contabilidad que realiza físicamente las funciones arriba indicadas. Despendiendo también de este departamento, está la caja; en ella se reci-

ben todas las facturas de los proveedores: impresos, medios de difu--
sión, modelos, etc. Estas facturas se envían al cliente junto con --
otras adiciones de la agencia para su liquidación. Una vez cubierto su
pago, la agencia de publicidad a su vez pagará a sus proveedores.

d) Sub-dirección de Programación: Este departamento es el encargado de
elaborar las órdenes de exhibición para los diferentes periódicos, re-
vistas, televisoras, radio difusoras, etc. según lo determine la sub-
dirección técnica. Deberá controlar que las transmisiones se efectúen
adecuadamente o, en su defecto, no se cubrirá el pago de los anuncios.
Como un trabajo complementario, este departamento deberá checar la ac-
tividad publicitaria de la competencia, elaborando reportes mensuales.
Así, el organigrama general de la empresa es:

DIRECCION GENERAL
SECRETARIA

DIRECCION
TECNICA
SECRETARIA

DIRECCION
ADMINISTRATIVA
SECRETARIA

DIRECCION
DE PROGRAMACION
SECRETARIA

DIRECCION
DE FORMACION
SECRETARIA

DIRECCION
DE MEDICINA
SECRETARIA

DIRECCION
DE ARTE
SECRETARIA

DIRECCION DE CONTABILIDAD Y FIANZAS
SECRETARIA

DIRECCION DE PROGRAMACION
SECRETARIA

DIRECCION DE PERSONAL
SECRETARIA

AUDITORIA

JEFE DE PROMOCION
REDACTORES
FOTOGRAFOS
INSTRUCTIVO DE CUENTA
SERIAZIMOS

ASISTENTES

JEFE DE PROMOCION
ASISTENTE
UNIDAD PEL-801

JEFE DE PROMOCION
ASISTENTE
DISCAPACES

JEFE DE PERSONAL
AUXILIAR
RECCION

SUB CONTADOR
CUENTAS POR COBRAR Y PAGAR
AUXILIAR

JEFE DE SERVICIOS
MANTENIMIENTO Y SERVICIOS
AUXILIAR

CAFETERA

AUXILIAR
AUXILIAR

JEFE DE PROMOCION
AUXILIAR
GRUPO

JEFE DE PROMOCION
AUXILIAR

Una agencia de publicidad obtiene ingresos en diferentes formas, las -
cuales son:

1. PUBLICIDAD CONTRATADA POR MEDIOS DE DIFUSION

Todos los medios publicitarios otorgan a la agencia de publicidad esta -
blecida un 15% de comisión sobre la publicidad contratada, por ejem--
plo: si una agencia contrata a nombre de uno de sus clientes un anun--
cio en una televisora a un costo de \$10,000.- la televisora transmiti--
rá el anuncio y facturará a la agencia estos \$10,000.- mismos que la -
agencia cobrará a su cliente; una vez que el cliente liquida los - ---
\$10,000.- la agencia pagará a la televisora el anuncio descontando su
15% de comisión, es decir, la televisora recibirá de la agencia - ---
\$8,500.- y la agencia retendrá \$1,500.-

2. PRODUCCION CREATIVA DE LA CAMPAÑA PUBLICITARIA

"Todos los anuncios que se elaboran en la agencia de publicidad para -
su cliente, ya sean de prensa, radio, televisión, folletería, etc." --
(51) el porcentaje de ganancias no es generalmente del 15% como en el
caso anterior, debido a que el factor creativo es muy difícil de eva--
luar; por ejemplo: supóngase que un anuncio para periódico contiene fo
tografías de modelos, tipografía y logotipo del producto. El costo ---
real de estos conceptos es de \$2,000.- a los que se agregarán el costo
por creatividad y montaje del anuncio. "Aquí es donde varía el porcenta
je de ganancias porque una agencia puede cobrar un 15%, 20%, 50% o has
ta un 100% más debido a que la creatividad no tiene precio." (52)

3. IGUALA

Iguala es una cantidad mensual que cobra la agencia a ciertos clientes
por asesoramiento publicitario o por el manejo de sus relaciones públi
cas.

(51) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag, 108

(52) Ibid, pag. 108

4. INVESTIGACIONES DE MERCADO

Una agencia de publicidad realiza para sus clientes todo tipo de investigaciones. Ahora bien, adicionalmente al costo real de investigación por trabajo de campo, investigadores, supervisores, tabulación y evaluación de datos, se carga al cliente un 15% de comisión, lo que constituye la ganancia de la agencia.

CAMPAÑA PUBLICITARIA

Antes de iniciar una campaña de publicidad, propiamente dicha, es necesario hacer un estudio y programación del plan publicitario que se piensa poner en marcha. "Programar un plan de publicidad significa, ante todo, llegar a tener conocimiento de que existen ciertas condiciones básicas favorables a los fines de una eficaz acción publicitaria - o, por lo menos, que no suponen un obstáculo insuperable en su realización." (53) Esto es, se trata de efectuar, como principio, un estudio cuidadoso y orgánico de algunos factores. Estos factores o condiciones fundamentales son:

1. El producto o el servicio en sí
2. Estudio de mercado
3. Estudio de las políticas comerciales de la empresa
4. Estudio de los sistemas y canales de venta

Una vez conocidos a fondo estos elementos se debe precisar que tipo de campaña se necesita de acuerdo con la situación que el producto guarda en el mercado. Existen tres tipos de campañas que son:

a) Campaña de introducción:

Quando se tiene un nuevo producto hay que introducirlo al mercado. La

(53) F. Attanasio, La publicidad hoy, pag. 35

publicidad debe tener entonces un tratamiento especial, tiene un valor informativo. Informa del nombre del producto, su precio, cualidades, - envase, etiqueta, donde se vende y en cuantos tamaños o estilos se produce.

b) Campaña competitiva:

Esta se realiza cuando el producto ya se dió a conocer pero que se encuentra luchando por incrementar sus ventas y ganar mayor participación en el mercado. La campaña publicitaria debe ser entonces muy dinámica y agresiva, ingeniosa y creativa. Es menester considerar que el 90% de los productos se encuentran en esta etapa de mercado.

c) Campaña de mantenimiento:

Cuando un producto presenta momentos en los que se tienen resueltos y equilibrados los problemas de producción y ventas, es muy importante - establecer una publicidad de mantenimiento; esto es, "permanecer en el mercado con anuncios que confirman la existencia del producto, y que - éste se encuentre siempre presente en la mente de su clientela o consumidores." (54)

Otro aspecto que debe observarse antes de iniciar una campaña publicitaria son las características de los medios publicitarios, que son:

MEDIOS MASIVOS: (Afectan a un mayor número de personas en un momento dado)	TELEVISION CINE RADIO Prensa
MEDIOS AUXILIARES O COMPLEMENTARIOS (Afectan a un menor número de personas en un momento dado)	PUBLICIDAD DIRECTA PUBLICIDAD EXTERIOR PUBLICIDAD INTERIOR

(55)

(54) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 26

(55) Ibid, pag. 27

Una vez conocidos todos estos aspectos se inicia ya la campaña publicitaria.

Campaña publicitaria es la sucesión de apelaciones al público en un determinado plazo y unidas por un nexo común. Las campañas se clasifican por la intensidad y modo de empleo de los diferentes medios; así se tiene:

I POR EL MEDIO EMPLEADO

A) Prese: Es el medio más antiguo y con mayor tradición y comprende las campañas que se cubren con periódicos y revistas. La efectividad de dicho medio está en relación inversa con el grado de analfabetismo y directa con el giro comercial de la campaña ya que si se desea introducir un artículo nuevo en el mercado, es menester explicarlo suficientemente.

"Es muy necesario considerar los tirajes de las publicaciones respectivas, teniendo en cuenta que para nuestro país es necesario cubrir un importante número de diarios locales, si se quiere producir impacto en una campaña de ámbito nacional, ya que los periódicos, - mal llamados nacionales, no cubren, ni con mucho, toda la zona geográfica nacional." (56)

a) Periódicos: En México, debido a su alto grado de analfabetismo y a que en promedio el mexicano no tiene hábito de lectura, los periódicos no obtienen circulaciones exorbitantes como en otros países. Sin embargo, existen en el país alrededor de 247 periódicos con un tiraje de 5'715,203 ejemplares. Sus mayores ventajas son:

- 1) Valor testimonial
- 2) Mayor espacio
- 3) Crea opinión pública

(56) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 16

y sus desventajas son:

- 1) Corta vida
- 2) Bajo porcentaje de lectores por ejemplar

Ahora bien, los periódicos se dividen de la siguiente manera:

Por su tamaño:	- Tabloides - 5 columnas por plana - (ESTO)
	- Estándar - 8 columnas por plana - (EXCELSIOR)
Sistema de impresión:	- Offset
	- Rotograbado
Contenido:	- Deportivos
	- Información general

b) Revistas: En comparación con los periódicos, las revistas tienen las siguientes cualidades:

- 1) Mejor impresión, debido a mayor calidad del papel, y a que la mayoría están impresas en offset.
- 2) Vida muy larga
- 3) Mayor número de lectores por ejemplar; puede decirse que en promedio, el número de lectores fluctúa entre 2.0 a 6.5
- 4) Se pueden realizar una gran variedad de anuncios.

B) Radio: "Comprende la publicidad radiofónica de cualquier tipo, sea por mediación de emisoras oficiales o privadas; bien por programas de larga duración, cuñas, concursos, etc." (57)

Vale para este medio la advertencia hecha para el anterior en el sentido de las zonas cubiertas por las emisoras respectivas.

Su eficacia es tanto mayor cuanto más analfabetas hayan en un país o zona, pudiendo asegurarse, hasta cierto punto, que a mayor grado de cultura menos se sigue la radio. Puede afirmarse que la popularidad en tiempo y en extensión proporcionada por la radio no puede al

canzarla ningún otro medio.

La radio es en México el medio publicitario con mayor penetración nacional. "Existen 603 radiodifusoras comerciales, de las cuales -- 540 son de A. M. y 63 de P. M. El 90% de las radiodifusoras son disqueras (a base de discos entre melodía y melodía, anuncios comerciales) y en un 10% transmiten programas y radionovelas." (58)

La radio alcanza 37'768,717 radioescuchas, lo que representa un --- 73.3% de la población del país, de ahí su alta penetración nacional. Por ser un medio solamente auditivo, no permite presentar al producto en uso, movimiento, en color y adicionalmente por tener alta saturación de spots (8 spots de 30" en promedio entre melodía y melodía), la radio está limitada para ser el medio básico en campañas de determinados productos.

Sin embargo, su bajo costo permite máxima frecuencia y saturación del mensaje publicitario.

"En provincia la radio tiene una gran aceptación debido a que el radioescucha está en continua comunicación con la estación mediante complacencias, concursos, etc. En las grandes ciudades donde la TV ha sentado sus reales, las radiodifusoras son escuchadas principalmente en las mañanas." (59)

- C) Directa: Puede ser definida como "todo anuncio impreso, mimeografiado o escrito que se envía al posible cliente o consumidor potencial o a quien por su influencia pueda determinar la compra de un producto." (60) Se efectúa por medio de folletos, desplegables, prospectos, cartas, circulares dramatizadas, catálogos, etc. La publicidad directa tiene como principal característica la siguiente:

ES EL MEDIO MAS SELECTIVO; esto es cierto ya que es el único que -- permite 100% de selectividad ya que si, por ejemplo, se envían --

(58) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 62

(59) Ibid, pag. 62

(60) Ibid, pag. 76

1,000 folletos a posibles clientes, un anunciante sabe exactamente que las mil personas electas son los clientes más potenciales para su producto.

El proceso de realización de publicidad directa es:

- a) Determinar el número de personas a impactar
- b) Elaborar la lista de personas, actualizada al máximo, con nombres y direcciones
- c) Imprimir el número de piezas necesarias, con sus sobres respectivos
- d) Mecanografiar o escribir manuscrito los sobres con los nombres y direcciones
- e) Enviar las piezas de publicidad directa, ya sea timorando o franquando sobres
- f) Llevar un control exacto del índice de respuestas a esta publicidad
- g) Programar los siguientes envíos

Para concluir se puede señalar como otra gran ventaja de la publicidad directa, el no tener un límite de tiempo o espacio para exponer los argumentos de venta.

- D) Exhibiciones: Ordinariamente se efectúa por mediación de agentes o personal directamente contratado por la empresa.
- E) Regalos: Esta división pertenece a la promoción de ventas, aún cuando se pueda utilizar como un estupendo trampolín publicitario.
- F) Televisión: En México el medio publicitario más importante es la televisión. "Medio audiovisual que penetra en la intimidad del hogar permitiendo presentar el producto en uso, en movimiento, en color, sus ventajas y cualidades." (61)

(61) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 27

Existen en el país 96 televisoras comerciales, de las cuales, 51 -- forman la cadena nacional XEW-TV canal 2; 18 la cadena seminacional del canal 3; 4 de la cadena regional XHGC-TV canal 5; 5 la cadena - semilocal XHTV canal 4, y las restantes 18, son independientes y se venden localmente.

La televisión en México tiene una audiencia de 19'943,420 telespectadores, lo que implica una penetración de un 38.8% de la población total del país. Sin embargo, de la población activa, que representa 13'164,000 habitantes, cubre un 85%

Los tipos de anuncios que existen en televisión son:

a) Slide con locutor en cabina

"Consiste en colocar frente a las cámaras de TV un cartón o slide - con alguna fotografía o ilustración y frases de venta sobre el producto o servicio que se anuncia. Mientras el cartón o slide está - al aire, un locutor desde la cabina, lee el texto relacionado con - la ilustración." (62)

b) Comercial filmado en película cine de 16 mm

Este tipo de anuncios consiste en filmar, generalmente en sets especiales al aire libre, spots para TV, logrando los mejores efectos y tomas pues se presenta el producto en movimiento en un ambiente adecuado, sus usos y cualidades.

c) Comercial grabado en cinta magnética de videotape

"El videotape es una cinta magnética similar al de una grabadora, - pero más ancha y que graba a la vez la imagen y el sonido. Este tipo de comercial es menos costoso en su producción que el filmado."

(63) Es utilizado cuando una campaña es muy corta, cuando no se --- cuenta con mucho dinero destinado a la producción de comerciales o

(62) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 28

(63) Ibid, pag. 28

cuando éstos se necesitan rápidamente ya que su elaboración no requiere más de dos horas.

d) Comercial en vivo

En este caso no se filma ni graba el comercial, sino que en el momento en que se está originando el programa, el locutor y modelos están en el set y efectúan el comercial físicamente en ese momento. Ahora bien, en televisión los comerciales reciben el nombre de "spots" y pueden ser de 20", 30", 40", 60" o mayor duración. Independientemente del horario, existen tres lugares en los cuales se pueden colocar los anuncios:

a) Corte de estación

"Se denomina así a los tres minutos de intervalo entre programa y programa, ya sean estos últimos de media hora o de una hora de duración." (64)

b) Break intermedio

Es el espacio de tres minutos colocados a la mitad de los programas de una hora de duración.

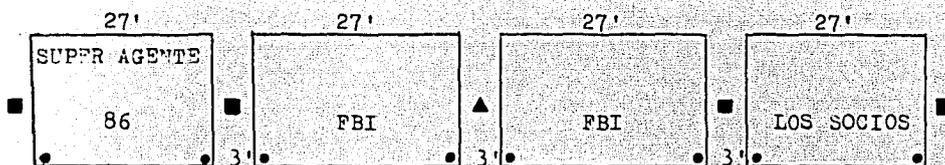
c) Spot carrier

Son los comerciales colocados dentro del programa

Para una mejor comprensión de estos tres tipos de comerciales se presenta el cuadro siguiente:

(64) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 29

LUGARES PARA LA COLOCACION
SPOTS EN TELEVISION (65)



CLAVES: ■ SPOT EN CORTE DE ESTACION
▲ SPOT EN BREAK INTERMEDIO
● SPOT CARRIER
| MINUTOS

De los tres tipos de spots antes mencionados el más conveniente es el spot carrier ya que como se presenta como parte integral del programa, el televidente lo tiene que ver forzosamente. En otras palabras, se tiene al 100% de la audiencia "cautiva". Adicionalmente, - la saturación de comerciales es menor que en los otros dos casos. "Generalmente los canales transmiten de 14:00 a 0:30, y ocasionalmente en la mañana de 7:00 a 14:00 hrs." (66) Ahora bien, de acuerdo con los estudios realizados sobre hábitos de ver TV, se ha encontrado que los horarios con mayor audiencia son al la tarde y en la noche como lo muestra la siguiente gráfica:

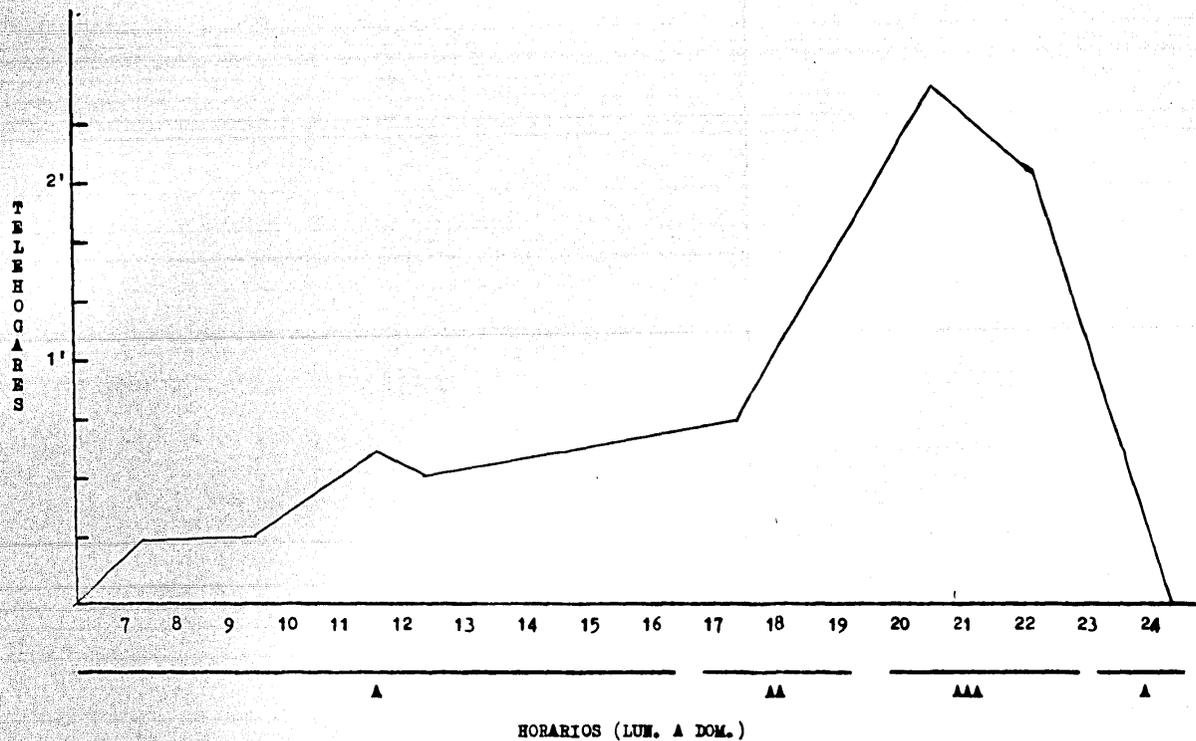
(65) Elías Galindo Zamudio, Publicidad dinámica, pag. 30

(66) Ibid, pag. 31

GRAFICA HABITOS SINTONIZACION

TELEVISION MEXICANA

FUENTE: INRA 1973



G) Cine: El cine publicitario representa hoy un sector de actividad -- que comprende decenas de casas productoras y grandes cadenas de distribución.

Sin lugar a dudas, el periodo más crítico para la industria del cine publicitario se debe calcular en los años de 1958 y 1962; éstos han sido los años del impetuoso desarrollo de la televisión, cuando parecía que este nuevo medio de espectáculo y de información a domicilio iba a estar destinado a modificar radicalmente las costumbres de vida de millones de personas, con repercusiones negativas sobre todos los espectáculos "externos" pero de forma particular, en relación con el cine. Sin embargo, en el curso de los últimos años, se asiste a un nuevo auge del cine en general y, por tanto, también de los cines publicitarios. A este auge del cine como espectáculo a -- contribuido la mejorada producción interna, reconocida y apreciada en todo el mundo, así como cierto cansancio hacia el medio televisivo, en el cual disminuye el atractivo de toda cosa nueva.

A un aumento, en términos puramente cuantitativos, de la producción de películas publicitarias y a un estándar técnico en vías de constante mejora, no siempre corresponde un mismo progreso sobre el terreno de la calidad; para la implantación de la película se procede con frecuencia demasiado empíricamente, se concede demasiado margen a la improvisación. En otras palabras, es precisamente en el contenido de las películas publicitarias donde se dan las mayores complejidades sobre el tipo de mensaje con el cual se dirige al público, considerando, no se sabe porque, muy diferente del público al que se dirigen otros medios.

Se ha hablado mucho, y aún se ha escrito más, en relación con la -- particular condición psicológica del espectador que se encuentra ---

entre tanta gente, en el mismo ambiente, en espera de un mismo espectáculo. Nadie puede negar la importancia del ambiente para hacer hacer adoptar una predisposición determinada y para favorecer ciertos tipos de actitud, pero quizá se ha exagerado demasiado en los esquemas fáciles y superados, aunque sugestivos, propios de la psicología de masas y se han usado en ocasiones como pretexto para producciones de bajo nivel intelectual.

La condición objetiva del espectador se define enseguida: se dirige al cinematógrafo para ver un espectáculo determinado y todo cuanto quede fuera de este preciso intento lo acoge, en un 90% de los casos, como una instrucción. Al cine, vamos para ver esa película y no nos interesa ver nada más; como máximo, soportamos documentales y publicidad como complementos, para dar lugar a la gente a desalojar y acomodarse sin ocasionar demasiada violencia y para fumar un cigarrillo, dejando vagar libremente la vista en una pausa de distracción.

Para vencer el propio aburrimiento, la distracción o la impaciencia nada es más eficaz que el humorismo, cuando se trata, claro está, de un humorismo sano. Este es quizá el primer motivo de la enorme difusión del cartón animado en las películas publicitarias: hace muchos años que se producen, pero el público no parece cansarse.

Sin embargo, hay muchas reservas por parte de muchos expertos publicitarios en relación con el cartón animado para las ventas. Estas reservas tienen un válido fundamento, como se ha demostrado en varias ocasiones por test e investigaciones en relación con el grado de eficacia de la publicidad cinematográfica. El espectador sigue divertido las escenas, pero se manifiesta abiertamente contrario e indiferente en cuanto advierte que éstas pasan de la diversión al elogio o a la denominación del producto.

Se nota menos la diferencia cuando la película publicitaria es a base de escenas "realistas"; pero éstas, con frecuencia, suelen resultar monótonas y pobres de ideas, y acaban por oprimir al espectador a causa de cierta sensación de mediocridad.

El mensaje publicitario cinematográfico está destinado a llegar al público en un momento determinado, esto es, cuando la gente trata de conseguir un poco de descanso y diversión.

Escoger las salas de proyección para una película publicitaria es la misma operación de escoger, por ejemplo, entre los diferentes diarios los textos en los que observa menor dispersión al dirigir el mensaje al público que interesa. Las salas de proyección se clasifican primeramente bajo su aspecto cualitativo; existen salas de estrenos y otras. En relación con el precio del boleto, las salas en que se proyectan los estrenos están destinadas, naturalmente, a recoger una clase de público que pertenece, la mayor parte de las veces, a la clase social de venta más elevada; su ubicación en las zonas centrales de las grandes ciudades está estudiada con ese fin. Después de haber determinado la ciudad o, más genéricamente, las zonas en las cuales proyectar la película y la sala de proyecciones más apropiada, se debe determinar el número de éstas y la frecuencia con que se desea lanzar el propio mensaje. Tanto si se trata de proyectar simples dispositivos o verdaderos films publicitarios, se deberá tomar en la mayor consideración el problema de los costos. Si el mensaje se difunde simultáneamente en diversas salas cinematográficas se necesitarán tantas copias del film como locales elegidos; los costos técnicos de producción se multiplican de manera considerable; y por ese motivo los escenarios se subdividen en varios grandes grupos, haciendo rotar el material de proyección de una a otra sala.

II POR EL FIN COMERCIAL

- A) De introducción: Se llaman así las campañas que tienen por objeto - abrir el mercado a un nuevo producto desconocido o a una marca nueva. La información que presenta debe ser clara para lograr cubrir - los objetivos deseados.
- B) De venta: Estas campañas basan su fuerza en la oportunidad del momento en que se lanzan, bien por la fecha de la oferta o por el pre - cio. "Su característica principal es la de influir sobre el público para conducirlo al lugar de la venta." (67)
- C) De prestigio: Este tipo de campaña se efectúa en productos o servicios ya consolidados entre el público, pero necesitados, de cuando en cuando, de una publicidad discreta.
- D) De recordatorio: Este tipo de campaña se emplea para los artículos ya antiguos en el mercado a fin de evitar su olvido por parte del - público consumidor.

III POR EL AREA CUBIERTA

- A) Nacional: Comprende todo el territorio de un país.
- B) Regional: Se extiende a una región determinada.
- C) Comercial: Su ámbito se circunscribe a una comarca natural o administrativa.
- D) Internacional: Se desarrolla en varios países a la vez.

La preparación de una campaña publicitaria comienza por el estudio del producto ya que de dicho estudio depende el éxito o fracaso de la campaña. Los factores que deben tomarse en cuenta son:

1. Cualidades específicas del producto
2. Durabilidad
3. Presentación
4. Usos

5. Quién es su consumidor, es decir, si va dirigido al fabricante in--
termediario o al público en general.

6. Época en que se consume

7. Marcas de la competencia

8. Quién lo distribuye

9. Cómo se venderá

10. Fecha de distribución

11. Volumen de ventas previsto

pudiendo añadirse a ellas otros factores que la empresa considera nece--
sarios y nunca omitiendo algún detalle.

"Una vez estudiados todos los pormenores relativos al producto y al --
presupuesto a emplear y que afectan de un modo total a la campaña pu--
blicitaria" (68) se pasa a la materialización de la campaña, cuyos pun--
tos primordiales son:

1) Ambito de la campaña

Viene dado por el estudio de mercados que se haya realizado y por la -
política comercial de la empresa y quedará afectado por el presupuesto
destinado a la campaña. Se debe determinar si el ámbito de la campaña
será nacional, local, provincial o bien se tratará de una campaña pilo--
to en una localidad elegida previamente. "Una vez conocido el ámbito -
de la misma, se irán señalando los porcentajes del presupuesto que co--
rresponderán a cada localidad y a cada medio, a tenor de las ventas ob--
tenidad en campañas pasadas y de los objetivos que se pretenden conse--
guir con la actual." (69)

2) Duración de la campaña

La duración de la campaña viene afectada por tres factores:

(68) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 21

(69) Ibid, pag. 22

a) Por el producto mismo, es decir, si se trata de un producto de temporada o no.

b) Queda fijada la duración por la política de ventas.

c) Por el presupuesto de la campaña.

3) Época en que se desarrollará

"Este factor influye en la realización de una campaña, en el sentido de que nos delimita los períodos en que se efectuará esta, teniendo en cuenta lo parecero del producto o la temporada propia de venta." (70)
La época en que se desarrollará la campaña, influirá también en la presentación y en los enfoques o argumentos a emplear.

4) Elección de medios

Se debe tomar en cuenta que cada campaña requiere de determinados medios de acuerdo con el producto que se desea dar a conocer o a vender, la zona en que se realiza la campaña y a quien se ofrece. "En otro orden de cosas, al estudiar la campaña, se deben fijar previamente unos porcentajes-promedio, a destinar, dentro del presupuesto, para cada uno de los distintos medios publicitarios según el enfoque que se le quiera dar a la campaña publicitaria." (71)

5) Lanzamiento de la campaña

Para poder efectuar el lanzamiento de la campaña se deben considerar las siguientes premisas:

a) Dibujos; Los originales deberán estar dispuestos a un tamaño tal -- que puedan servir para los distintos espacios a que se publicarán sin necesidad de hacer adaptaciones especiales.

b) Grabados; "Cuando se trate de anuncios a publicar en diferentes periódicos habrá que actuar como se ha descrito anteriormente. Es decir, calcular su necesidad de tal modo que con los mínimos grabados podamos

(70) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 23

(71) Ibid, pag. 24

cubrir la publicación del máximo de inserciones." (72) Se debe observar cuidadosamente en los tamaños de los periódicos para comprobar que los grabados pueden ser publicados en varios periódicos y para ello -- bastará fijar las fichas de tal modo que se puedan enviar los distintos grabados de un periódico a otro. Para el efecto se debe formular una hoja de ruta de los trabajos en la que, por orden de fechas, figurarán los siguientes datos:

Fecha	Publicación	Periódico	No. Anuncio o título	Ancho m/m	Alto m/m	Observaciones

"Se marcará cada original con una numeración especial que permita su fácil y rápida identificación." (73)

6) Desarrollo y control de la campaña publicitaria

Una vez ordenados los distintos elementos que componen una campaña, y puesta en marcha según el plan trazado previamente sólo queda esperar sus resultados.

"No basta ir publicando anuncios en las fechas y lugares especificados en el planning; es preciso ir comprobando día a día los resultados de esta campaña, averiguar si responden sus efectos a lo previsto, explicarse las contradicciones que pueden surgir a cada paso y solucionarlas inmediatamente, con toda rapidez." (74)

Para ello, se deben mantener al día unas estadísticas lo más completas posible, de las ventas en su relación con la publicidad efectuada. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que un anuncio no corresponde ne

(72) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 29

(73) Ibid, pag. 29

(74) Ibid, pag. 30

cesariamente a un aumento en la venta.

También es muy conveniente tener en cuenta que la efectividad del anuncio en el conjunto de la venta, no pasa del 1% según estudios realizados por la Advertising Association; "el resto se lo reparten el precio, la atención del vendedor, el producto, la situación del establecimiento, el escaparate, etc." (75)

Dentro del terreno estadístico se aconsejan los siguientes tipos de estadísticas que en modo alguno son exhaustivas ya que cada empresa tiene particularidades propias que destacan de las demás:

1. CONTROL DIARIO

Se emplea cuando se tienen sucursales o puntos de venta propios, instalados por cuenta de la empresa. Los datos que se obtienen por este medio son:

- a) Los posibles clientes atraídos por la publicidad diaria.
- b) El número de ventas que dichos clientes han promovido.

MES	PUBLICIDAD		NUMERO DE		OBSERVACIONES
DIA	PRENSA	RADIO	ATENCIÓNES	VENTAS	

2. RESULTADOS POR SEMANA

Se emplea para establecer las curvas comparativas de venta y publicidad (vigilancia de resultados por localidades o mensualidades).

(75) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 31

PLAZA	CLIENTE O SUCURSAL	AÑO...		AÑO...		OBSERVA-- CIONES
		PUBLICIDAD \$	VENTAS \$	PUBLICIDAD \$	VENTAS \$	

3. CONTROL DE CLIENTES

Se emplea para obtener la "procedencia de los clientes con una discriminación completa y el porcentaje que cada clase representa sobre el total." (76) De este modo se puede establecer una tendencia cierta del modo o ámbito a quien dirigir la publicidad.

DIAS	NUMERO DE PRENDAS	\$	PLAZA			PROVINCIA			EXTRANJERO		
			NUM.	\$	%	NUM.	\$	%	NUM.	\$	%

4. GASTOS COMPARATIVOS POR PLAZA

Se emplea para comprobar si con un gasto determinado se obtienen los resultados previstos.

(76) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 33

PLAZA	GASTOS EFECTUADOS	GASTO QUE DEBERIA HA CERSE CON UN DETERMI NADO % SOBRE LAS VEN TAS	OBSERVACIONES
-------	----------------------	---	---------------

Ahora bien, sea cual sea el método y esquema elegidos, lo que no puede hacerse es prescindir de las estadísticas; toda empresa moderna debe tenerlas al día para basar en ellas su política publicitaria y comercial." (77)

GASTO PUBLICITARIO

Por publicidad de una empresa no debe entenderse solamente los anuncios que puedan publicarse en la prensa, en la radio, el cine o la TV. Es también publicidad la que se efectúa a través de folletos, stique--tas, impresos de toda índole, regalos, descuentos, etc. "Síguese de --ello, que la amplitud del gasto publicitario conviene sea perfectamen--te delimitada a fin de tener una clara idea sobre el mismo." (78) Es--trictamente considerado el gasto publicitario es el que se invierte --en:

1. Campañas publicitarias
2. escaparates de venta
3. Publicidad directa
4. Folletos publicitarios
5. Marcas y su conservación

(77) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 34

(78) Ibid, pag. 35

Estos gastos se efectúan normalmente en proporción a las ventas, aunque tratándose de publicidad de lanzamiento es mucho más fuerte el gasto ya que no se atiende al porcentaje fijado sobre la venta sino a la necesidad del impacto publicitario. Debido a que la publicidad tiene un efecto aumentativo es difícil determinar al gasto real que ocasiona por lo que se debe recurrir a los presupuestos; de los cuales los más utilizados son:

1. PRESUPUESTO FIJO

"Este sistema se basa en establecer una cantidad determinada según los deseos del empresario quien a principios del año económico marca la cantidad total a gastar durante el año, en publicidad." (79) Es un procedimiento excesivamente rígido y poco aconsejable ya que es muy difícil fijar con exactitud el monto de la publicidad necesaria para un determinado periodo.

2. PORCENTAJE SOBRE LA FABRICACION

"Consiste en establecer, en un escandallo de costo, un porcentaje en concepto de gastos de publicidad. Este porcentaje variará según el costo general del producto." (80)

Este procedimiento tiene la ventaja de que da a conocer a priori el presupuesto general de publicidad de la empresa y el inconveniente de que si por cualquier concepto se debe incrementar, no puede hacerse sin variar el porcentaje dentro del escandallo, lo que actúa en detrimento de la organización administrativa y contable de la empresa.

3. PORCENTAJE SOBRE LAS VENTAS

Consiste en cargar el gasto publicitario a gastos comerciales, es decir, considerarlo como un gasto de venta lo que permite una mayor elasticidad. Tiene el inconveniente de que llevándolo de un modo rígido se debe hacer mayor publicidad en los periodos de mayor venta donde, es -

(79) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pág. 37

(80) Ibid, pag. 37

obvio, se necesita menos. Esta dificultad se salva estableciendo a --- priori el porcentaje sobre las ventas del año anterior.

4. CANTIDAD FIJA POR ARTICULO

"Significa cargar, no un porcentaje, sino una cantidad fija, determinada, conocida ya de antemano a tenor de lo que el mercado pueda pagar."

(81) Este procedimiento, representa que no influirán sobre el presupuesto, las alternativas en el costo derivadas por las correcciones en los otros factores que lo integran. El inconveniente parte de que dicho procedimiento no se puede ir al compás de los aumentos en el costo de la publicidad, "que proceden, ellos mismos, de elevaciones en el nivel de vida nacional." (82)

5. PORCENTAJE SOBRE PREVISIONES DE VENTA

"Como su nombre indica es prevenir el futuro, sus ventas futuras y en función de las mismas fijar el presupuesto publicitario, utilizando -- cualquiera de los sistemas ya propuestos.

Para poder hacer una evaluación del presupuesto se debe tomar en cuenta:

- 1) La ubicación del local
- 2) El mercado potencial
- 3) Gasto normal de este mercado
- 4) Influencia de la competencia
- 5) Periodos cíclicos de compra
- 6) Cifras de venta que se esperan conseguir
- 7) Zonas de población o mercado potencial
- 8) Localidades con clientela o sin ella
- 9) Localidades con medios publicitarios o sin ellos
- 10) Distribución por zonas de la posible clientela y de los consumidores.

(81) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 39

(82) *Ibid*, pag. 39

En general cada caso tendrá unas particularidades que convendrá respetar y cuyo conocimiento nos dará la experiencia, el estudio a fondo de las necesidades de la empresa y el artículo." (83) Una vez estudiadas estas necesidades a fondo, es posible adentrarse en su viabilidad; de esta al presupuesto y de aquí al planteamiento y desarrollo de la campaña publicitaria.

A fin de establecer el debido enlace con el departamento de contabilidad, es muy conveniente establecer estos cuadrantes, que darán completamente desglosado, por capítulos publicitarios y por meses, el gasto publicitario.

PUBLICIDAD	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
FRENSA												
REVISTAS												
CINE												
RADIO												
EXTERIOR												
DIRECTA												
TOTAL \$												

El otro cuadrante sirve para relacionar las cifras gastadas con el saldo, para conocer en todo momento las cantidades disponibles por cualquier motivo.

(83) E. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 40

FECHA	CONCEPTO	PLAZA QUE COMPRENDE	% ●/ VENTA		REALI- ZACION		SALDO		OBSERVA- CIONES
			PRE VIS TO	REAL	PRE VIS TO	REAL	PRE VIS TO	REAL	

"Esta comparacion múltiple y continua nos facilitará considerablemente el desarrollo presupuestario de la campaña." (84)

RENDIMIENTO DE LA PUBLICIDAD

El problema del rendimiento es uno de los más difíciles de dilucidar - publicidad, aunque quizá sea el más importante a tener en cuenta. Debido a que con una campaña publicitaria se pretende obtener unos resultados positivos incrementando las ventas es necesario conocer aproximadamente estos resultados que harán que se mantenga, reduzca o cambie una política publicitaria. "Pero la publicidad no se rige por fórmulas matemáticas. Con la publicación de un anuncio determinado no se observará necesariamente un aumento de las ventas" (85) toda vez que el efecto publicitario es, muchas veces, acumulativo y sólo al cabo de cierto tiempo se comenzará a notar sus resultados. "Sin embargo es totalmente necesario resolver esta cuestión de la rentabilidad ¿Cuáles de nuestros anuncios surten efectos positivos? ¿Cuáles negativos? ¿Y por qué?..." (86) Este es la base del estudio de las motivaciones y de la consiguiente elección de los medios más adecuados.

(84) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 41

(85) Ibid, pag. 43

(86) Ibid, pag. 43

Todos los sistemas que pretenden formular un juicio exacto en torno a este problema son muy inexactos; todo lo más serán aproximativos.

Según un estudio de la Asociación Americana de Publicidad, "querer medir la eficacia de la publicidad por las ventas es un error, porque si a veces ésta es el factor principal de la venta, a menudo no tiene influencia alguna" (87), y enuncia siete factores que intervienen en la venta real, más importantes que la publicidad:

- 1) El producto en sí mismo y sus características
- 2) El punto de venta, su situación, instalación, etc.
- 3) Aspecto del producto y envasado
- 4) Acción personal del vendedor
- 5) La promoción de ventas
- 6) Las relaciones públicas
- 7) El precio

Por lo tanto, "la rentabilidad o eficacia de publicidad sólo puede medirse en estos tres casos:

"a) Cuando la publicidad es la única variable

"b) Cuando la publicidad es la fuerza dominante en el conjunto del marketing

"c) Cuando la publicidad tiene por objetivo, la obtención de ventas inmediatas." (88)

Estas condiciones se dan raramente en una publicidad nacional. Por ello no se puede tener una fórmula mágica o estadística que de a conocer a cuanto asciende el beneficio pesos-ventas por pesos-publicidad. Conocidas estas premisas, las formas de medir la rentabilidad de la publicidad son:

(87) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 44

(88) Ibid, pag. 44

I CONTROL POR CUPÓN

Consiste en adjuntar a los anuncios un cupón recortable a remitir por el lector interesado. "Este método comporta necesariamente una recompensa por el envío del cupón" (89) pues es difícil que se reciban los cupones debidamente llenados sin que a cambio del esfuerzo y de los gastos que ello significa se regale alguna cosa. Esta recompensa puede ser el envío de muestras o concesión de un descuento o de un regalo de terminado. El sistema en sí resulta bastante pobre, porque el público exige cada vez mayor valor a estas recompensas, lo que pudiera significar que el resultado de la estadística así obtenida no compensara del gasto de conseguirla.

II CONCURSOS

Por la extensión e incremento que va tomando un concurso no se puede medir la eficacia de la publicidad. Puede significar que hay mucha gente interesada en obtener el premio del concurso pero no se puede saber cuántas están interesadas en el producto. Naturalmente, si la participación en dicho concurso es mediante la presentación de un envoltorio de determinada marca- como generalmente se hace- ello se traducirá en un aumento de ventas.

Sin embargo, es necesario tomar en cuenta:

"1o. Que si los premios son importantes, nos encontraremos con muchos concursantes profesionales, lo cual no significa que nuestra publicidad haya sido capaz de conquistar clientes adictos.

"2o. Que si los premios son pequeños, el concurso carece de interés -- para la mayoría del público y por lo consiguiente el concurso habrá tenido escasa influencia publicitaria." (90)

Este método comporta unos gastos muy elevados que no siempre quedan -- justificados por los resultados.

(89) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 44

(90) *Ibid*, pag. 45

III METODO ESTADISTICO

Comparando las ventas obtenidas en las plazas y épocas en las que se hace publicidad, se puede conocer el rendimiento de ésta. Es lógico pensar que si en una plaza o zona se observa un incremento en las ventas coincidiendo con un periodo publicitario, el rendimiento de éste será efectivo en la medida en que se hayan incrementado las ventas. Sin embargo, debe observarse el efecto acumulativo de la publicidad, al que se ha hecho referencia anteriormente, para evitar dar a las estadísticas formuladas un valor mayor del que realmente tienen. "Podrá considerarse que la publicidad tiene un rendimiento cuando al menos se cubra su propio costo en la zona de referencia, notándose una tendencia en el sentido de un incremento de ventas." (91)

IV CONTROL POR CLIENTES

Si se lleva una estadística, lo más completa posible por el domicilio de los clientes habidos, se puede llegar a comprobar el rendimiento de la publicidad. Este método es muy factible en el caso de poseer establecimientos de venta al público propios. "Por ejemplo: sabiendo la distribución de un periódico en el que hacemos campaña y observando la procedencia de nuestra clientela, podremos colegir de que ésta se ha visto influenciada por otros medios distintos al referido si acude a nuestro establecimiento procedente de una zona a donde no llega aquella publicación. Sea zona geográfica o social, para el caso es el mismo." (92)

En estas circunstancias es preciso averiguar la dirección de cada uno de los clientes y llevar la estadística correspondiente según su procedencia.

(91) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 46

(92) Ibid, pag. 46

V CONTROL POR PUBLICIDAD DIRECTA

Es el sistema más sencillo. Consiste en enviar una determinada cantidad de impresos, convenientemente contraseñalados, mediante un número con la dirección del destinatario y se conocerá inmediatamente cuantos de aquellos responden al esfuerzo publicitario. Este sistema también es caro, porque se debe crear un estímulo para que acuda el público, estímulo que se convierte en un regalo, un estímulo, etc.

VI CONTROL POR ESTUDIO DE MERCADOS

Es el método más oneroso y el más difícil de llevar a cabo ya que, por regla general, el público consumidor es reacio a proporcionar declaraciones verdaderas en este sentido, "lo que hace sumamente difícil conseguir un resultado óptimo por este sistema, no obstante ser el más racional." (93)

VII METODO DE LIS TOTALES MOVILES

Este método consiste en hallar la eficacia media de la publicidad de una empresa para un cierto periodo de años, y expresar luego la eficacia actual en forma de porcentajes de dicho promedio. "Para ello:

"- eliminaremos las fluctuaciones estacionales.

"- incluiremos en los cálculos, no sólo la relación corriente entre publicidad y ventas, sino también la del porcentaje de incremento, diminución en las ventas del periodo corriente comparada con el periodo anterior.

"- establecer un intervalo mínimo entre inversiones para publicidad y ventas resultantes.

"- Tomaremos en consideración el efecto global de la publicidad." (94)

Por ejemplo:

Se asigna una inversión para publicidad del 50% de las ventas. El pri-

(93) G. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 47

(94) Ibid, pag. 47

mer paso consiste en convertir las ventas mensuales y las cifras de pu- blicidad en totales móviles, para lo cual se suman las ventas de tres meses, por ejemplo, y convenir en que la suma representa el total mó- vil para el segundo mes, y así sucesivamente. Si se traza el diagrama de las ventas mensuales y luego el del total móvil de las ventas de -- tres meses, se ve que el total móvil tiende a nivelar la curva mensual o sea, a eliminar puntos o depresiones en la misma. "Examinemos única- mente los totales móviles para un periodo de doce meses. Tomemos por -- ejemplo las ventas del año 1975, terminando en diciembre; luego haga-- mos el total de ventas para los 12 meses que terminan en enero de 1976, luego el de los 12 meses que terminan en febrero del mismo año y así -- sucesivamente. En lugar de obtener que la suma relativa a un periodo -- de 12 meses exprese el total mensual 'referido al mes de en medio' se obtiene que represente el del último mes. De esta forma, cada total mó vil expresa las ventas para los doce meses anteriores." (95) Si ahora se traza el diagrama de los totales móviles referidos a periodos de do ce meses, se alcanzarán dos importantes objetivos:

- a) eliminación de las fluctuaciones estacionales
- b) desarrollo de una curva que muestre la marcha de las ventas

Las cifras de los totales móviles representan, cada una, las ventas -- del anterior periodo de doce meses. Después de haber convertido las ven tas mensuales en totales móviles de periodos de doce meses, se sigue -- el mismo procedimiento con las cifras de publicidad.

"Hasta cierto punto la conversión de cifras mensuales en totales móvi- les de doce meses determina un intervalo normal entre publicidad y ven tas. Pero si para un producto existe un intervalo de 12 meses entre la publicidad hecha de cara al consumidor y las ventas efectuadas por la

(95) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, p.g. 48

empresa" (96), simplemente se desplazan hacia atrás, en dos meses, los totales móviles de la publicidad. Se comparan "luego los doce meses de publicidad relativa al periodo que termina en noviembre de 1975, con doce meses de ventas relativas al periodo que vence en enero de ---- 1975." (97)

Para tomar en consideración el incremento o disminución de las ventas relativas al periodo de doce meses anteriores en un año se convierte - el total de doce meses de ventas y de publicidad del periodo corriente en porcentajes de ventas relativas al periodo anterior en un año.

VIII RENDIMIENTO DE LA PRENSA DE PROVINCIAS

Este tipo de publicidad es de grandísima importancia. "No basta im--- plantar el mismo tipo de anuncio para las grandes capitales que para - las de provincias menos importantes. Si bien es cierto que las motivaciones del consumidor son las mismas" (98), se trata a veces de sacar un mayor rendimiento por peso invertido. En ocasiones, es conveniente hacer un anuncio completamente distinto para una localidad determinada que para otra. Por otra parte, la publicidad local tiene un mayor efecto acumulativo que la general o nacional.

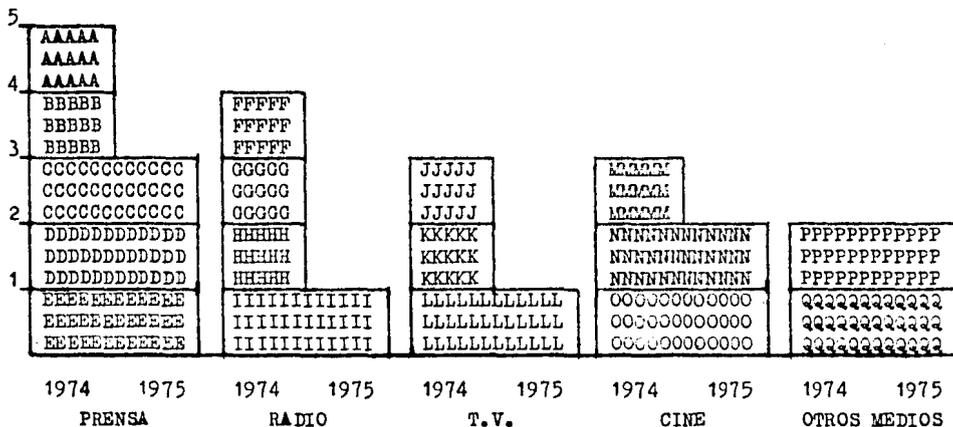
(96) C. Barceló, Organización del departamento de publicidad, pag. 48

(97) Ibid, pag. 48

(98) Ibid, pag. 49

PROCINEMEX, S. A.

GRAFICA COMPARATIVA DE MEDIOS DE COMUNICACION UTILIZADOS EN 1974 Y 1975

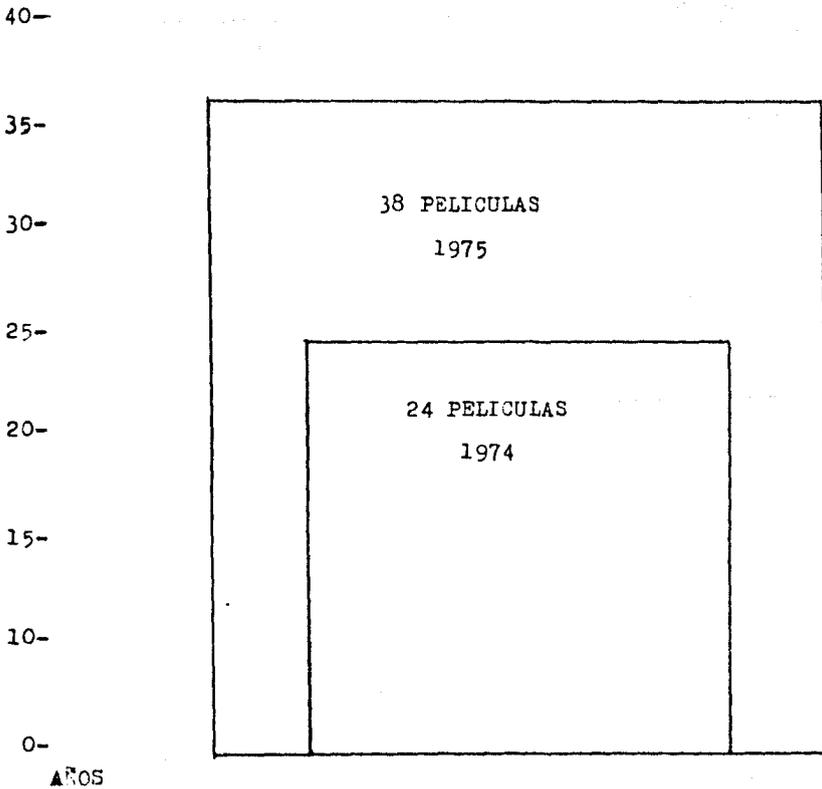


- A BOLETINES
- B DESPLEGADOS DE PRENSA
- C REVISTA CINEFILO
- D LINEAS GRAFICO INFORMATIVAS
- E REVISTA CINELANDIA
- F PASES CINEMATOGRAFICOS
- G ENTREVISTAS DE ACTORES Y DIRECTORES
- H CAPSULAS RADIOFONICAS
- I SPOTS RADIO
- J ENTREVISTAS ACTORES Y DIRECTORES
- K PROGRAMA NUESTRO CINE (CANAL 11)
- L TRANSMISION DE TRAILERS
- M PUBLICIDAD EN CINE Y TRAILERS
- N FESTIVALES DE CINE
- O NOTICINE
- P PUBLIBUSES
- Q CARTELERAS ESPECTACULARES

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

PROCINEMEX, S. A.

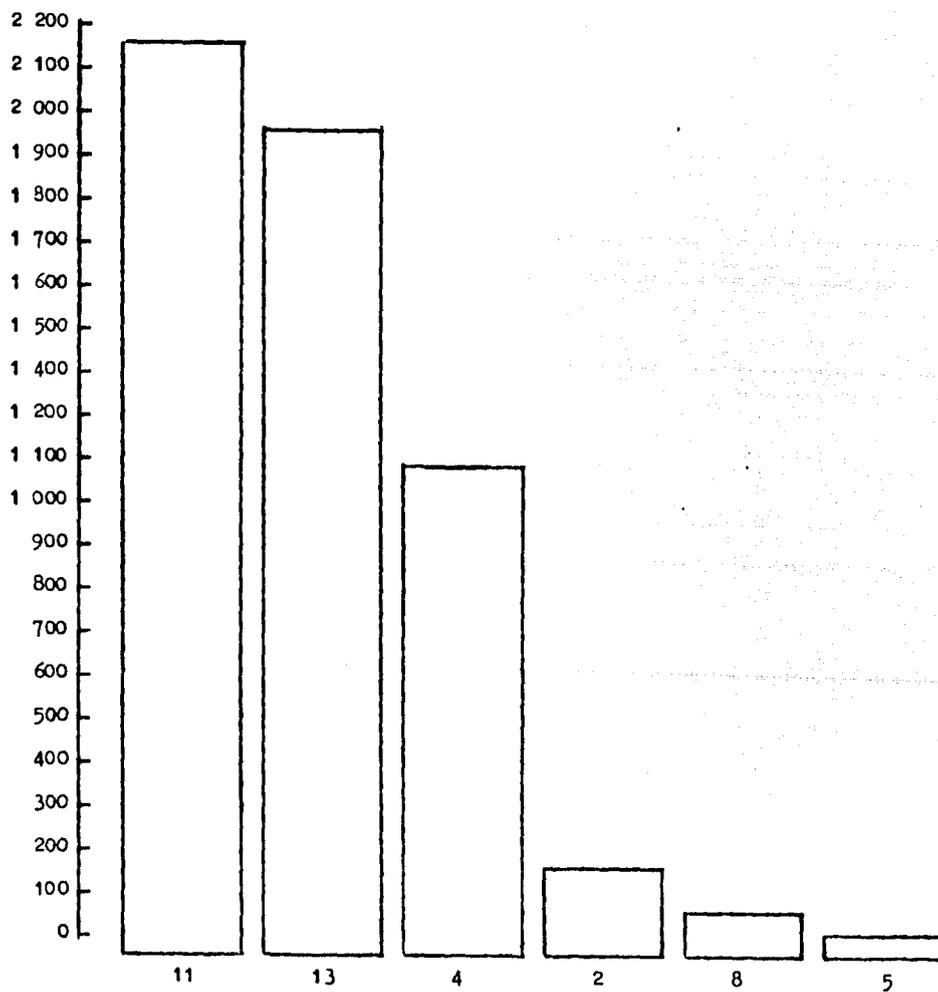
GRAFICA COMPARATIVA DE ESTRENOS DE PELICULAS EN EL D. F. EN 1974 y 1975



FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cinesinforme General, 1976

PROCINEMEX, S. A.

GRAFICA COMPARATIVA DE TRANSMISIONES DE SPOTS EN T. V. EN 1975



FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

PROCINEMEX, S. A.

RESULTADO ECONOMICO DE 1970 - 1976

<u>AÑO</u>	<u>INGRESOS</u>	<u>GASTOS</u>	<u>UTILIDAD</u>	
1970	\$1 419 168	\$1 647 952	\$(228 784)	
1971	2 149 692	2 253 934	(104 242)	
1972	2 859 359	2 445 627	413 732	Capitalización de pérdidas
1973	3 596 555	3 552 075	44 480	
1974	5 692 346	5 032 505	659 841	Liquidación de pasivos
1975	9 066 691	8 490 340	576 351	
1976	10 530 300	10 131 550	398 750	

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

VII DISTRIBUCION CINEMATOGRAFICA

Distribución es "la difusión del film en las salas de espectáculos a petición de los exhibidores, que constituyen la 'clientela' del distribuidor." (1)

La distribución de cintas se inicia propiamente con el número de copias que de la misma se manden hacer y que están en función de las modalidades del público. El distribuidor conserva, reparte y hace circular las copias destinadas a la exhibición.

"Las almacena en el blockhaus, local protegido contra los riesgos de incendio. Su higrometría y su temperatura se mantienen en las mejores condiciones para la conservación de la película." (2)

El distribuidor fija el número de copias que le son necesarias. En cada país, el número de copias está en relación con el número de salas y la rapidez de circulación de las películas.

En E.U.A., Italia, India, Inglaterra, América Latina, Japón, Francia, etc. la distribución subordina a ciertas prácticas comerciales la difusión de las películas. "En estos países, una película comienza su carrera en exclusividad. Luego, su proyección está reservada a los cines más grandes de las ciudades importantes..." (3) Para asegurar el máximo de ganancias por esta exclusividad el distribuidor acompaña la película con un lanzamiento que emplea todas las formas de publicidad: - carteles, anuncios en la prensa, presentaciones de gala, emisiones de radio y televisión, artículos de revistas, pagados pero presentados en forma periodística, etc.

(1) Jean Mitry y Angel Falquina, Diccionario del cine, pag. 92

(2) Georges Ladoul, Las maravillas del cine, pag. 167

(3) Ibid, pag. 168

Una vez agotado el éxito de la exclusividad, que dura por lo general - varias semanas, puede practicarse una segunda exclusividad en otras salas. Después viene la corrida general." (4) Esta se efectúa escalonada mente: primera visión, segunda, tercera, cuarta.

Las diversas etapas de la distribución se determinan por la importancia de las salas, su clientela y su situación. "Así sucede que una película, a veces, no llegue a una pequeña localidad sino varios años después de su exclusividad en la capital." (5) Un film que ha llegado al final de su corrida podrá ser reeditado, y su reestreno podrá representar -- una nueva exclusividad.

El distribuidor aporta a la exhibición programas que ocupan toda una -- función. La película larga es la pieza principal; se complementa el -- programa con cortometrajes: documental, dibujo animado, etc. (llamados en su conjunto complementos de programa). Cuando dos películas largas son proyectadas durante una misma función, se habla de programa doble. En la Europa continental, esta práctica está generalmente prohibida -- por varios reglamentos, pero el programa doble y aún el triple son profusamente usados en E.U.A., América Latina y en otros lugares.

En la URSS y en las democracias populares, una película nueva no se -- restringe habitualmente a ninguna exclusividad en el sentido exacto de este término. Es proyectada simultáneamente en las grandes ciudades y en numerosas localidades.

En una nación grande, la distribución no podría efectuarse desde un -- centro único. Existen, por tanto, agencias en cada región cinematográfica. "Las agencias de distribución hacen circular los programas expedidos por camión o tren. Las copias vuelven periódicamente a la agencia donde se comprueba su estado." (6)

(4) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 168

(5) Ibid, pag. 168

(6) Ibid, pag. 169

En los países socialistas la distribución se liga sobre todo a las funciones técnicas y administrativas. En otras partes, esta rama intermedia de la industria puede tener un papel económico considerable.

"En los países donde el cine está fuertemente monopolizado (Estados Unidos, Gran Bretaña, Japón), la distribución es para los grandes financieros el medio de controlar a los exhibidores 'independientes' y a los pequeños propietarios de salas practicando el block booking (localidad bloqueada), o el blind booking (localidad a ciegas). Por estos contratos, un 'independiente' que quiera programar en su sala una película de éxito debe, o bien alquilar este Film A con un conjunto de producciones secundarias (films B y C) o bien abastecerse con un distribuidor durante parte o la totalidad del año." (7)

En los países donde la producción es fragmentaria, pero la distribución más concentrada, esta se convierte prácticamente en la rama clave de la industria.

Los distribuidores practican también el block booking (locomotoras en Francia). Se les llama así a las películas de éxito que les sirven para arrastrar sus vagones de nabos, es decir, películas de mala calidad. (En los países de habla hispana se les llama rollos, culebrones o churros). Controlando de esta manera los programas de numerosas salas, los productores pueden financiar ciertos films con adelantos sobre el futuro producto de su locación y ejercer una influencia sobre los pequeños productores.

La difusión del cine reviste múltiples formas. Técnicamente no se efectúa siempre en copias de formato estándar: las copias de películas pueden hacerse en formato reducido o subestándar.

(7) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 169

A) Aspectos administrativos

El objeto de la administración es buscar en forma directa la obtención de resultados de máxima eficiencia en la coordinación, y sólo a través de ella; se refiere a la máxima eficiencia o aprovechamiento de los recursos materiales, tales como el capital, materias primas, maquinaria, etc.

La función privada en la empresa es aquella en que no existe intervención directa de una autoridad soberana, ninguno de quienes intervienen en esta función ejerce "actos de autoridad" sino más bien, actos de -- gestión. Ahora bien, la empresa está integrada como sigue:

- a) Organización y gerencia; que fija los métodos que deben seguir las actividades y organizar al elemento humano para la consecución de tales fines.
- b) Unidades técnicas; son los órganos por los cuales se alcanzan los fines de la empresa.
- c) Promoción de empresas; este es el paso inicial para la formación de la misma y estudia la posible inversión, los posibles rendimientos, la ubicación de la empresa para la mejor consecución de los materiales -- que requiere y saber si el producto a elaborar reúne las condiciones -- necesarias para ser satisfactor social.
- d) El plan general; que comprende el financiamiento, la producción y -- distribución (normas, métodos y formas).

Los elementos que forman a la empresa son:

- a) Bienes materiales
- b) Mano de obra
- c) Sistemas

Estos elementos forman la unidad empresarial cuyos aspectos principa--

les son:

I ASPECTO ECONOMICO.- La empresa es considerada como una unidad de producción de bienes y servicios para satisfacer un mercado. Las máquinas, los sistemas y personas tienen un fin común que hacen que se coordinen en conjunto para producir determinados bienes a ciertos servicios que por ser intangibles resulta difícil apreciarlos.

II ASPECTO JURIDICO.- Jurídicamente existe una sola propiedad propietaria de distintas unidades económicas y esa propiedad se considera -- como algo indivisible, al menos para efectos jurídicos debe considerarse una sola empresa. Los fundamentos de los aspectos jurídicos en la -- empresa están formados por las disposiciones constitucionales que garantizan el derecho de propiedad y reglamenta su uso y sus limitaciones. La escritura social constitutiva es la que determina las características particulares de la empresa.

III ASPECTO ADMINISTRATIVO.- Siendo la esencia de lo administrativo la coordinación que se realiza por medio del mando, la unidad administrativa es la que resulta de la gestión común, o sea, el mando concentrado en último término; sea una persona, una asamblea o un grupo de personas. Desde el punto de vista administrativo, la unidad de la empresa está representada por la fuente común de decisiones finales que coordina las distintas actividades para el logro del mismo fin. El instrumento fundamental de lo administrativo es el mando, y su fundamento son -- las disposiciones legales que permiten ejercer ese mando. La fuente inmediata del mando se haya en la contratación del trabajo, sea individual o colectiva, escrita o verbal. Además de este fundamento, el instrumento inmediato para esta coordinación de mando se encuentra en la estructura de la organización o sea en las líneas de mando establecidas, los niveles jerárquicos señalados, las facultades delegadas a ca-

da puesto; lo cual puede expresarse en las cartas manuales de organización y en los análisis de puestos ejecutivos.

Los fines objetivos de la empresa son:

a) Su fin inmediato es la producción de bienes y servicios para el mercado.

b) Sus fines mediatos son:

I La empresa pública; satisfacer una necesidad de carácter general o social pudiendo obtener o no beneficios.

II La empresa privada; obtener un beneficio económico mediante la satisfacción de alguna necesidad social.

Los fines subjetivos del empresario son:

a) Obtención de utilidades justas y adecuadas.

b) Crear y mantener a la empresa.

Y para concluir, las finalidades colaterales de la empresa y el empresario son:

a) Obtención de un prestigio social

b) La satisfacción de una tendencia creadora

c) El cumplimiento de una responsabilidad social

d) El abrir fuentes de trabajo.

La empresa Películas Nacionales, S. de R. L. de I. P. y C. V. fue fundada en el año de 1947, "para distribuir las películas financiadas por el Banco Nacional Cinematográfico, S. A., las realizadas sin financiamiento oficial y, en pequeña proporción, las procedentes del exterior dentro del territorio nacional." (9)

De conformidad con su escritura constitutiva, solamente personas físicas o morales de nacionalidad mexicana, pueden formar parte de la em--

(9) Banco Nacional Cinematográfico, Cinesinforme General, 1976, pag. --

presa. Además, sus estatutos establecen que en caso de separación de sus socios las películas contratadas para su distribución continuarán siendo manejadas por la empresa.

Una de las políticas más importantes de la empresa es que a partir del 21 de enero de 1971 su actividad está coordinada con la empresa filial Operadora de Teatros, S. A. para la amortización en el territorio nacional de costo de producción de cada película.

Películas Nacionales mantiene una política de preferencia, en todos los órdenes, a las películas mexicanas con la ayuda de Operadora de Teatros, S. A., coopera con las compañías publicitarias dirigidas por Procinemex, S. A. y Ars-Una Publicistas, S. A., con la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (R. T. C.), PROIME, escuelas, Gobiernos de los estados, Universidades, establecimientos penales y cine clubs para la organización de exhibiciones de tipo cultural y artístico.

La empresa tiene sucursales, que operan el material de 35 mm, en:

Veracruz, Monterrey, Mazatlán

Guadalajara, Torreón, Irapuato

León y Mérida

y las agencias de Mexicali, Tampico y Acapulco que cubren las áreas del territorio en que no operan las sucursales.

Por otra parte la oficina matriz continúa manejando una parte del territorio que se ha denominado "Zona Central".

En cuanto a la explotación del material de 16 mm, independientemente de que las sucursales citadas lo manejan, se ha otorgado su distribución a diversos agentes especializados con oficinas que se encuentran en Acapulco, Amescualientes, León, Mexicali, Morelia, Oaxaca, Puebla, San Luis Potosí y Tuxtla Gutiérrez.

La empresa mantiene unidad constante, por medio de telex, con las oficinas de Guadalajara, Mazatlán, Monterrey, Veracruz y México con el objeto de acelerar el trámite de las órdenes, con un menor costo de operación.

La exportación de películas está a cargo de Fel-Mex (Películas Mexicanas, S. A.) cuya política es elegir cuidadosamente las películas enviadas al extranjero con el objeto de mejorar la imagen del cine y estimularlo. Los principales países a los que se exportan las películas nacionales son:

- a) Centro América
- b) Colombia
- c) Puerto Rico
- d) Chile
- e) Argentina
- f) Bolivia
- g) Ecuador
- h) Brasil
- i) Venezuela
- j) Francia, etc.

B) Aspectos Contables

El sistema de información financiera de una entidad está formado por la contabilidad, la cual debe ser entendida como la forma de comunicarnos con la organización.

Ahora bien, la contabilidad tiene dos propósitos, a saber:

- a) Interno, cuyo objetivo es proporcionar a la alta gerencia los instrumentos para la adecuada y oportuna toma de decisiones.
- b) Externo, dirigida a los accionistas para la evaluación de la empresa, y al fisco, para la determinación de los impuestos a que haye lugar.

La contabilidad tiene por autoridad la teoría de la Decisión Económica y los principios de contabilidad generalmente aceptados; como propósito, facilitar la planeación, determinar el costo de inversión y el costo operacional, registrar, clasificar, resumir, e interpretar las operaciones de la empresa para emitir estados financieros; recolecta datos a través de los registros diarios y mayores auxiliares; como métodos de recolección de datos, los reportes de costos, análisis de datos y estudios especiales concluyentes; se expresa a través de los estados financieros: balance general, estado de resultados y estado de origen y aplicación de recursos, y por último, con sus formas de presentación los presupuestos, los reportes de costos y los provenientes de un sistema de contabilidad por áreas de responsabilidad.

FUENTES DE INFORMACION

El primer paso, antes de determinar cuáles serán las fuentes de información a las que se recurrirá, es determinar las necesidades de información. Una clara expresión de las necesidades de información es funda

mental y necesaria para lograr un buen diseño de sistemas. A menos que la administración pueda proporcionar las especificaciones de lo que -- quiera lograr de un sistema de información, su diseño no producirá resultados óptimos. Si al contrario, los gerentes-usuarios pueden expresar sus objetivos y especificar las partidas de información que se requieren para alcanzar los objetivos, estarán por lo menos a la mitad del camino del diseño del sistema. Es probable que la falta de precisión en esos dos pasos explique el fracaso de los sistemas de diseño más que cualquier otro factor. Si el diseño de sistemas comienza sin esas declaraciones precisas por parte de los gerentes, el analizador de sistemas o el técnico proporcionarán sus propios objetivos y sus necesidades de información.

Dos factores influirán básicamente en la determinación de las necesidades de información: los atributos personales del gerente individual y el ambiente de la organización en el que se tomen las decisiones.

Dentro de los atributos personales se pueden considerar el conocimiento que tenga el gerente sobre el sistema. Entre más conozca, sus peticiones serán más refinadas y más específicas. Se debe considerar además el estilo administrativo. El ambiente de la organización también deberá ser considerado y en el específicamente los siguientes factores:

a) Naturaleza de la compañía: Los problemas de comunicación y de control de operaciones son aparentemente una función del tamaño de la compañía, de la complejidad de su organización. Las empresas más grandes y más complejas requieren sistemas de información más formales, y las necesidades de información de esos sistemas resultan más críticas para las operaciones.

b) Nivel de administración: Dentro de la organización existen diversos

niveles (planeamiento estratégico, control administrativo y control operativo). Cada nivel necesita distintos tipos de información, generalmente en forma distinta. Los niveles superiores necesitan los informes de una sola vez, los sumarios y la pregunta aislada. El nivel de control administrativo necesita los informes de excepción, los sumarios y una gran variedad de informes regulares para la valoración periódica. El nivel de control de operación requiere los informes formales con procedimientos fijos, los informes diarios de las transacciones, a fin de mantener el control de operación de las acciones a medida que ocurren. Las necesidades de información de los gerentes, cambian en todos los niveles, dependiendo de la naturaleza y de la importancia de cada decisión.

c) Estructura de la organización: Mientras más estructurada esté una organización, más fácil será determinar sus necesidades de información. Cuando la autoridad y la responsabilidad se definen claramente, cuando se entienden las relaciones y cuando se definen las zonas de toma de decisiones, es más fácil determinar las necesidades de los gerentes.

DETERMINACION DE LAS FUENTES DE INFORMACION

Una vez que se han definido las necesidades específicas de información se puede pasar a determinar en qué fuente se van a recolectar. De hecho, se puede decir que estos dos pasos están estrechamente interrelacionados.

Aunque algunos sistemas requieren una gran cantidad de información externa, en gran parte es dentro de las empresas a donde hay que acudir en busca de información: libros, registros, archivos, documentos estadísticos y de contabilidad, etc. Así pues, la mayor parte del análisis

se refiere a la determinación de los requerimientos de información --- para analizar el sistema actual.

Las fuentes de información pueden clasificarse de la siguiente manera:

1. Registros internos y externos:

INTEROS

Documentos escritos (registros y archivos, memorándum y cartas, etc.)

EXTEROS

Publicaciones de la industria, estadísticas gubernamentales, etc.

2. Entrevistas

FINANZAS

A las finanzas se les puede definir como el acto de proporcionar los - medios de pago (Robert W. Johnson) o como las transacciones en dinero o en crédito tendientes a la obtención, manejo e inversión de los re- cursos financieros que habrán de utilizarse en las actividades de cual quier empresa.

Los objetivos primordiales de las finanzas son:

- a) Tratar de obtener una mayor rotación de capital.
- b) Dar una mejor atención al establecimiento y operación de registros financieros, contables, estadísticos, etc. con la finalidad principal de utilizarlos como medio de control.
- c) Afinar los sistemas de costos y de control de utilidades por línea, producto, zona, etc.
- d) Tratar de mejorar y ampliar los presupuestos, llevándolos con el -- mayor detalle posible.
- e) Definir con toda precisión las responsabilidades financieras que -- corresponden a cada jefe.
- f) Fijar el máximo de créditos que pueden considerarse, tanto general --

como por zonas, vendedores, clientes, etc.

Las funciones principales de las finanzas son:

I Contabilidad General

Esta se define como la ciencia (aunque algunos autores la consideran -técnica) que enseña las normas y procedimientos para ordenar, analizar y registrar las operaciones practicadas por unidades económicas individuales o constituidas bajo la forma de sociedades mercantiles o civiles.

Sus objetivos principales son:

- a) Recepción de datos
- b) Procesamiento
- c) Información
- d) Planeación
- e) Control

Los sistemas de registro en contabilidad son básicamente 5:

- a) Electrónico
- b) Electromecánico
- c) Mecánico
- d) Manual
- e) A base de tableros

cuyas finalidades son:

- a) Permitir la división del trabajo
- b) Simplificar el registro del conjunto de operaciones
- c) Comprobar las operaciones registradas
- d) Delimitar las responsabilidades de las personas que intervengan en las operaciones.

Ahora bien, no importa el sistema de registro que se emplee, los libros para el registro de operaciones son:

- a) Libro diario

- b) Libro mayor
- c) Libro de inventarios y balances

Todo sistema de registro contable debe proporcionar información veraz y oportuna, además de llevar las siguientes consideraciones:

- a) facilitar los proyectos de la dirección
- b) Facilitar las operaciones con empresas financieras
- c) Establecer las responsabilidades del personal y de los departamentos que intervienen en las operaciones
- d) Como medio de información
- e) Servir para declaraciones sobre el funcionamiento general de la empresa
- f) Registrar los valores y bienes de esta
- g) Con base a los registros contables se elaboran reportes periódicos con la finalidad de:
 1. Cumplir con requisitos fiscales
 2. Orientar a los funcionarios y directores para la toma de decisiones además de mostrar la situación financiera de la empresa.

:) SISTEMA DE CONTABILIDAD

SISTEMA MECANIZADO

RECOLECCION
DE
DATOS

En forma manual
o con máquina -
de escribir, re-
lojes checado-
res, etc.

CONVERSION
DE
DATOS

No existe gene-
ralmente

TRANSMISION
DE
DATOS

Teléfono, radio
teletipos, pane-
les de luces, -
etc.

ALMACENAMIENTO
DE
DATOS

En archiveros -
de registros va-
rios contenidos
en folders o -
cardex, en li-
bros, etc.

PROCESO
DE
DATOS

En forma manual
pero usando cal-
culadoras, suma-
doras, máquinas
de registro so-
bre tarjetas, -
máquinas de es-
cribir, etc.

RECUPERACION DE
INFORMACION Y
REPORTES

En forma manual
con el uso de -
máquinas de es-
critura sobre -
tarjetas regis-
tradoras

Registro directo:

DE ESCRITURA

Máquina de escribir o multigrafo:

detto

mineógrafo

multilit

offset

duplimat

impresa (tipografía o sellos)

DE CALCULO

Sumadora

Calculadora

Registradora

Facturadora

Contabilizadora

b) Electrónico

Este sistema funciona para:

1. Las liquidaciones de alquileres
2. Conceptos y datos estadísticos y contables abarcando los renglones de:

- Cuentas por cobrar
- Censos de cines
- Control de contratos
- Nóminas
- Aspectos de la contabilidad general
- Control de bóveda (almacén de películas)

Las características de este sistema son:

Registro indirecto:

UNITARIO	VARIABLE
Captación y registro:	Captación y registro:
Perforadoras	Perforadora de cinta de papel
Verificadora	Key Tape (cinta magnética)
Intérprete	Terminales
	Videos (pantalla de rayos catódicos)
	Consolas
	Acoplamiento analógicos
Operación:	Operación:
Clasificadora	Computadoras Computadoras
Intercaladora	digitales: analógicas:
Tabuladora	Discos Mecanismos de me
Reproductora	Cintas dición
Calculadora	Tambores Modelos
	Micro films

ENTRADA Dispositivo (entrada-impulso): Tarjetas perforadoras (lectoras)

MEDIO Tarjetas perforadoras

ALMACENAMIENTO

IDENTIFICACION

DISPOSITIVO Unidad Central de Proceso (UCP)

MEDIO Bites (Ejecutar instrucciones)

PROCESO Resultado obtenido - almacenamiento

SALIDA Dispositivo - impresora

Medio - Hoja de papel

El proceso de computación electrónica de esta empresa y de Operadora de Teatros se encuentra en estudio con miras a su instalación en un -- centro de computación general al servicio de todas las empresas del -- sistema.

..) ESTADOS FINANCIEROS

BALANCE GENERAL

"Toda entidad requiere de conocer la composición de sus finanzas, esto es sus recursos y sus obligaciones en una forma panorámica y técnica."

(10) El balance general es precisamente el estado que muestra la situación financiera de la entidad a una fecha determinada. Los elementos esenciales del balance son:

- a) Recursos (en su naturaleza)
- b) Obligaciones y patrimonio (fuentes externas e internas)

Los recursos representan todos los bienes y derechos propiedad de una entidad.

Las obligaciones representan todas las deudas que tiene la entidad.

El patrimonio representa la diferencia entre recursos y obligaciones.

Estos elementos constituyen su situación financiera.

El balance informa en forma objetiva sobre:

- a) Situación financiera en general
- b) Detalla activos y pasivos
- c) Efectivo disponible
- d) Cuentas por pagar
- e) Indica garantías o responsabilidades
- f) Nivel de inventario de mercancías, etc.

Su utilidad radica en que proporciona información para la toma de decisiones.

ESTADO DE RESULTADOS

"Los ingresos y egresos de un período contable (o ejercicio) se resumen en el estado de resultados." (11) Por presentar los ingresos y egresos de un período es considerado un estado dinámico. El estado de resultados debe incluir todos los ingresos y egresos del ejercicio a que se refiere y por tanto no debe incluir los correspondientes a otros ejercicios siguiendo los lineamientos del principio de contabilidad llamado período contable.

Ahora bien, los ingresos se clasifican en:

- a) Ordinarios o de operación: Son aquellos derivados de la actividad principal que en el caso de las entidades mercantiles son las ventas de mercancías, servicios, etc., en las asociaciones civiles son las cuotas de los socios o donativos y en el gobierno son los impuestos.
- b) Extraordinarios o secundarios: Son los ingresos que se derivan de la actividad principal de la entidad (productos financieros (intereses ganados por inversiones en valores), productos en venta de activo no circulante, comisiones eventuales, etc. (otros productos)).

y los egresos se clasifican en:

- a) Ordinarios o de operación: Son los originados por la actividad principal de la entidad, tales como:
 1. Costo de ventas; "donde se incluyen los costos de las mercancías o servicios vendidos y que al deducirse de las ventas producen la utilidad bruta." (12)
 2. Gastos de operación; que son todos los gastos que permiten el funcionamiento de la entidad para el logro de sus fines principales. Estos gastos se clasifican en:

(11) Láminas de contabilidad, primer tomo, lámina 4-4

(12) Ibi, lámina 4-13

- Gastos de venta, incluye sueldos y comisiones a agentes, impuesto -- al valor agregado, empaques, etc.

- Gastos de administración, incluye sueldos de personal administrati-- vo, renta de oficinas, etc.

b) Extraordinarios o secundarios: Son los egresos que no se han origi-- nado por la actividad principal de la entidad, tales como: pérdida en venta de activo circulante, gastos eventuales, etc. y que se registran bajo el rubro genérico de otros gastos.

II Contabilidad de Costos

Los costos de producción son a un valor del activo circulante y el costo de distribución va directamente a pérdidas y ganancias generalmente representado por cuentas de gastos de venta, gastos de administración y gastos financieros y de éstos últimos la parte correspondiente al -- costo de distribución.

En esta empresa las operaciones se costean por medio de costos de distribución, cuyo objetivo es llegar a su conocimiento referido a la unidad o determinada agrupación exigida por las necesidades de venta de - la empresa en cuestión, o simplemente siguiendo la organización dada a dicho renglón. El costo de distribución abarca desde el control del artículo terminado, hasta la realización de las ventas para lograr su recuperación.

El costo de distribución al igual que el costo de producción deben --- aplicársele las últimas técnicas de valoración y control que en una --- gran cantidad de industrias su monto es mayor que el de producción, -- procurando poner especial cuidado de no caer en desequilibrio con sus rendimientos. Los costos de distribución pueden obtenerse por:

- a) Producto
- b) Territorio
- c) Clientes
- d) Agentes
- e) Métodos de venta

Los costos de distribución pueden formarse de dos maneras:

1. Parcial; Considerando todos los gastos relacionados con la opera--- ción de venta.
2. Total; Considerando además de las operaciones de venta, las opera--- ciones de administración y financiación derivada de las operaciones de

venta.

La clasificación funcional de los costos de distribución puede ser en forma enunciativa, la siguiente:

- a) Gastos directos de venta
- b) Publicidad y gastos de promoción
- c) Gastos de reparto
- d) Almacenaje
- e) Gastos de crédito y cobranzas
- f) Gastos financieros
- g) Gastos de administración

Las partidas que integran los costos de distribución se dividen en:

- a) Por cuanto a su ocurrencia con relación a los volúmenes de venta -- en:
 - 1. Constantes
 - 2. Variables
- b) Por cuanto a su intervención en la venta en:
 - 1. Directos
 - 2. Indirectos

PUNTOS BASICOS GENERALES

El proceso de distribución integra los siguientes aspectos medulares:

- 1. Referente a la operación de venta:
 - a) Creación de la demanda
 - b) Obtención de la orden de venta
 - c) Entrega del manejo de productos
 - d) Control de la venta y la cobranza
- 2. Referente a las demás operaciones:
 - a) Administrativo financiero

OBJETIVOS DE LOS COSTOS DE DISTRIBUCION

La determinación de los costos unitarios por el control y la información puede considerarse como uno de los objetivos principales de un desarrollo del sistema de costos de distribución, como:

- a) Toma de decisiones de los directivos fundamentadas sobre bases firmes
- b) Conocer zonas productivas o susceptibles de ser mejoradas
- c) Control de vendedores
- d) Canales de venta no adecuados
- e) Productos que no arrojen pérdidas
- f) Pedidos de clientes no productivos
- g) Elaboración del presupuesto de distribución

DETERMINACION DE LOS COSTOS UNITARIOS

Para ello se requiere lo siguiente:

- a) Acumulación de los gastos atendiendo al análisis de los mismos, en consonancia con lo expuesto.
- b) Aplicación de los gastos de acuerdo con los fines que se persigan, es decir, a tono con la clasificación.

IMPORTANCIA DE LOS COSTOS DE DISTRIBUCION

La contabilidad de costos de distribución se justifica por razones de control, tanto a su razón de importe como a su naturaleza independientemente de que mediante dicha contabilidad sea posible fijar con mayor precisión y en forma adecuada a los precios de venta por territorios, clientes, volumen, pedidos, etc.

Si se observa que los costos de distribución continuamente están en aumento por razones de expansión de la empresa, alza general de precios, conquistas sindicales, aumentos de tarifas impositivas, etc.

PRESUPUESTO DEL COSTO DE DISTRIBUCION

Una de los problemas más delicados del costo de distribución es llevar a efecto su proyección al futuro, mismo que se realiza por medio del presupuesto ya que existen partidas de difícil pronóstico (sueldos y salarios, combustibles). Aún cuando se pueda facilitar con experiencia sobre la empresa y un conocimiento de sus políticas, por otro lado la de las ventas son una de las operaciones finales para la obtención de utilidades y para llevarlas a cabo en la empresa que efectúa gastos es necesario que estén debidamente controladas pues de lo contrario dará lugar a una merma de utilidades; este control se logra mediante el presupuesto del costo de distribución que supervisa el desarrollo de los gastos conforme a lo proyectado o previsto.

El presupuesto del costo de distribución se elabora con base estadístico-contable considerando el aumento o disminución que existe en el presupuesto en relación con el ejercicio anterior.

En la práctica se consideran y se realizan juntos el presupuesto de ventas e importantes renglones de presupuestos de distribución, estudiando los encargados del mismo las erogaciones habidas en el periodo anterior y ponderar los datos con las proyecciones al futuro, para finalmente decidir respecto al presupuesto que se tiene que efectuar para lograr las ventas que se desean obtener y las políticas a alcanzar.

III Sistemas Presupuestales

La palabra presupuesto se compone de dos raíces latinas:

Pre - Antes de o delante de

	LATIV	ESPAÑOL
Suponer	Facio	Hacer
Supuesto	Fictus	Hecho, formado
Hecho	Factum	

o sea antes de lo hecho

En administración significa la estimación programada, en forma sistemática, de las condiciones de operación y de los resultados a obtener -- por un organismo a un período determinado. Es una técnica de la planeación y determinación de cifras sobre estadísticas y apreciaciones de hechos y fenómenos aleatorios.

Los objetivos del presupuesto son:

- a) PLANIFICACION - Camino a seguir, con unificación y sistematización de actividades, de acuerdo con los objetivos.
- b) COORDINACION - Desarrollo y mantenimiento armonioso de las actividades de la empresa con el fin de evitar situaciones de desequilibrio.
- c) DIRECCION - Función ejecutiva para guiar e inspeccionar a los subordinados.
- d) CONTROL - Medidas para apreciar si los objetivos y planes se están cumpliendo.

Para elaborar un presupuesto se deben tomar en cuenta los siguientes requisitos:

- a) Conocimiento de la empresa acerca de sus objetivos, organización y necesidades.
- b) Exposición del plan o política en cuanto al objetivo que se busca,

por medio de manuales o instructivos.

c) Coordinación para la ejecución del plan; debe existir un director - que coordina a los departamentos que intervienen.

d) Fijación del período presupuestal, o sea, el lapso que comprenden - las estimaciones.

e) Dirección y vigilancia; cada departamento hace el presupuesto ---- correspondiente, después se compara con los resultados reales.

f) Apoyo directivo para una buena realización y desarrollo.

El presupuesto debe contener cuan lo menos los siguientes puntos:

a) Una planificación general previa

b) Formulación de programas detallados

c) Cuantificación de los planes operativos

d) El control de que los presupuestos se cumplan o se superen

Las ventajas y limitaciones del presupuesto pueden enumerarse de la -- siguiente manera:

VENTAJAS

LIMITACIONES

a) Evita confusiones

a) Los resultados deseados no son - inmediatos

b) Es útil en la evaluación de -- planes alternativos

b) Es necesario disponer de la in-- formación necesaria en todos los as-- pectos

c) Motiva y hace posible la adop-- ción de medidas y decisiones con la suficiente anticipación

c) Debe concebirse el presupuesto -

d) Juzga el desempeño de la empre-- sa

d) Puede fracasar el plan presupueg

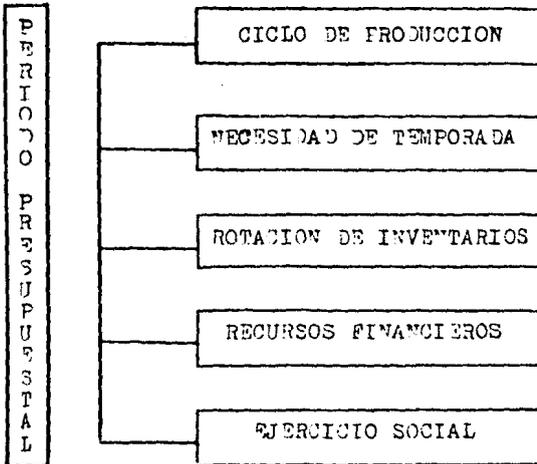
e) Facilita la administración por excepción

tario si no hay un adecuado control o si el departamento de contabili--

f) Mide la eficiencia de cada de-- partamento

dad no proporciona oportunamente -- los informes que requiere la direc-- ción

Para concluir, el periodo presupuestario se divide en:



IV Auditoría Interna

Se define como una actividad independiente de evaluación al centro de una organización para la revisión de las operaciones contables, financieras y otras. Sirve como base para prestar un servicio a la dirección. Surge por:

- a) El complejo crecimiento de las negociaciones y los sistemas de los mismos.
- b) El aumento de la descentralización en la organización con el consiguiente aumento en la delegación de autoridad.

Para realizar una auditoría interna se emplean generalmente auditores de planta, auditores viajeros, visitadores o inspectores que practican auditorías continuas, esporádicas o periódicas, ya sea de todas o de algunas de las operaciones pertenecientes a la contabilidad respectiva.

Los beneficios de una auditoría interna se complementan con auditorías externas, llevadas a cabo por Contadores Públicos Independientes. El objetivo de la auditoría es el de proporcionar servicios a la dirección de la empresa que puedan ser:

- a) De protección
- b) De promoción de eficiencia

La función principal de la auditoría interna es la de vigilar la efectividad del control interno establecido en cada área de operación de la empresa. La auditoría debe establecerse como una función asesora (STAFF) si el negocio desea obtener máximos beneficios del trabajo del auditor. El auditor interno deberá ser responsable ante un ejecutivo de suficiente jerarquía en la organización de la empresa, sólo así tendrá el apoyo y cierta independencia.

POLITICAS GENERALES

- a) Que los activos de la empresa se encuentren debidamente protegidos.
- b) Que los controles funcionen adecuadamente.
- c) Que los planes, políticas y procedimientos se han ejecutado debidamente.

Los requisitos para efectuar una auditoría interna son:

- a) Adecuada delegación de autoridad.
- b) Efectivo y continuo apoyo de la dirección.
- c) Un grupo de individuos capaces que piensan como la dirección y que tengan un trato accesible con el personal.

Ahora bien, es necesario planear el trabajo de auditoría ya que mediante esta se decide lo que se va a hacer si se toma en cuenta que planear es definir los objetivos y determinar los medios para alcanzarlos. Los objetivos y elementos de la planeación son:

OBJETIVOS

ELEMENTOS

- | | |
|---|---|
| a) Analizar las necesidades | a) Importancia de las funciones |
| b) Programar las actividades | b) Grado de efectividad del control interno |
| c) Coordinar esfuerzos en beneficio de la empresa | c) Personal disponible |

Una vez definidos los objetivos se procede a la elaboración del plan de trabajo, que se lleva a cabo mediante la definición:

- a) De las áreas de acción
- b) Programas de trabajo
- c) Presupuesto de tiempo por programa
- d) Plan de trabajo

esto explica el porque en la mayoría de los trabajos asignados, los miembros del grupo de auditores son de diferentes categorías.

DESARROLLO DEL TRABAJO DE AUDITORIA INTERNA

- a) En todas las auditorías es necesario un trabajo preliminar, que fa-

miliarizará al auditor con las operaciones que se examinarán.

- b) Introducción con cada departamento que será auditado.
- c) Estudio de programas de trabajo y manuales.
- d) Libertad en la aplicación de programas.
- e) Papeles de trabajo, que son la justificación del trabajo del auditor y proporcionan los elementos para apoyar lo que se expone en el informe.
- f) Estudio de las desviaciones de las políticas, procedimientos y normas.
- g) Recomendaciones y sugerencias.
- h) Resolución a situaciones de poca importancia.
- i) Determinación de fraudes.
- j) Información o informes de auditoría interna que constituyen el "producto terminado" del trabajo realizado.

Estos informes son el medio de comunicación que sirve de base para la toma de decisiones. Su contenido abarca:

- a) Alcance de la auditoría
- b) Observaciones y comentarios
- c) Opiniones
- d) Conclusiones

V Control interno

En su sentido más amplio, control interno es el sistema por el cual se da efecto a la administración de una entidad económica. Abarca producción, promoción, distribución y consumo de una empresa.

El control interno consiste en un plan coordinado entre la contabilidad, las funciones de los empleados y los procedimientos establecidos, de tal manera que la administración de un negocio pueda depender de -- estos elementos para obtener una información segura, proteger adecuadamente los bienes de la empresa, así como promover la eficiencia de las operaciones y la adhesión a la política administrativa prescrita. Así pues, el control interno está íntimamente relacionado con la organización, administración y contabilidad.

También se designa sistema de control interno, a la suma de todos los sistemas o métodos que utiliza la administración para lograr sus objetivos.

Los objetivos del control interno son:

- a) Obtención de información correcta y segura.- Es decir, el auditor debe verificar que la información de la empresa sea correcta, oportuna y veraz porque en ella se basan las decisiones que puedan tomarse.
- b) Promoción de la eficiencia de la operación.- Es la seguridad de que las actividades que realiza la entidad se llevan a cabo con un mínimo esfuerzo y al menor costo posible existiendo apego a las políticas de la dirección.
- c) Salvaguarda de los activos.- Son los recursos con los que cuenta la entidad y pueden ser:
 1. Efectivo
 2. Inventarios
 3. Cuentas por cobrar

- 4. Terrenos
- 5. Maquinaria

y que sólo con un adecuado control interno pueden ser protegidos.

Ahora bien, los objetivos principales del control interno dentro de -- cada una de las áreas de operación de la empresa son:

I PRODUCCION	Desarrollo de acuerdo a los planes Sistemas adecuados de determinación de costos Determinación de calidad
II COMPRAS O ABASTECIMIENTO	Compras en condiciones favorables - de precio Fugas adecuadas
III NOMINAS	Fijación de sueldos Deducciones controladas y registra-- das
IV INVERSIONES PERMANENTES	Apoyadas en estudios económicos Adquisición en condiciones favora-- bles Control adecuado sobre inversiones
V VENTAS O DISTRIBUCION	Trámite adecuado de pedidos Autorización de salida de mercancía Expedición de facturas
VI CREDITO Y COBRANZAS	Investigación de créditos Realización de cobros en la forma - pactada

La importancia del control interno radica en:

- 1) Seguridad en las informaciones proporcionadas por el departamento de contabilidad (aunque esto no es exclusivamente)
- 2) Dificulta el que se cometan malversaciones

3) Evita errores involuntarios y los desperdicios que constituyen pérdida para la empresa.

Los elementos constitutivos del control interno son:

a) ORGANIZACION; que es la que identifica y determina las actividades necesarias para lograr los objetivos, delega autoridad en los diferentes niveles jerárquicos fijando responsabilidades a los recursos humanos que integran la organización para el mejor logro de sus fines.

1. Dirección: Es la encargada de establecer la comunicación y las políticas generales y además es la encargada de tomar decisiones.

2. Coordinación: Es la responsable de que las partes integrantes de -- una empresa funcionen en armonía, es decir, evita el entorpecimiento -- de las funciones.

3. División de labores: Consiste en separar las funciones de operación, custodia y registro con la finalidad de establecer la especialización de labores.

4. Asignación de responsabilidades: Se refiere a que la jerarquización debe estar perfectamente definida a través de un organigrama con el -- fin de que todos los recursos humanos identifiquen a sus superiores y sus subordinados y se puedan delegar responsabilidades y asignar facultades.

b) PROCEDIMIENTOS; que se refiere a que son los que garantizan el buen funcionamiento de la organización.

1. Planación y sistematización: Deben planearse las actividades ayudándose, si es posible, con un instructivo que se presenta bajo la forma de manuales o procedimientos. Estos manuales presentan la forma en que debe funcionar cada departamento conforme a las políticas de la empresa. Los objetivos de estos manuales son:

I Que el personal cumpla con sus funciones de acuerdo con las políticas de la empresa.

II Reducir errores.

III Facilitar y hacer más eficiente el entrenamiento al personal y reducir o evitar las órdenes verbales.

IV Especificar en el área de personal un catálogo de cuentas y su respectivo instructivo que es especificado por los manuales o bien gráficas de trámite contable con su manual de procedimientos.

2. Registros y formas: Son sistemas que permiten implantar procedimientos adecuados para el registro de todas las operaciones que realiza la entidad. Se refiere al diseño de formas de papelería que deben estar hechas de tal forma que sean accesibles a las personas que las emplean y llenan las necesidades de las operaciones que se efectúan.

3. Informes: Vienen como consecuencia de las anteriores, o sea, para saber como se han registrado las operaciones. La función de la información es un elemento indispensable para el desarrollo de la entidad.

c) PERSONAL; que son los recursos humanos y que constituyen el elemento más importante de la organización ya que sin personal no hay organización.

1. Entrenamiento

2. Eficiencia: Viene como consecuencia del entrenamiento. Si la entidad cuenta con buenos programas de entrenamiento viene a producir un empleado que identifica bien sus funciones y responsabilidades. También debe haber métodos especiales para evaluar el trabajo que desarrolla el personal y detectar errores.

3. Moralidad: Es muy importante ya que el comportamiento del personal es un elemento clave del control interno, así pues, las empresas deben tener un adecuado departamento de selección de personal o se ayude de alguna empresa que los seleccione y se los maneje. Debe contar con motivación, rotación de personal, etc.

4. Retribución: Ayuda a mantener contento al personal con sueldos y salarios justos, planes de pensiones, cajas de ahorro, seguros de vida, premios, etc.

d) SUPERVISION; esta surge automáticamente cuando se implanta el control interno y es constante.

Los métodos para la evaluación del control interno se pueden enumerar como sigue:

a) METODO DESCRIPTIVO

Consiste en describir o narrar las características del control interno referidas a:

I Departamentos

II Funcionarios y empleados

III Registros de contabilidad

b) METODO DE CUESTIONARIOS

Consiste en elaborar un listado de preguntas básicas en un sistema de control interno. Este listado se prepara con anterioridad a las visitas del auditor a la empresa, es decir, antes de efectuar el trabajo de la auditoría.

c) METODO GRAFICO

Consiste en presentar, a través de organigramas y gráficas de flujo, en forma combinada, la organización, sistemas y procedimientos de las operaciones de la empresa.

d) MIXTO

VI Tesorería

Básicamente la noción de tesorería de una empresa, es la diferencia en una fecha determinada entre los recursos puestos en acción para financiar su actividad y las necesidades acarreadas por dicha actividad. -- Así, cuando los recursos son superiores o inferiores a las necesidades la tesorería es excedentaria o deficitaria.

La tesorería se ocupa de:

- a) La custodia de efectivo y de valores, incluyendo ingresos y egresos
- b) La formulación de políticas financieras y de inversión sujetas a -- aprobación por el Comité Financiero o el Consejo de Administración.
- c) La cobertura de riesgos asegurables y supervisión general de la salvaguarda de otros activos de la empresa.
- d) La intervención de todos los asuntos relacionados con el dinero, la conservación y la custodia de éste.
- e) El pago de todas las facturas de los proveedores, cuando se hallan debidamente autorizadas.
- f) Intervención de todas las cantidades ingresadas y retiradas del banco.
- g) Intervención directa de todas las entidades y oficinas de las mismas, de las cuales se hagan recaudaciones o pagos en efectivo.

Por lo tanto en tesorería se custodia, desembolsan los medios de pago y se atiende a todas las necesidades financieras de la empresa.

Cuando la tesorería es deficitaria, dicho déficit debe ser satisfecho a través de préstamos a corto plazo. Otra forma de contrarrestar la posición desventajosa en este caso, es paliar la falta de tesorería retrasando los pagos.

Una buena planificación de la tesorería es la que resulta de un buen -

presupuesto, elaborado adecuadamente, en el cual además de los pronósticos, se deben tomar en cuenta el comportamiento histórico de las partidas de gastos.

Las principales obligaciones de los tesoreros son:

- 1) El mantenimiento de la estructura financiera de la empresa.
- 2) La planeación del aprovechamiento de los fondos requeridos para financiar las operaciones de la empresa.
- 3) La inversión de los fondos que la compañía no use en el negocio.
- 4) Crédito y cobranza.
- 5) Pagos.
- 6) Arqueo de caja.
- 7) Inversiones temporales.
- 8) Relaciones bancarias.
- 9) Planeación financiera.
- 10) Fijación de los objetivos.
- 11) Adopción de programas.

VII Crédito y Cobranza

El crédito es la reputación, la fama de honradez o la solvencia de una persona o una empresa; es el plazo que se da para el pago de un préstamo o una compra; es simplemente una promesa de pago.

Realizan el crédito: el estado, corporaciones públicas, empresas y particulares.

Dado que el crédito determina la situación de una empresa se deben comprender los siguientes términos:

ACREEDOR

Es la persona, institución o empresa que otorga el crédito.

DEUDOR

Es la persona que contrae la obligación de pagar el crédito concedido.

HABILIDAD FINANCIERA

Es la capacidad de obtener un préstamo en dinero o especie para devolverlo en un tiempo determinado.

OPERACION DE CREDITO

Es aquella en la cual se cambia un valor actual por la promesa de un pago futuro. Consta de dos partes:

- a) El valor actual (acreedor)
- b) El valor futuro (deudor)

POSICION CREDITICIA

Es la probabilidad o capacidad mercantil o financiera de una persona o empresa para pagar una cantidad futura con motivo de una operación de crédito.

OBLIGACION DEL DEUDOR

Es la obligación que tiene la persona o empresa que pidió el crédito -

de cumplir con sus pagos.

DOCUMENTOS LEGALES

Son los documentos que se utilizan en las operaciones de crédito entre los cuales se tienen:

el pagaré, los bonos, las obligaciones hipotecarias, etc.

Los tipos de crédito que existen son:

a) Comerciales

b) A corto plazo

1. Bancarios

2. Venta de papel comercial (pagarés, letras de cambio, etc.)

3. Compañías financieras (Compañías de seguros y comerciales)

4. Préstamos de instituciones particulares

5. Anticipos de clientes

c) A largo plazo, que casi siempre son de tipo bancario o comercial

Las condiciones de pago pueden ser:

a) Pago anticipado

b) C.O.D. (cobrar o devolver)

c) Letra a la vista con conocimiento de embarque

y el límite de estos pagos es considerado según las condiciones que -- acostumbre la empresa.

Cobranza es percibir la deuda, o sea, hacer efectivo el pago de un crédito. Es la acción y efecto de cobrar las cantidades adeudadas en las operaciones de crédito. Su principal característica es que la puntualidad de los cobros y la cuenta de los clientes se tratan individualmente.

La cobranza tiene cuatro principios fundamentales:

1. Cobro del dinero adeudado

2. Cobro inmediato o a su vencimiento

3. Conservar la buena voluntad del cliente al tiempo del cobro

4. Aprovechar todas las oportunidades para conseguir que los procedimientos de cobranza contribuyan a promover las ventas de la compañía.

La cobranza es efectuada por medio de:

- a) Cobradores: Que van al domicilio del cliente a ejercer el cobro.
- b) Giros: Que es el penúltimo p so antes de entregarlo al abogado y seguir un procedimiento legal.
- c) Cobranza por medio de abogado: Si este no consigue efectuar el cobro, hará efectivo de inmediato el procedimiento legal.

Algunos de los problemas a los que se debe enfrentar la empresa por la cobranza son:

- a) Atraso del capital de la empresa
- b) Que con el tiempo se vuelva una deuda incobrable
- c) Que se pierdan ventas
- d) Que se desprestigie la empresa

Una de las actividades más importantes de Películas Nacionales, contablemente hablando, es la cobranza. El alquiler de las películas se lleva a cabo en dos formas:

- a) Alquiler sobre porcentaje
- b) Precio fijo

Cuando el alquiler se lleva a cabo sobre porcentaje el cobro se hace una vez concluida la corrida de la película o recibiendo anticipos por parte de la exhibidora que son restados una vez que se determine cual es la cantidad total a pagar del porcentaje convenido sobre las entradas.

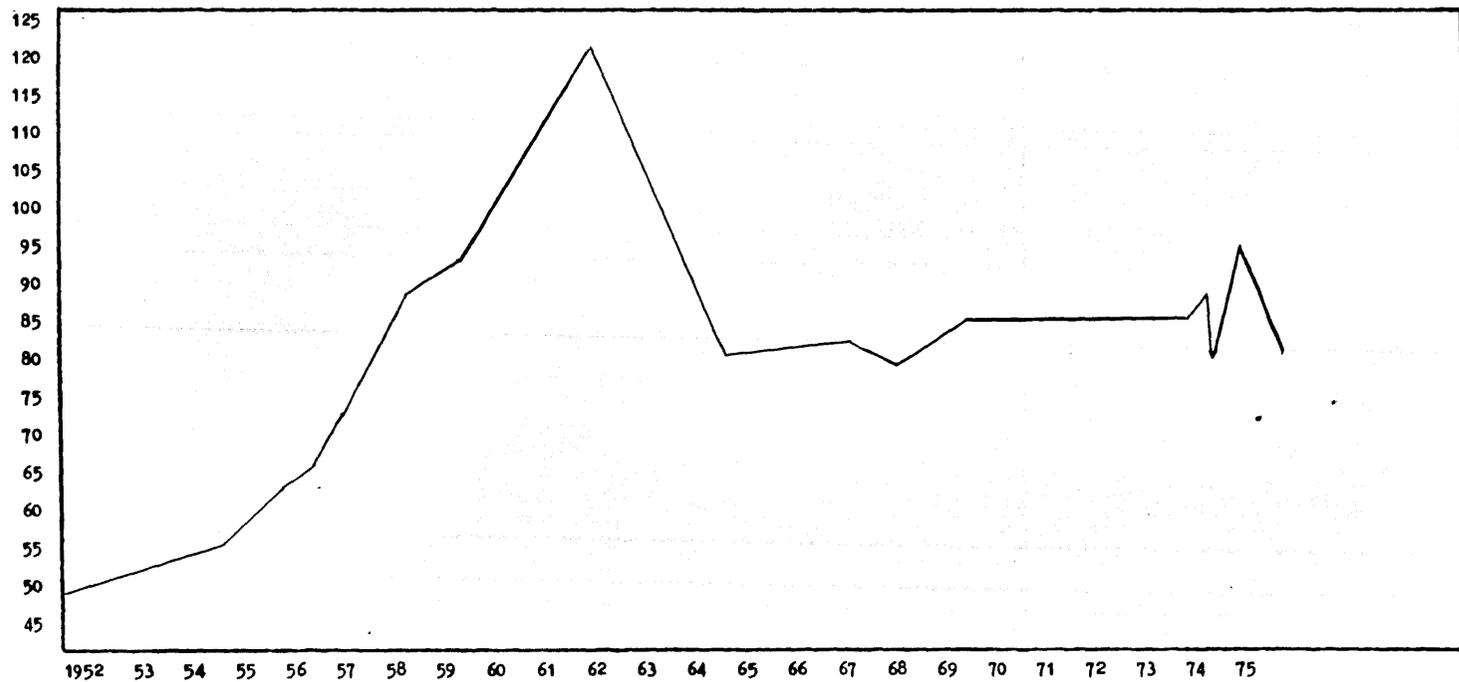
Cuando el alquiler se lleva a cabo sobre precio fijo, no existe ningún problema respecto a su cobro, ya que este pago no está en función de la taquilla y puede hacerse por anticipado o al momento de terminar la corrida de la película. Es importante mencionar que el alquiler de las

películas es semanal por lo que las empresas exhibidoras se ven obligadas a pagar lo estipulado sin importar si dicha película tiene o no -- éxito.

El control de los clientes se lleva individualmente y diariamente se elabora una póliza de facturación por los cobros a realizar ese día.

PELICULAS NACIONALES, S. de R. L. de I. P. y C. V.

COMPARATIVO ANUAL DE FACTURACION EN LOS TERRITORIOS



C) Aspectos Legales e Impositivos

Películas Nacionales S. de R. L. de I. P. y C. V. tiene las siguientes características legales por ser Sociedad de Responsabilidad Limitada - de Interés Público:

- 1) Este tipo de sociedades se encuentra regulado por la Ley de Sociedades de Responsabilidad Limitada de Interés Público.
- 2) Este tipo de sociedades sólo puede constituirse cuando su campo de acción lo constituyan actividades que sean de interés público, a juicio del Ejecutivo Federal. (Art. 1o.)
- 3) "Este tipo de sociedades se usa por los fabricantes de un mismo artículo para asociarse entre sí a fin de lograr de una manera más apropiada que sus productos se distribuyan y se vendan." (13)
- 4) "En vista de que estas sociedades de fabricantes siempre tienen a monopolizar algún renglón de la producción, el Estado ejerce amplia vigilancia sobre los mismos, ya sea regulando los artículos producidos - o controlando los precios de los artículos de referencia." (14)
- 5) Las sociedades de Responsabilidad Limitada de Interés Público deben someter a la aprobación de la Secretaría de Industria y Comercio la escritura constitutiva, quedando legalmente constituidas cuando dicha Secretaría de la autorización respectiva. Estas sociedades quedarán jurídicamente constituidas cuando sean inscritas en el Registro Público de Comercio. (Art. 4o.)
- 6) Estas sociedades deben tener, de acuerdo a la Ley, un mínimo de cuatro socios no teniendo un número máximo. (Art. 7o.)
- 7) Deben tener un capital mínimo de \$5,000.- el cual quedará represen-

(13) Gustavo Raz González, Contabilidad de sociedades, pag. 233

(14) Ibiid, pag. 233

tado en partes sociales y ninguna podrá exceder del 25% del capital social. El capital será variable y la responsabilidad de los socios limitada. (Art. 6o. y 8o.)

8) El Consejo de Administración (3 socios) y el de Vigilancia (2 socios) debe estar integrado exclusivamente por socios. (Art. 10o.)

9) Se debe separar un 20% de las utilidades netas a fin de formar e incrementar la reserva legal hasta que iguale al capital social. (Art. 9o.)

10) El contrato social determinará los derechos que corresponden a la minoría en la designación de administradores y de miembros del Consejo de Vigilancia; pero en todo caso la minoría que represente un 25% del capital social, nombrará, cuando menos, un Consejero y un miembro del Consejo de Vigilancia. Sólo podrán revocarse otros nombramientos cuando se revoquen igualmente los nombramientos de todos los demás administradores o miembros del Consejo de Vigilancia. (Art. 11o.)

En sus aspectos impositivos la empresa está sujeta a todos los impuestos de que son causantes las personas morales (Impuesto sobre la renta, Impuesto al valor agregado). Pero esta clase de impuestos los afecta en forma mínima, ya que sólo se aplican si hay utilidades. Sin embargo la empresa se ve fuertemente afectada por los impuestos locales y estatales, de los cuales los más importantes son:

a) IMPUESTO PREDIAL

La base de este impuesto será el 10% del valor catastral del predio - que se determinará por:

1. Declaración del causante sujeta a aprobación por la Tesorería General del Estado.

2. Avalúos practicados por la Tesorería General del Estado.

La cuota del impuesto predial es anual. Si el predio es urbano o rústi

co su importe se dividirá en sus partes iguales que se pagarán bimes--
 tralmente entre los días 1^o y 15 de los meses de enero, marzo, mayo, -
 julio, septiembre y noviembre.

b) IMPUESTOS SOBRE PRODUCTOS O RENDIMIENTOS DEL CAPITAL

Son objeto de este impuesto, sin deducción alguna, los ingresos en ---
 efectivo o en especie que se perciban por los siguientes conceptos:

I Intereses simples o capitalizados sobre préstamos en general prove--
 nientes de toda clase de actos, convenios o contratos.

II Descuentos de toda clase de títulos o documentos.

III Rendimientos de toda clase de bonos y obligaciones emitidos por so--
 ciedades mercantiles.

IV Ingresos que obtengan los fideicomitentes o los fideicomisarios a
 través de instituciones fiduciarias como consecuencia de contratos de
 fideicomiso que generen los productos o rendimientos señalados en las
 fracciones anteriores.

V Productos de inversiones u operaciones de cualquier clase, siempre
 que los mismos no se encuentren gravados conforme a otras disposicio--
 nes de este Código, no expresamente exceptuadas por el mismo.

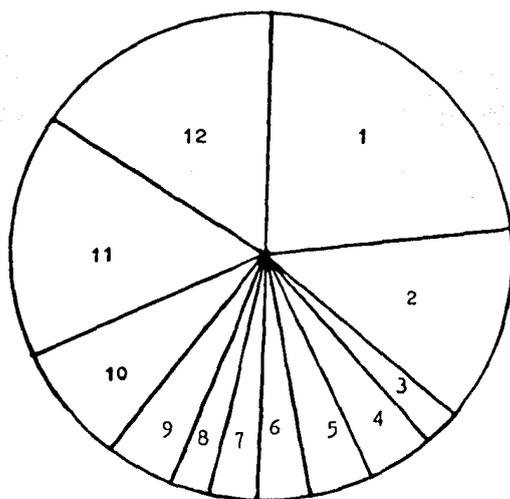
Son sujeto del impuesto las personas físicas o morales que perciban --
 en el estado o de fuentes de riqueza ubicadas en el mismo.

El impuesto se causará a razón del 5% sobre el importe total de los --
 ingresos que se obtengan.

El pago del impuesto deberá efectuarse en la recaudación de rentas co--
 rrespondiente, dentro de los días 1^o al 20 del mes siguiente a aquel -
 en que se haya obtenido el ingreso.

PELICULAS NACIONALES S. de R. L. de I. P. y C. V.

IMPORTANCIA RELATIVA DE LOS TERRITORIOS DEL CENTRO, SUDAMERICA Y LAS ANTILLAS (1975)



	<u>%</u>
1 CENTRO AMERICA	22.01
2 COLOMBIA	13.15
3 W. INDIES	.86
4 PUERTO RICO	2.88
5 REPUBLICA DOMINICANA	2.86
6 CHILE	2.07
7 ARGENTINA	3.50
8 BOLIVIA	3.10
9 ECUADOR	7.54
10 BRASIL	8.47
11 VENEZUELA	16.73
12 PERU	16.72

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

PELICULAS NACIONALES S. de R. L. de I. P. y C. V.

INGRESOS

1972	₡ 186 260 363.77
1973	216 881 247.86
1974	246 216 928.92
1975	321 870 084.29
1976	360 000 000.00

TIEMPO DE PANTALLA

	D. F.	PROVINCIA
1971	38%	68%
1972	50%	80%

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

VIII EXHIBICION CINEMATOGRAFICA

Por exhibición cinematográfica se entiende la difusión comercial de un film, esto es, el resultado financiero de la empresa. "La proyección - de las imágenes impresas en el filme se realiza con un aparato llamado 'proyector cinematográfico'." (1)

Un proyector cinematográfico cumple la función inversa de la cámara to navistas. En ésta quedan fijadas sobre la película las distintas fases del movimiento en una sucesión ordenada de fotogramas, realizado el -- análisis del movimiento; el proyector efectúa la síntesis visual de ta les imágenes, haciendo aparecer sobre la pantalla los fotogramas del - film con el mismo ritmo usado en la toma, y con breves intervalos de - oscuridad entre sí.

Un proyector se basa "en los mismos principios ópticos y mecánicos de una cámara" (2) pero estos aparatos han evolucionado mucho y han toma- do formas diferentes.

"Una proyección cinematográfica emplea muchos elementos tomados de la linterna mágica: una fuente luminosa, cuyos rayos son condensados por un espejo curvo, una cinta transparente, un obj tivo que proyecta las imágenes emplindas sobre una pantalla." (3)

En los proyectores la luz es producida por un arco eléctrico de carbo- nes (arco voltaico). La condensación de sus rayos por un espejo esféri- co produce un gran calor. La parte de una película que se inmovilice - en la proyección por algunos segundos es inmediatamente destruida. Ac- tualmente existen diversos dispositivos de seguridad que reducen en --

(1) Enciclopedia Monitor, Tomo III, pag. 1407

(2) Georges Sautou, Las maravillas del cine, pag. 171

(3) Ibid, pag. 171

gran parte este tipo de riesgos.

"Todo proyector tiene dos carfers, magasines que pueden contener 300 metros de película enrollada en bobina. Una bobina situada en el cárter superior se desarrolla a medida que avanza la proyección y se enrolla en la segunda bobina situada en el cárter inferior." (4)

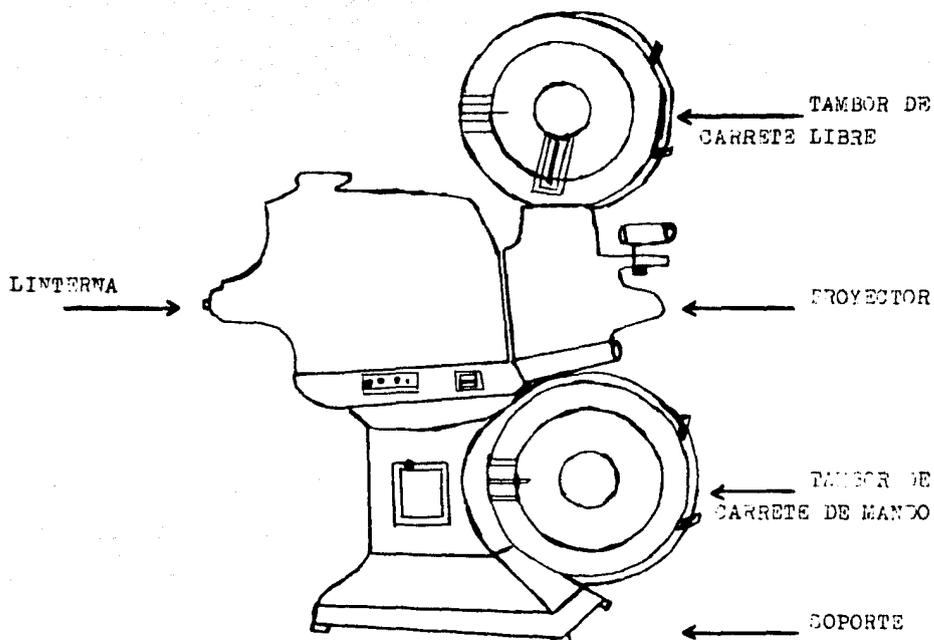
La proyección de una bobina de 300 metros dura aproximadamente 10 minutos, lo que hace necesario un periodo de tiempo para volver a cargar un proyector. Por eso, antes las películas largas eran interrumpidas por múltiples entreactos lo que motivó que a partir de 1920 se generalizara la instalación de proyectores en pareja. "Mientras uno de ellos funciona, el otro puede ser cargado de nuevo. Así se evita toda interrupción del espectáculo." (5)

"En un moderno proyector se distinguen esencialmente tres partes: el soporte, la linterna y el proyector propiamente dicho." (6)

(4) Georges Saloul, Las maravillas del cine, pag. 172

(5) Ibid, pag. 173

(6) Enciclopedia Monitor, Tomo III, pag. 1408

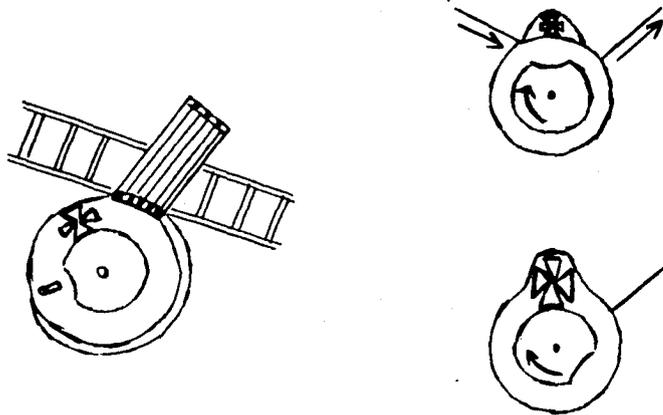


El soporte es un robusto sostén de fundición, sobre el que se halla -- una plataforma metálica destinada a llevar las otras partes. La linterna está constituida por una envoltura metálica, por el foco y por todos los mandos mecánicos y eléctricos que sirven para alimentarla. "El foco puede ser un arco voltaico o bien, en los tipos más modernos, una lámpara de sección." (7)

El proyector contiene un conjunto de mecanismos que permiten el paso del film desde la bobina superior a la inferior. Las partes más importantes que lo componen son: las ruedas dentadas de tracción en movimiento continuo; la "cruz de Malta", que realiza el movimiento intermitente del film para manejarlo en la ventanilla; el obturador que , en

(7) Enciclopedia Monitor, Tomo III, pag. 1408

sincronía con la cruz de Malta, tapa el haz luminoso en los momentos en que la película salta de un fotograma a otro.



El nombre de cruz de Malta deriva de la semejanza de este mecanismo -- con el emblema de lucha orden de caballería. "Se trata de un disco con una leva excéntrica y una verdadera cruz de Malta de cuatro brazos." - (9) El disco, puesto en rotación por el motor, hace engranar en cada vuelta su leva con un brazo de la cruz de Malta, a la que obliga a realizar un cuarto de vuelta. Sobre el eje de la cruz de Malta está montada la rueda dentada para el desplazamiento del film, provista de 16 -- dientes; cada movimiento de la cruz produce un giro de 4 dientes de amplitud en la rueda dentada, desplazando así la longitud equivalente a un fotograma. También forman parte del proyector el lector del sonido, destinado a leer la columna sonora del film, que puede ser óptica o -- magnética; el objetivo, cuya posición pueda ser corregida para enfocar

(8) Enciclopedia monitor, Tomo III, pag. 1408

las imágenes; los brazos portabobinas sobre los que se montan los rayos que contienen el film, y el motor eléctrico generalmente de tipo trifásico normal, destinado a accionar los distintos mecanismos.

Ahora bien, el edificio o local en el que como espectáculo se exhiben las películas cinematográficas es llamado cinematógrafo (del griego -- Kinema=movimiento y Graphein=escribir o representar) y que se conoce -- asimismo por los nombres de "salón de cine", "sala de exhibición" o -- simplemente "cine".

En los comienzos del espectáculo cinematográfico bastaba para la proyección con disponer de un local cerrado cualquiera donde poder colgar un lienzo blanco y colocar, a una distancia conveniente de esta improvisada pantalla, un caballete que servía de soporte al proyector. Durante mucho tiempo el cine, considerado como una curiosidad de la física recreativa, no mereció mayor atención que la de ser exhibido en teatros, salas de fiesta o cafés, sin que el enorme éxito de público que iba alcanzando se reflejara en los diarios de la época. Esto motivó -- que en la Exposición Universal de 1900, celebrada en París, los -- -- -- Lumière habilitaron en el pabellón de maquinaria del recinto una sala de proyección en la que se dispuso una pantalla central gigante de -- 300 m² que permitía la visión simultánea a 25,000 espectadores situados a ambos lados de la misma.

Durante el año de 1900, se construyó otro cine con una pantalla de proyección de proporciones tales, que ni incluso hoy día se ha logrado su parer. El francés Raoul Grimoin-Sanson había patentado en 1897 con el nombre de "cineorama", una variación del invento de los Lumière que -- consistía en una proyección circular que rodeaba al espectador. Con objeto de llevar a la práctica este invento se constituyó la Société --- Française du Cineorama. Para iniciar la filmación, Grimoin-Sanson hizo construir diez aparatos tomavistas y luego otros diez aparatos para la

proyección simultánea, los cuales se montaron en una plataforma que -- era accionada por tres operadores. Una vez lista la cinta que se elabo -- ró filmando en diversas locaciones (Gran Plaza de Bruselas, la Plaza -- de toros de Barcelona durante una corrida, etc.), se procedió a la --- construcción de un gigantesco cine de forma circular, en cuyo centro -- se colocó una enorme cesta, capaz para 200 espectadores, que era muy -- semejante a las de los globos cautivos, recubriéndose las paredes con diez grandes pantallas unidas entre sí. El asombro del público fue in -- describable ante aquella pantalla de 850 m². Sin embargo, a pesar del éxito alcanzado, las autoridades prohibieron la exhibición del cineora -- ma a causa de la poca seguridad que ofrecía la cabina de proyección, -- susceptible de incendio, y, también, debido al alboroto que se produ -- cía cada vez que se iniciaba la proyección de la secuencias de la --- ascensión ante los ojos de los 200 espectadores, los cuales tenían la sensación de que realmente se elevaban y no de que era solamente una -- ilusión óptica. Este cine obtuvo el 2o. premio de la Exposición, pero -- hubo de demolerlo y cayó en el olvido. Los Lumière, visto este éxito, -- construyeron una pantalla de 300 m² que dada su magnitud no se hallaba un local lo bastante espacioso para darle cabida y fue necesario insta -- larlo directamente bajo el arco de la Torre Eiffel. Pero un viento hu -- racanado la destruyó y ya no fue posible reconstruirla.

Una vez visto que no era posible darle albergue a estas pantallas colg -- sales que habían servido para llamar la atención sobre la importancia del cine, éste reanudó su marcha por causas normales y se pensó en la construcción de edificios o locales de cine destinados de modo exclusi -- vo a la proyección de películas cinematográficas que en E. U. también fueron llamados nickel odeons (salas de cinco centavos).

En estos primeros tiempos del cine se popularizó la figura del hombre del puntero, el cual durante la proyección iba señalando sobre la pan --

talla los personajes que iban apareciendo y explicaba su idiosincrasia así como los acontecimientos que se sucedían. Más tarde este personaje dejó paso al pianista, que al pie de la pantalla interpretaba pasajes musicales que subrayaban la emotividad de las secuencias, al tiempo -- que aparecían una serie de rótulos que explicaban al público lo que -- antes explicara el hombre del puntero.

Pronto desaparecieron los barracones y las salas habilitadas y los cines se multiplicaron, y en algunos de ellos se alternaban las sesiones cinematográficas con espectáculos teatrales.

Desde el punto de vista técnico la sala cinematográfica se prestaba a distintas soluciones que las del teatro: podía ser larga y estrecha, -- el ángulo de visión no debía superar los 35° , debía tener las puertas de entrada y salida por separado, etc. Desde el punto de vista estrictamente económico se debía tener en cuenta el nivel social de los es--pectadores, diferente en general, del de los asistentes al teatro. --- Aunque para el cine no existieron soluciones de vanguardia, el tema -- atrajo la atención de los arquitectos más inquietos, especialmente en el período que medió entre las dos Guerras Mundiales.

En 1920 se habían construido ya cines con capacidad para 3,000 especta--dores y cabinas de proyección muy perfeccionadas.

Dispuesta como en un teatro, la sala de cine puede tener diversas formas. La más conveniente es la de un rectángulo, hallándose la cabina o la pantalla al final de los lados más pequeños. Una sala puede tener -- también, además de sus salidas, un hall, un foyer, etc. Su fachada es--tá ocupada habitualmente por letreros luminosos y anuncios de los pro--gramas. Cerca de la entrada está la taquilla donde se venden los boletos.

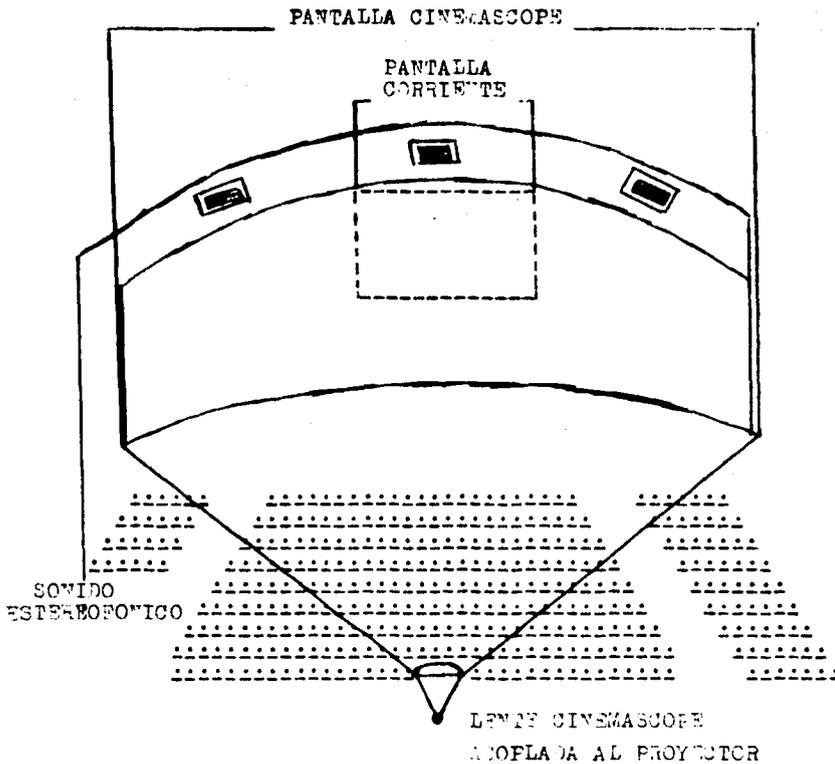
En las salas de cine los operadores proyccionistas son los que cargan y descargan los aparatos y vigilan la calidad de la proyección. "Para evitar el incendio y los accidentes el operador y los aparatos están en una cabina de proyección cuidadosamente aislada de la sala donde se encuentran los espectadores." (9)

En la cabina, además de los dos proyectores gemelos, hay una pegadora para reparar las copias llamadas, una enrolladora para volver a enrollar las películas en el sentido normal y diversos dispositivos de seguridad. La pantalla sobre la cual se proyecta el film es una superficie de tela o de material plástico que recibe y refleja la luz y que puede ser disimulada detrás de una cortina análoga a la de los teatros. Muchos cines tienen un escenario donde se presentan números de revistas o espectáculos teatrales.

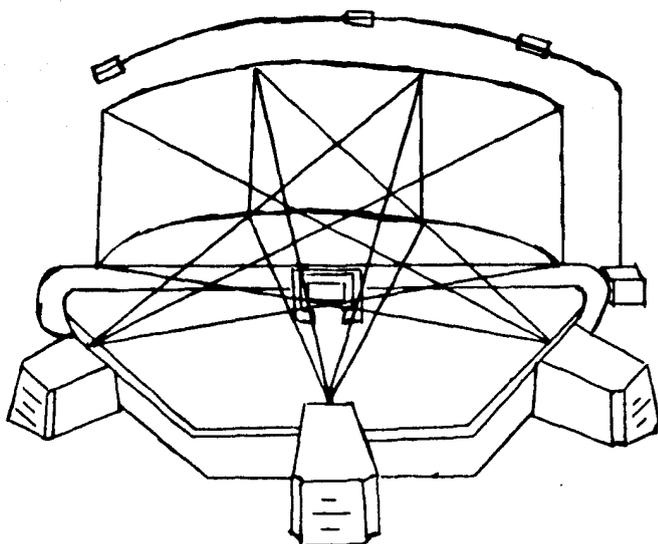
Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la afluencia del público fue cada vez mayor en las salas cinematográficas, los arquitectos no lograron alcanzar una elevación de su obra, ni evitar la más completa uniformidad de gustos y búsqueda formal, dentro de los cánones del llamado estilo internacional de las artes decorativas.

La aparición en 1953 del "cinemascope" causó una verdadera revolución, ya que muchos cines estaban contruistos para una pantalla proporcional de 1.33 X 1 m y no eran aptos para el nuevo formato de 2.55 X 1 m, por lo que hubo de procederse a la reforma del local. Las dimensiones del cinemascope pueden verse en el siguiente esquema:

(9) Georges Sadoul, Las maravillas del cine, pag. 173



Desde este momento la proporción de la pantalla varió continuamente: - el "vistavisión" hacía necesaria una pantalla de 1.85 X 1 m; el "cinerama" de 2 X 1 m; el "panavisión" de 3.14 X 1 m; el "trillrama" de -- 3.5 X 1 m, hasta llegar al procedimiento llamado "cinetarium", que --- invade al espectador dejándole dentro de la acción. El esquema de la - proyección en cinerama es el siguiente:



Típico del actual estilo de vida es el drive-in (autocineza), que más que un cine es un aparcamiento automovilístico adaptado para la proyección, en el que el espectador entra con su coche y desde él asiste a la proyección de un film.

La capacidad y el equipo de las salas varía mucho según los países o las regiones. Así sucede que en África los aparatos funcionan a veces al aire libre ante espectadores sentados en el suelo. En Oriente, sobre todo en Egipto, la mayoría de las salas cierran sus puertas durante la temporada calurosa y las reemplazan los cinejardines donde las proyecciones tienen lugar al aire libre.

En la URSS y en las democracias populares, se organizan representaciones al aire libre en las grandes ciudades obreras. Cabe señalar que existen en numerosos países salas especializadas en noticieros, documentales, programas de arte, etc.

"No todos los cines están instalados en lugar fijo. Muchos exhibidores efectúan e instalan sus propios proyectores ya sea en las salas públicas, ya al aire libre, ya bajo tiendas y barracas transportables." (10) El papel de las giras es importante en los países donde el cine está aún poco desarrollado y en las regiones rurales donde todavía no penetra profundamente. En la URSS, en China y en las democracias populares donde la exhibición es propiedad pública, las unidades móviles hacen entrar el cine en los sectores más apartados, con proyectores y películas transportadas por todos los medios: tren, camiones, carros de caballos, camellos, trineos.

En los países donde las salas son propiedad privada, la creación de una gran sala de cine requiere de capitales importantes, generalmente aportados por sociedades anónimas. "Estas salas están frecuentemente ligadas a los industriales del cine y a sus banqueros. Así se forman circuitos que agrupan las salas por decenas o centenas. Los circuitos suelen estar ligados a grandes productores-distribuidores." (11)

En el mundo entero la exhibición ha conocido desde 1900 un auge fabuloso que no ha dejado de extenderse. La UNESCO ha podido declarar:

"Un ser humano sobre un promedio de 10 va al cine cada semana." La asistencia anual debe aproximarse, pues, a los diez millones de boletos vendidos cada año, pero alcanza una tasa muy desigual según los países y regiones.

(10) Georges Sadoul, *Las maravillas del cine*, pag. 175

(11) *Ibid*, pag. 175

A) Aspectos administrativos

El proceso para considerar a la administración como ciencia fue muy largo ya que en un principio las actividades humanas estaban realizadas - intuitivamente como parte de sus esfuerzos para conquistar a la naturaleza; pero a medida que el hombre se va agrupando en sociedad para luchar y trabajar se hizo necesaria la organización y dirección de tales actividades.

La administración como ciencia requirió de un largo proceso de observación, lo cual implica investigación metódica y análisis de las causas para relacionarlas con los efectos y llegar así a sentar las bases, -- principios y leyes que forman su estructura.

Nadie creía que la administración de las empresas estuviera basada en principios científicos debido a que los primeros fundadores de ella la aplicaron en una forma empírica sin darse cuenta de su existencia y -- gran valor. Además, anteriormente se pensaba que la dirección de las - empresas conducidas por un hombre fuerte significaba el éxito de --- ellas. Las resoluciones que tomaba el director de una empresa, fueran acertadas o erróneas, eran la suprema ley que se obedecía. Esta situación se modificó con el transcurso del tiempo, pues en realidad la dirección de una empresa está influenciada por diversas entidades, como son: el gobierno, otras empresas, los trabajadores, etc. Existen, además, influencias de carácter económico, como son: la competencia, el - aumento de salarios, y fundamentalmente, el adelanto de la técnica, lo - arando con ello un fuerte impulso en sus actividades por lo cual se lo - gra el establecimiento de principios y reglas que dan estructura a - la ciencia.

Las mayores aportaciones para que la administración fuera considerada ciencia las hicieron los ingenieros industriales, entre ellos, Federico Taylor, debido a que se encontraban en contacto directo con los obreros y podían observarlos y analizar mejor sus actitudes para poder crear principios para la administración que son los que aún actualmente son aplicados a todo tipo de empresas, claro que con algunas variaciones.

Por ser una ciencia posee un proceso del que Agustín Reyes Ponce señala las siguientes etapas:

1. PREVISION: Previsión implica la idea de anticipación en cuanto a los acontecimientos y situaciones. Para hacer previsión hay que fijar los objetivos, investigar los factores y coordinar los distintos medios en diversos cursos alternativos de acción. La previsión, es así, el elemento de la administración en el que con base a las condiciones futuras en las que una empresa habrá de encontrarse reveladas por una investigación técnica, se determinan los principales cursos de acción que permitirá realizar los objetivos de esa misma empresa. Esta fase de previsión incluye tres principios básicos que son: La PREVISIBILIDAD, en situaciones de certeza o incertidumbre; la OBJETIVIDAD, es decir, que las previsiones deben descansar en hechos más que en opiniones subjetivas; la MEDICION, es decir, que las previsiones serán tanto más seguras cuanto más puedan ser apreciadas no sólo cualitativamente sino en forma cuantitativa o susceptible de medirse.

2. PLANEACION: La planeación consiste en fijar el curso concreto de acción derivado de la etapa de previsión, estableciendo los principios que habrá de orientarlo, la secuencia de operaciones para realizarlo y las determinaciones de tiempos y de números necesarios para su realización. La planeación tiene varios principios:

a) Precisión. Consiste en que los planes no deben hacerse con afirmaciones vagas y genéricas sino con la mayor precisión posible porque van a regir acciones concretas.

b) Flexibilidad. Es decir, que dentro de la precisión establecida en el principio anterior, todo plan debe dejar margen para los cambios que surjan en éste y en razón de la parte imprevisible y de las circunstancias que hayan variado.

c) Unidad. Los planes deben ser de tal naturaleza que pueda decirse que existe uno solo para cada función y todos los que se aplican dentro de la empresa deben de estar de tal modo coordinados e integrados que en realidad pueda decirse que existe un solo plan general.

3. ORGANIZACION: La organización es la estructura técnica de las relaciones que deben existir entre las funciones, niveles y actividades de los elementos materiales y humanos de un organismo social, con el fin de lograr su máxima eficiencia dentro de los planes y objetivos señalados. Los principios en que se sustenta la organización son los siguientes:

a) ESPECIALIZACION

b) UNIDAD DE MANDO

c) EQUILIBRIO AUTORIDAD - RESPONSABILIDAD

d) EQUILIBRIO DIRECCION - CONTROL

4. INTEGRACION: La integración es obtener y articular los elementos materiales y humanos que la organización y la planeación señalan como necesarios para el adecuado funcionamiento de un organismo social. Se deben tomar en cuenta los siguientes principios:

a) Los hombres que han de desempeñar cualquier función dentro de un organismo social deben buscarse siempre bajo el criterio de que reúnan los requisitos mínimos para desempeñarlo adecuadamente, en otros térmi-

nos, debe procurarse adaptar a los hombres a las funciones y no las -- funciones a los hombres.

b) Provisión de elementos administrativos. Cada miembro de un organismo social debe proveerse con los elementos administrativos necesarios para hacer frente en forma eficiente a las obligaciones de su puesto.

c) Importancia de la introducción adecuada. Que consiste en que los -- elementos humanos se integran a una empresa en un momento adecuado y -- óptimo.

d) Carácter administrativo de la integración. Es decir, la integración de los elementos materiales debe estar de acuerdo a todos los principios administrativos y a la estructura de la organización.

e) ABASTECIMIENTO DEPORTUNO

f) INSTALACION Y MANTENIMIENTO

g) DELEGACION Y CONTROL

Las técnicas principales para la integración de personas son:

a) RECLUTAMIENTO

b) SELECCION

c) INTRODUCCION

d) DELEGACION Y CONTROL

5. DIRECCION: Es el elemento de la administración en el que se logra -- la realización efectiva de todo lo planeado por medio de la autoridad del administrador, ejercida a base de decisiones ya sea tomadas directamente, ya con más frecuencia delegando dicha autoridad y se vigila -- simultáneamente que se cumpla en la forma adecuada todas las órdenes -- emitidas. Las subfases o etapas de este principio son:

a) Delegación de autoridad. Ya que administrar es hacer a través de -- otros.

b) Que se ejerza la autoridad para lo cual deben precisarse sus tipos, elementos, clases.

- c) Que se establezcan canales de comunicación a través de los cuales se ejerzan y se controlen sus resultados.
- d) Que se supervise el ejercicio de la autoridad en forma simultánea a la ejecución de las órdenes.

Los principios de la dirección son:

- a) COORDINACION DE INTERESES
- b) LA IMPERSONALIDAD DEL MANDO
- c) LA VIA JERARQUICA
- d) RESOLUCION DE LOS CONFLICTOS
- e) APROVECHAMIENTO DEL CONFLICTO

6. CONTROL: El control es la medición de los resultados actuales y pasados en relación con los esperados, ya sea total o parcialmente con el fin de corregir, formular y mejorar nuevos planes. Las subfases de este principio del proceso administrativo son las siguientes:

- a) EL ESTABLECIMIENTO DE LOS MEDIOS DE CONTROL
- b) LA OPERACION DE RECOLECCION Y CONCENTRACION DE DATOS
- c) LA INTERPRETACION Y VALORACION DE RESULTADOS
- d) LA UTILIZACION DE LOS RESULTADOS PARA EFECTUAR LAS CORRECCIONES NECESARIAS

Los principios que sustentan el control son:

- a) El control tiene un CARACTER ADMINISTRATIVO
- b) Principio de los ESTANDARES
- c) Principio del CARACTER MEDIAL DEL CONTROL
- d) Principio de la EXCEPCION

Siendo la Compañía Operadora de Teatros, S. A. una empresa que se dedica a la comercialización de cines y películas es conveniente tomar en cuenta que es el proceso administrativo el que la provee de una estructura extraordinariamente útil para analizar los problemas con los cua-

les se enfrenta la gerencia ya que consiste en fijar objetivos, planear las operaciones necesarias para lograrlos, organizar para poner los planes y controlar las operaciones.

La mayoría de las empresas debe limitar sus objetivos básicos a algún sector o parte específica del mercado. Rara vez puede una empresa, sin consideración de su tamaño, satisfacer las necesidades de todos los sectores que comprende el mercado de un producto determinado. Una empresa debe conocer la demanda de los varios sectores del mercado, de qué manera las firmas competidoras están tratando de satisfacer estas demandas, los recursos de las firmas presentes y potenciales que comprenden la industria y sus propios recursos.

Algunas empresas cometen el error de utilizar los recursos de las otras firmas de la industria, como un modelo para medir el valor de los propios. Aunque este criterio es útil, son finalmente, las necesidades de la parte del mercado que la empresa desea ganar las que determinan el valor de sus recursos.

Una vez que la empresa ha determinado el sector del mercado que se ajuste a sus recursos entonces, y solamente entonces, estará lista para enfrentar los problemas de planeamiento, organización y control de sus operaciones. El sector del mercado que se pretenda lograr gobernará la vida total de los negocios.

La gerencia tiene la responsabilidad de desarrollar un programa o plan de acción que sea compatible con las necesidades de su sector del mercado y con las tendencias y condiciones existentes en el ambiente económico dentro del cual opera la empresa así como los recursos de que dispone. Las principales estrategias, en las que se basan y estructuran los planes determinados están orientadas al mercado y se incluyen cuatro categorías:

1. Las estrategias del producto y de la línea del producto
2. Los canales de distribución
3. La publicidad, la venta personal y promoción
4. Los precios

Cuando las diversas estrategias han sido determinadas la organización procederá a realizar diferentes tipos de planeamiento. En este plan se fijan responsabilidades, se especifica qué hacer, cómo hacerlo y quién debe hacerlo.

Una vez que se han determinado las metas a seguir estas deben ser controladas con el objeto de evitar errores y si los hay corregirlos y si es posible, prevenirlos. El proceso administrativo llega a ser, así, - un proceso en cadena en el cual varían los objetivos, los cuales a su vez generan la necesidad de un cambio en la estrategia de mercadotecnia de la firma provocando esto, en su oportunidad, un cambio en el sistema de organización.

B) Aspectos contables

I SISTEMA DE CONTABILIDAD

En la Compañía Operadora de Teatros, S. A. se lleva un sistema de contabilidad de tipo mecánico, cuyas características son:

RECOLECCION DE DATOS	CONVERSION DE DATOS	TRANSMISION DE DATOS	ALMACENAMIENTO DE DATOS	PROCESO DE DATOS	RECUPERACION DE INFORMACION Y REPORTES
En forma manual sobre documentos con el uso de lápiz o pluma, marcadores especiales, etc. o con máquinas de escribir, relojes — checadores, marcadores, etc.	No existe generalmente	Teléfono, radio teletipos, paneles de luces, etc.	En archiveros — de registros — varios contenidos en folders o cardex, en libros, etc.	En forma manual pero usando calculadoras, sumadoras, máquinas de registro sobre tarjetas, — máquinas de escribir, etc.	En forma manual con el uso de — máquinas de escritura sobre tarjetas registradoras

II CATALOGO DE CUENTAS

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
CATALOGO DE CUENTASDISPONIBILIDAD

101 CAJA CHICA

102 BANCOS

CUENTAS POR COBRAR

111 DEUDORES Y ACREDORES

112 DOCUMENTOS POR COBRAR

113 FUNCIONARIOS Y EMPLEADOS

114 ANTICIPOS A PROVEEDORES

115 RESERVA PARA CUENTAS

116 ENTREGAS A COMPROBAR

INVENTARIOS

121 ALMACEN

121-1 CARBONES

121-2 BOLETOS

121-3 DESINFECTANTES

121-4 VARIOS

ACTIVO FIJO

131 EQUIPOS

131-1 De proyección, sonido y accesorios

131-2 Equipos y bienes diversos

131-3 Butacas

131-4 Muebles y enseres

132 INVERSIONES EN VALORES

133 DEPOSITOS EN GARANTIA

134 RESERVA PARA DEPRECIACION

134-1 De proyección, sonido y accesorios

134-2 De equipos y bienes diversos

134-3 De butacas

134-4 De muebles y enseres

135 USUFRUCTO DE MUEBLES

136 RESERVA, AMORTIZACIONES. DERECHOS DE USUFRUCTO

137 CREDITO MERCANTIL

138 RESERVA. AMORTIZACIONES CREDITO MERCANTIL

CARGOS DIFERIDOS

140 GASTOS DE PROPAGANDA

141 GASTOS DE INSTALACION

142 GASTOS DE ORGANIZACION

143 PAGOS ANTIPIPADOS

Subcuentas

144 OTROS GASTOS POR AMORTIZAR

145 RESERVA PARA AMORTIZACION

145-1 De gastos de instalación

145-2 De gastos de organización

PASIVO CONSOLIDADO

201 DOCUMENTOS POR PAGAR A LARGO PLAZO

PASIVO FLOTANTE

211 ALQUILERES POR PAGAR

212 RENTAS POR PAGAR

213 DOCUMENTOS POR PAGAR

214 PROVEEDORES

215 IMPUESTOS POR PAGAR

- 216 DIVIDENDOS DECRETADOS
- 217 APORTACIONES AL CAPITAL

CAPITAL CONTABLE

- 221 CAPITAL SOCIAL
- 222 RESERVA LEGAL
- 223 RESERVA DE REINVERSION
- 224 RESERVA ADICIONAL DE REINVERSION
- 225 UTILIDADES POR APLICAR
- 226 PERDIDAS Y GANANCIAS
- 227 RESULTADO DE EJERCICIOS ANTERIORES

CUENTAS DE RESULTADOS

500 ENTRADAS

- 500-1 Películas
- 500-2 Variedad
- 500-3 Teatro
- 500-4 Traspuestos

550 COSTO DEL PROGRAMA

- 550-1 Películas
- 550-2 Variedad y teatro

560 GASTOS DE OPERACION

Publicidad

- 560-1 Prensa y radio
- 560-2 Impresos en publicidad
- 560-3 Displays, pintura, etc.
- 560-4 Convite y otros gastos especiales
- 560-5 Trailers, fotos, etc.

Sueldos y prestaciones

- 560-6 Sueldos
- 560-7 Viáticos
- 560-8 Prestaciones

Edificio, equipo y muebles

- 560-9 Rentas
- 560-10 Impuestos
- 560-11 Depreciación y amortización
- 560-12 Reparaciones y mantenimiento

Impuestos

- 560-13 Sobre espectáculos
- 560-14 Impuestos varios

Energía eléctrica

- 560-15 Servicio de luz y fuerza
- 560-16 Planta eléctrica

Comunicaciones y transportes

- 560-17 Radio, teléfonos, telégrafos y correo
- 560-18 Fletes, acarreos y pasajes

Otros gastos

- 560-19 De viaje
- 560-20 De representación
- 560-21 Honorarios y gastos legales
- 560-22 Primes de seguros
- 560-23 Intereses y cargos bancarios
- 560-24 Papelería y artículos para oficina
- 560-25 Cuotas y suscripciones
- 560-26 Contribuciones y donativos
- 560-27 Aseo y desinfectantes
- 560-28 Varios

- 560-29 Cuotas de administración
- 560-30 Gastos e impuestos no deducibles
- 560-31 Pérdidas por casos fortuitos
- 560-32 Amortizaciones
- 560-33 Gastos convención
- 560-34 Gastos inauguración

570 OTROS INGRESOS

CUENTAS DE ORDEN

INSTRUCTIVO PARA EL USO DEL CATALOGO DE CUENTAS

DISPONIBILIDAD

101 CAJA CHICA

- Cargos:**
1. Importe de la dotación para integrar el o los fondos fijos que requiere la operación de la empresa para cubrir gastos menores.
 2. Incrementos al o a los fondos fijos establecidos.
- Créditos:**
1. Disminución o cancelación del importe de los fondos fijos.
- Saldo:** Representa el importe del fondo fijo, compuesto por efectivo y comprobantes de gastos menores pendientes de reembolso.

102 BANCOS

- Cargos:**
1. Depósitos diarios de efectivo y documentos de cobro inmediato.
 2. Notas de crédito de los bancos por concepto de:
 - a) Cobros efectuados por su conducto
 - b) Descuentos de documentos, etc.
 3. Transferencias de fondos de un banco a otro.
- Créditos:**
1. Importe de los cheques expedidos.
 2. Importe de las notas de cargo de los bancos por concepto de:
 - a) Descuentos
 - b) Cartas de crédito liquidadas
 - c) Comisiones, falsos cobros, cobranzas y situaciones
 - d) Devolución de cheques depositados, de documentos descontados, no cobrados, etc.
 3. Transferencias de fondos de un banco a otro.
- Saldo:** Representa el efectivo disponible en cuentas bancarias de cheques.

CUENTAS POR COBRAR

111 DEUDORES Y ACREEDORES

- Cargos:**
1. Entregas hechas a personas ajenas a la empresa en ca-

lidad de préstamo u otros conceptos.

2. Pagos hechos por cuenta de terceros, ajenos a la empresa.
3. Importe de los servicios pendientes de recibir.
4. Liquidaciones totales o parciales de adeudos.
5. Importe de las obligaciones documentadas con títulos de crédito.

- Créditos:
1. Cobros efectuados en relación con los conceptos mencionados en los cargos.
 2. Importe de los servicios recibidos de los que deriven cargos a diferentes cuentas de resultados o de activos de la empresa.
 3. Saldos incobrables.
 4. Importe de las obligaciones contraídas por la empresa derivadas de créditos, bienes o servicios recibidos, que por su naturaleza difieran de las que deban controlarse específicamente en las cuentas de pasivo y que no se encuentren documentadas.

Saldo: Representa los adeudos a cargo de personas físicas o morales ajenas a la empresa por cualquiera de los conceptos enumerados.

Representa el importe de las obligaciones de origen diverso a cargo de la empresa, no documentadas con títulos de crédito.

112 DOCUMENTOS POR COBRAR

- Cargos:
1. Importe de los documentos que amparen créditos a favor de la empresa, no provenientes de ventas en apuros.
 2. Importe de los documentos que excepcionalmente se reciban en pago del adeudo de clientes, los cuales deberán estar, expresamente aprobados por la administración de la sociedad.

- Créditos:
1. Valor de los documentos cobrados incluyendo aquellos que previamente hayan sido descontados en las instituciones de crédito.
 2. Valor de los documentos renovados.

3. Importe de los documentos incobrables.

Saldo: Representa el importe de los documentos que amparan los adeudos de clientes y deudores.

113 FUNCIONARIOS Y EMPLEADOS

Cargos:

1. Préstamos o anticipos a cuenta de sueldos al personal de la empresa.
2. Responsabilidades pecuniarias a cargo del personal de la empresa, derivados de la ejecución de las labores que se les encomiendan.
3. Entregas hechas al personal de la empresa para cubrir gastos a cargo de la misma.
4. Reembolso hecho al personal de la empresa, cuando presente comprobantes por monto superior a la dotación - entrega para gastos.

Créditos:

1. Reembolsos efectuados a la empresa por el personal de la misma, en efectivo, en cheque o mediante retenciones en nóminas o listas de raya.
2. Cancelaciones de adeudos que se consideren incobrables.
3. Por la presentación de comprobantes debidamente autorizados por un funcionario de la empresa.
4. Por los reembolsos hechos a la empresa por el personal de la misma, de los excedentes de la dotación recibida para gastos.

Saldo: Representa los adeudos a cargo del personal de la empresa.
Representa las dotaciones para gastos entregadas a funcionarios y empleados y que están pendientes de comprobar.

114 ANTICIPOS A PROVEEDORES

Cargos:

1. Anticipos a proveedores a cuenta de bienes o servicios pendientes de recibir por la empresa.

Créditos:

1. Traspaso a la cuenta 214, "Proveedores" en la que se registran los pasivos contraídos por la empresa, en la recepción de los bienes y servicios.

Saldo: Representa las cantidades entregadas a proveedores a ---

cuenta de bienes o servicios no recibidos por la empresa.

INVENTARIOS

121 ALMACEN

- Cargos:**
1. Importe del inventario inicial (a precio de costo).
 2. Importe de las compras (a precio de adquisición).
 3. Importe de los gastos de compra.
 4. Importe de las devoluciones sobre compras (a precio de costo).
- Créditos:**
1. Importe de las ventas (a precio de costo).
 2. Importe de las devoluciones sobre ventas (a precio de costo).
 3. Importe de las rebajas sobre ventas.
- Saldo:** Representa el inventario final de la empresa.

ACTIVO FIJO

131 EQUIPOS

- Cargos:**
1. Costo del equipo adquirido.
- Créditos:**
1. Venta del equipo a precio de compra y del valor del equipo que sea dado de baja.
- Saldo:** Representa el importe de la inversión por este concepto.

132 INVERSIONES EN VALORES

- Cargos:**
1. Costo de adquisición de los títulos que produzcan beneficios fijos que representen inversiones de carácter transitorio.
- Créditos:**
1. Costo de adquisición de los valores vendidos o negociados.
- Saldo:** Representa el costo de adquisición de los valores de renta fija propiedad de la empresa.

133 DEPOSITOS EN GARANTIA

- Cargos:**
1. Cantidades entregadas a terceros en calidad de depósitos que garanticen el cumplimiento de diferentes obligaciones contraídas por la empresa.

Créditos: 1. Aplicación de los depósitos constituidos.
2. Depósitos reembolsados a la empresa al desaparecer -- las causas que los motivaron.

Saldo: Representa las cantidades en poder de terceros, garantizando el cumplimiento de diferentes obligaciones contraídas por la empresa.

CARGOS DIFERIDOS

140 GASTOS DE PROPAGANDA

Cargos: 1. Importe de los folletos, prospectos y volantes existentes, así como del importe de los contratos pagados que den derecho a determinada publicidad en diarios, revistas, radiodifusoras, etc.
2. Importe de las erogaciones que por los conceptos anteriores se paguen.

Créditos: 1. Importe que de dicha propaganda se haya distribuido o devengado durante el ejercicio.
2. Del importe de su saldo para cancelarla.

Saldo: Representa el importe de la propaganda o publicidad pendiente de distribuirse o devengarse.

141 GASTOS DE INSTALACION

Cargos: 1. Importe de las erogaciones llevadas a cabo con objeto de acondicionar un local arrendado o adquirido, adaptándolo a las necesidades de funcionamiento de la empresa y que se considere que beneficiarán a la misma durante varios ejercicios.

Créditos: 1. Cancelación de los gastos de la naturaleza indicada, totalmente redimidos mediante la amortización periódica.

Saldo: Representa la suma de los gastos incurridos en la adaptación de locales arrendados o adquiridos, que se estimen aprovechables durante varios ejercicios y estén sujetos a amortización.

142 GASTOS DE ORGANIZACION

Cargos: 1. Erogaciones de la empresa para dotarla de la estructura legal necesaria para su funcionamiento.

Créditos: 1. Cancelación de los gastos totalmente redimidos, mediante su amortización periódica.

Saldo: Representa las erogaciones de la empresa, efectuadas con la finalidad de que la sociedad se constituya legalmente y que estén sujetas a amortización.

143 PAGOS ANTICIPADOS

Cargos: 1. Erogaciones de la empresa para cubrir servicios pendientes de recibir, tales como: primas de seguros y fianzas, ventas e intereses.

Créditos: 1. Traspaso a las cuentas de resultados que correspondan de la parte proporcional a los servicios ya recibidos.
2. Recuperación de pagos por servicios anticipados no devengados.

Saldo: Representa el importe de los servicios pagados anticipadamente y pendientes de devengar.

144 OTROS GASTOS POR AMORTIZAR

Cargos: 1. Erogaciones que de acuerdo con su naturaleza y políticas de la empresa, se considera que beneficiarán los resultados de varios ejercicios posteriores.

Créditos: 1. Cancelación de los gastos totalmente redimidos mediante su amortización periódica.

Saldo: Erogaciones que de acuerdo con su naturaleza y políticas de la empresa, se considera que deben ser aplicadas a los resultados de ejercicios posteriores al de su incurrencia y que están sujetos a amortización.

PASIVO CONSOLIDADO

201 DOCUMENTOS POR PAGAR A LARGO PLAZO

Créditos: 1. Importe de las obligaciones contraídas por la empresa cuyo vencimiento sea a un plazo superior de un año.

Cargos: 1. Pagos de los pasivos contraídos que reúnan las características mencionadas.

Saldo: Representa el valor de las obligaciones a cargo de la empresa con vencimientos superiores a un año.

PASIVO FLOTANTE

211 ALQUILERES POR PAGAR

Créditos: 1. Valor nominal de los contratos por alquileres por concepto de películas, equipo de proyección, etc.

Cargos: 1. Pago total o parcial de las obligaciones contraídas - por los conceptos anteriores.

Saldo: Cancelación o renovación de los contratos mencionados.

212 RENTAS POR PAGAR

Créditos: 1. Valor de los contratos por arrendamiento de inmuebles contraídos por la empresa.

Cargos: 1. Pago total o parcial de las obligaciones contraídas - por la empresa por este concepto.

Saldo: Cancelación o renovación de los contratos mencionados.

213 DOCUMENTOS POR PAGAR

Créditos: 1. Valor nominal de los títulos de crédito aceptados por la compañía en garantía de obligaciones contraídas, - con excepción de aquellas cuyo beneficiario sea una institución de crédito.

Cargos: 1. Pago total o parcial de los documentos aceptados por la empresa.
2. Cancelación o renovación de los documentos citados.

Saldo: Representa el valor nominal de los documentos aceptados por la empresa pendientes de pago.

214 PROVEEDORES

Créditos: 1. Importe de las obligaciones contraídas por la empresa en la adquisición de mercancías, materiales o servicios.

Cargos: 1. Pago de las obligaciones contraídas por los conceptos señalados.

Saldo: Representa el importe de las obligaciones a cargo de la empresa derivadas de mercancías o materiales adquiridos o servicios recibidos.

215 IMPUESTOS POR PAGAR

Créditos: 1. Impuestos determinados con base en las disposiciones fiscales vigentes a cargo directo de la empresa y a favor de los erarios federal, local o municipal.
2. Impuestos a cargo de terceras personas retenidos o absorbidos por la propia empresa.

Cargos: 1. Liquidación de los impuestos a cargo directo de la empresa, retenidos o absorbidos por la empresa.
2. Cancelación de créditos por compensación, exención, condonación o reducción de los impuestos mencionados.

Saldo: Representa el importe de los impuestos a favor de los erarios federal, local o municipal, pendientes de liquidar por parte de la empresa.

216 DIVIDENDOS DECRETADOS

Créditos: 1. Dividendos decretados por la Asamblea General de Accionistas.

Cargos: 1. Pago a los accionistas de los dividendos decretados en efectivo, en acciones o en especie, en función del número y naturaleza de sus acciones suscritas y exhibidas.

Saldo: Representa el importe de los dividendos decretados pendientes de liquidar por la empresa.

CAPITAL CONTABLE

221 CAPITAL SOCIAL

Créditos: 1. Valor nominal de las acciones suscritas por los accionistas de la sociedad, según escritura constitutiva o sus modificaciones posteriores.

Cargos: 1. Reducción del capital social, acordada por Asambleas extraordinarias, por reembolso a los accionistas de sus aportaciones, cancelación de acciones suscritas no exhibidas o absorción de pérdidas.

Saldo: Representa el valor de las acciones suscritas por los accionistas de la sociedad.

222 RESERVA LEGAL

Créditos: 1. Parte que de la utilidad neta obtenida en cada ejercicio, debe retenerse por un importe mínimo del 5% -- sobre la misma, hasta alcanzar cuando menos un monto equivalente al 20% del capital social de acuerdo con lo establecido al respecto por la Ley General de Sociedades Mercantiles.

Cargos: 1. Aplicación de las utilidades retenidas a la absorción de pérdidas sufridas en la operación de la empresa.

Saldo: Representa las utilidades retenidas por disposición expresa de la Ley General de Sociedades Mercantiles.

223 RESERVA DE REINVERSION

Créditos: 1. El 10% de la ganancia distributable anual.

Cargos: 1. El saldo de esta cuenta en el momento que se ha determinado capitalizarla.

Saldo: Representa la provisión que la Ley establece para aumentar un superávit dentro de la empresa.

224 RESERVA ADICIONAL DE REINVERSION

Créditos: 1. Utilidades retenidas para ser utilizadas en fines específicos, según acuerdo de las Asambleas de Accionistas.

Cargos: 1. Aplicación de las utilidades retenidas a los fines -- para los que fue creada la reserva o para absorber -- pérdidas en la operación de la empresa.

Saldo: Representa las utilidades reservadas para los fines para los que fueron destinadas.

225 UTILIDADES POR APLICAR

Créditos: 1. Ajuste a las utilidades obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados.

Cargos: 1. Aplicación de esta utilidad, decidida por la Asamblea General de Accionistas, a:

- a) Incrementar la reserva legal
- b) Incrementar otras reservas
- c) Cubrir dividendos
- d) Absorber pérdidas
- e) Capitalización

2. Ajuste a las utilidades obtenidas en ejercicios anteriores a aquél en que se registre la operación que motiva la rectificación de esos resultados.

Saldo: Representa las utilidades pendientes de aplicación.

560 GASTOS DE OPERACION

Créditos: 1. Al finalizar el ejercicio, el saldo de esta cuenta -- con cargo a la 266- Pérdidas y Ganancias.

Cargos: 1. Pagos hechos por los conceptos enunciados en el catálogo de cuentas.

Saldo: Representa el importe total de gastos de operación durante el ejercicio.

570 OTROS INGRESOS

Créditos: 1. Ingresos varios no clasificables dentro de los que es pecíficamente se controlan en el resto de cuentas de ingreso establecidas.

Cargos: 1. Cancelación anual del saldo de esta cuenta conjunta--

mente con las demás cuentas de resultados deudoras y acreedoras para determinar la utilidad o pérdida obtenida en cada ejercicio.

Saldo: Durante el ejercicio representa el importe de los ingresos obtenidos por la empresa en operaciones diferentes a las de su giro normal.

C) Aspectos legales e impositivos

La empresa Compañía Operadora de Teatros, S. A. está sujeta a los siguientes impuestos:

1) IMPUESTO SOBRE LA RENTA: Este impuesto es de carácter federal y --- constituye la forma más técnica y equitativa que el Estado Mexicano ha reglamentado dentro de su sistema fiscal. Como causante mayor, la empresa está obligada a efectuar pagos provisionales a cuenta de los que deben liquidar al concluir cada ejercicio fiscal. Estos pagos provisionales deberán entregarse dentro de los 15 días primeros de los meses - 5^o, 9^o y 12^o del ejercicio.

2) IMPUESTO AL VALOR AGREGADO: Este impuesto se paga por concepto de alquiler de películas y asciende a un 10% del monto a pagar. En las -- franjas fronterizas y zonas libres, de acuerdo con el Artículo 2o. de la Ley del Impuesto al Valor Agregado, el cuadro indica que en esas -- áreas el impuesto se calculará aplicando la tasa del 6% en vez del --- 10%. Cuando las exhibiciones se contraten a los porcentajes abajo detallados, la base para calcular la cantidad que corresponde pagar será -- como sigue:

Cuando la exhibición se contrate al 30% la base será de 29.45%
 Cuando la exhibición se contrate al 35% la base será de 34.30%
 Cuando la exhibición se contrate al 40% la base será de 39.05%
 Cuando la exhibición se contrate al 45% la base será de 43.80%
 Cuando la exhibición se contrate al 50% la base será de 48.50%
 Cuando la exhibición se contrate al 55% la base será de 53.20%
 Cuando la exhibición se contrate al 60% la base será de 57.85%

EJEMPLO: Alquiler de películas al 40%

Ingreso neto en taquilla	\$1,000.00
39.05% de dicho neto	\$ 390.50
Más 6% de I.V.A.	23.43
NETO A PAGARSE	\$ 413.93

Este impuesto es repercutido a los exhibidores debido a que éstos se encuentran exentos de esta ley.

3) IMPUESTO SOBRE ESPECTACULOS: Este impuesto se cobra en función a las recaudaciones en taquilla y se determina diariamente. El pago puede ser mensual, semanal, diario; según las exigencias fiscales.

4) DERECHOS DE SALUBRIDAD: La vigencia sanitaria de los giros o negociaciones industriales, comerciales o de servicios diversos, corresponde a la Secretaría de Salubridad y Asistencia en los términos de las disposiciones del Código Sanitario y dichos establecimientos requieren para su funcionamiento de la respectiva Licencia Sanitaria de funcionamiento, para iniciar y continuar sus actividades, después de que se compruebe que se cumplen los requisitos para salvaguardar la salud pública. La tarifa para el pago de derechos y requisitos para la expedición y revalidación de licencias varía de acuerdo con la clase y giro de negocio de que se trata y si es apertura o revalidación. Estos derechos se causarán en el momento de presentación de la solicitud, debiendo tomarse en cuenta las siguientes disposiciones:

a) Cuando una negociación comprenda dos o más actividades, solicitará licencia única de funcionamiento, pagando los derechos señalados para cada actividad. También solicitará para cada una de las sucursales que funcionen en el D. F.

b) Los dueños del inmueble donde se establezcan las negociaciones son solidaria y mancomunadamente responsables por los derechos que se cau-

ser por el arrendatario mismo.

c) Las licencias tendrán validez de dos años a partir de la fecha de su expedición y deberán ser revalidadas dentro de los treinta días previos a su vencimiento, presentando para tal efecto copia de las mismas que se adjuntará a la solicitud respectiva. La solicitud de licencia de apertura deberá adjuntarse a las formas que señalan los requisitos establecidos por la Secretaría de Salubridad.

d) La falta de licencia o el incumplimiento de los requisitos que señala la Secretaría de Salubridad para su vigencia dentro del plazo que la misma fije, será sancionada con la clausura del establecimiento y con la multa que el Código Sanitario señale en cada caso.

AFRICA	AÑO	LOCALES FIJOS		CINES ITINERANTES	ASISTENCIA ANUAL	
		35 mm	16 mm		TOTAL (MILLONES)	MEDIA POR HABITANTE
INDICE MAXIMO						
Islas Mauricio	1969	48	-	-	8.3	10
Sahara Español	1970	3	1	1	0.4	8
Islas Reunión	1969	20	-	1	1.2	3
Argelia	1967	322	46	34	28.7 (1)	2.3 (1)
Egipto	1969	165 (2)	2	-	59.7	1.8
INDICE MINIMO						
Sierra Leona	1969	10	-	14	0.1	0.05
En general, el índice de asistencia es mínimo, excepto en Ghana, Guinea Ecuatorial, Marruecos, Senegal y Tunicia; el índice de estos países bajo en relación a la media occidental o asiática, fluctúa entre 2 y 1.5						
(1) Sólo para 35 mm						
(2) Sin comprender las cifras relacionadas con los llamados "cines de verano" y con los locales cuya explotación es inferior a los seis meses al año.						

AMERICA DEL NORTE	AÑO	LOCALES FIJOS		CINES ITINERANTES	ASISTENCIA ANUAL	
		35 mm	16 mm		TOTAL (MILLONES)	MEDIA POR HABITANTE
INDICE MAXIMO						
Groenlandia	1968	-	47	6	0.4	11
Martinica	1968	35 (1)	3 (1)	-	2.1	6
Estados Unidos	1970	4 420	-	-	920.6	5
México	1970	1 765 (2)	-	-	251.5	5
Canada	1969	1 886 (2)	-	-	78.9	4
INDICE MINIMO						
Guatemala	1970	105 (2)	-	-	4.6	0.9
El índice de asistencia de las repúblicas centroamericanas, salvo raras excepciones como Guatemala y Haití, roza la cifra 4.						
(1) Sin comprender las cifras relacionadas con los llamados "cines de verano" y con los locales cuya explotación no alcanza los seis meses al año.						
(2) Sin excluir los "drive-in"						

FUENTE: El cine, arte e industria

ASIA	AÑO	LOCALES FIJOS		CINES ITINERANTES	ASISTENCIA ANUAL	
		35 mm	16 mm		TOTAL (MILLONES)	MEDIA POR HABITANTE
INDICE MAXIMO						
Macao	1969	12	-	-	95.9	23
Hong-Kong	1970	103	-	-	79.4	19
Líbano	1970	170 (1)	-	-	4.7	18
Israel	1970	265	-	-	35.1	12
China	1960	1 200 (2)	-	-	4 000	6
India	1969	4 255	-	2.286	2 190	4
Pakistan	1968	-	-	-	276.6	3
INDICE MINIMO						
Jordania	1970	33	-	-	2	0.9
Salvo Bután, Irán, Japón, Yemen, Turquía y Afganistán, el índice de los restantes países asiáticos supera en número 5.						
(1) Sin incluir los "drive-in".						
(2) Conjuntamente de 35 y 16 mm.						

OCEANIA	AÑO	LOCALES FIJOS		CINES ITINERANTES	ASISTENCIA ANUAL	
		35 mm	16 mm		TOTAL (MILLONES)	MEDIA POR HABITANTE
Islas Cook	1969	12	-	-	0.3	14
Australia	1969	741 (1)	-	2	32	3
Nueva Zelanda	1970	221 (2)	20	-	-	-
(1) Sin incluir los "drive-in".						
(2) Sin comprender las cifras relacionadas con los llamados "cines de verano" y con los locales cuya explotación no alcanza los seis meses del año.						

FUENTE: El cine, arte e industria

EUROPA	AÑO	LOCALES FIJOS		CINES ITINERANTES	ASISTENCIA ANUAL	
		35 mm	16 mm		TOTAL (MILLONES)	MEDIA POR HABITANTE
Grecia	1969	-	-	-	135.3	15
Andorra	1969	7	-	-	0.3	14
Bulgaria	1970	2 300	569	281	109.6	13
Islandia	1966	40 (1)	-	-	2.3	12
Italia	1970	1 224 (2) (3)	1 715	225	600	11
Rumania	1970	559	5 711	5	198.8	10
España	1970	6 917 (4)	-	-	330.9	10
Hungría	1970	1 040	2 776	63	79.6	8
Checoslovaquia	1970	2 051	1 445	16	114.8	8
Suiza	1970	601	-	-	32	5
Gran Bretaña	1970	1 529	-	-	193	4
Francia	1970	4 381 (2)	-	-	183.1	4
R. F. Alemana	1970	3 446 (2)	-	45	167.4	3
Países Bajos	1970	675 (2)	12	13	30.1	2.3
Finlandia	1970	330	-	30	11.1	2

El mismo índice que Bulgaria (13) lo tiene Irlanda. Igual que Italia (11), San Marino y Malta. Como Suiza (5) Dinamarca, R. D. Alemana, Liechtenstein, Luxemburgo y Mónaco. Francia y Gran Bretaña se hayan igualadas a Yugoslavia, Polonia, Noruega, Australia y Albania. Tienen índice 3, además de la R. F. Alemana, Portugal y Suecia.

(1) Conjuntamente de 35 y 16 mm.
(2) Sin incluir los "drive-in".
(3) Sin comprender 1 550 "cines de verano".
(4) Sin incluir las cifras relacionadas con los llamados "cines de verano" y con los locales cuya explotación no alcanza los seis meses al año.

URSS	AÑO	LOCALES FIJOS	CINES ITINERANTES	ASISTENCIA ANUAL	
		35 mm y 16 mm		TOTAL (MILLONES)	MEDIA POR HABITANTE
URSS	1970	147 200	9 800	4 651.8	19
R.S.S. de Bielorusia	1969	(4 767)	(-)	(132.2)	(15)
R.S.S. de Ucrania	1970	(27 911)	(895)	(-)	(-)

FUENTE: El cine, arte e industria

NUMERO DE SALAS (CIFRAS MUNDIALES)

	1920	1930	1939	1949	1951	1960	1969
MUNDO (aproximadamen te)	47 000	58 000	73 000	87 000	120 000	160 000	250 000
USA Y CANADA	18 750	21 600	19 200	18 000	16 294	13 786	14 800
EUROPA	18 900	27 500	40 000	52 000	74 000	104 000	208 000
AMERICA LATINA	1 700	3 981	4 100	6 700	10 360	12 942	7 900
AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDIA	810	1 693	2 000	2 300	2 351	2 311	1 500
ASIA	300	2 335	3 500	5 200	11 000	26 500	15 000
AFRICA	200	755	1 100	1 300	1 683	2 168	1 750

SE TRATA EN PRINCIPIO SOLO DE LAS SALAS COMERCIALES CORRIENTES EQUIPADAS CON 35 mm, EXCLUIDAS LAS SALAS DE 16 mm, LOS CINEBUSES, LOS CINES JARDINES, LOS DRIVE-IN, ETC. (LAS CIFRAS DE 1969 FUERON TOMADAS DEL ANUARIO ESTADISTICO 1970 DE LAS NACIONES UNIDAS. INCLUYE TODO TIPO DE SALAS, AUN LAS DE 70 mm. LAS DISPARIDADES ESTADISTICAS INDICAN UN DESCENSO DEL NUMERO DE SALAS QUE PARECE SER GENERAL; EL AUMENTO EN EUROPA SE DEBE CASI EXCLUSIVAMENTE A LA URSS, EN PRIMER LUGAR, Y ALGUNOS PAISES DE LA EUROPA ORIENTAL, EN FORMA MENOS DRAMATICA.)

EVOLUCION DE LAS SALAS ENTRE 1950, 1960 Y 1970

	1950	1960	1970
USA	14 301 (+ 4 050 drive-in)	12 291 (+ 4 700 drive-in)	9 800 (+ 3 600 drive-in)
CANADA	1 963 (+ 229 drive-in)	1 495 (+ 232 drive-in)	1 156 (+ 253 drive-in)
EUROPA:			
Alemania Federal	5 110	6 884	3 756
Austria	1 100	1 224	1 080
Bélgica	1 580	1 650	782
Dinamarca	458	489	382
España	5 000	6 080	
Finlandia	547	618	341
Francia	5 635	5 778	6 955
Gran Bretaña	4 522	3 457	1 581
Grecia	450	645	691
Holanda	513	559	490
Italia	9 543	10 508	13 021
Noruega	508	668	592
Portugal	398	401	531
Suecia	2 494	2 403	1 460
Suiza	530	610	609
UBSS Y DEMOCRACIAS POPULARES:			
Alemania Democrática	1 400	1 550	887
Bulgaria	510	641	2 767
Checoslovaquia	2 268	3 518	3 570
Hungría	2 749	4 152	3 916
Polonia	2 493	3 510	2 970
Rumania	350	414	6 304
URSS	24 200	75 600	146 400
Yugoslavia	1 030	1 392	1 468
Africa Negra	401	615	1 017
Unión Sudafricana	475	550	
Africa del Norte	827	993	733
Egipto	355	166	
ASIA:			
Birmania	144	362	
China	(?) 6 000	16 000	
Formosa	294	551	734
India	3 200	4 355	4 255
Indonesia	3 734	7 041	
Irán	62	80	378
Irak	105	135	84
Israel	104	210	259
Japón	3 734	7 041	3 602
Líbano	80	118	165
Malasia y Singapur	236	437	425
Pakistán	550	650	545
Siria	50	56	112
Turquía	237	850	
AMERICA LATINA			
Argentina	2 308	2 228	1 612
Bolivia	82	124	120
Brazil	1 998	2 064	695
Colombia	560	664	726
Chile	399	336	377
México	2 495	2 500	1 814
Pará	334	363	399
Uruguay	211	223	386
Venezuela	496	730	
OCEANIA:			
Australia	1 730	1 761	1 314
Nueva Zelanda	589	484	258
OTRAS ISLAS DEL PACIFICO (aproximadamente):	50	60	

FUENTE: Georges Sadoul, Historia del cine mundial

ASISTENCIA (POR AÑO) Y ENTRADAS POR HABITANTES HACIA 1970

	<u>ASISTENCIA</u>	<u>ENTRADAS</u>
AMERICA DEL NORTE:		
Canadá	97'	5
Estados Unidos	1 300'	7
EUROPA OCCIDENTAL:		
Alemania Federal	181'	3
Austria	50.6'	7
Bélgica	34'	4
Dinamarca	26'	5
España	383'	12
Finlandia	29'	6.6
Francia	215'	4
Gran Bretaña	215'	4
Grecia	84'	10
Holanda	34'	3
Italia	557'	10
Noruega	35'	9.8
Portugal	29'	3
Suecia	28'	4
Suiza	33'	5
EUROPA OCCIDENTAL:		
Alemania Democrática	100'	6
Bulgaria	110'	13
Checoslovaquia	118'	8
Hungría	82'	8
Polonia	141'	4
Rumania	200'	10
URSS	4 655'	19
ASIA:		
Birmania	218'	8
Corea del Sur	173'	6
China	5 000'	8
Filipinas	14'	0.6
India	2 490'	4
Indonesia	257'	3
Israel	49'	17
Japón	287'	3
Líbano	32'	14
Malasia	99'	9.4
Pakistán	276'	3
Siria	9'	2
Vietnam del Norte	75'	5
Vietnam del Sur	25'	1.4
AMERICA LATINA:		
Argentina	98'	4
Brasil	234'	3
Colombia	92'	5
Cuba	50'	7
Chile	66'	7
Ecuador	15'	3
Guatemala	9'	2
México	358'	7
Venezuela	60'	9.2
OCEANIA:		
Australia	37'	3
Nueva Zelanda	38'	0.2
AFRICA:		
Argelia	28'	2.3
Egipto	59'	19
Marruecos	18'	1.5
Túnez	8'	1.6
Unión Sudafricana	55'	4.4
Africa Negra (25 países, 122 millones de habitantes)	37'	0.2

FUENTE: Georges Sadoul, Historia del cine mundial

ESPECTADORES POR CONTINENTE (EN MILLONES)

	1966	1969
AMERICA DEL NORTE	2 400	1 400
EUROPA OCCIDENTAL	3 200	2 400
EUROPA ORIENTAL	4 600	5 400
ASIA	8 600	8 700
AMERICA LATINA	1 000 (Aprox.)	1 000 (Aprox.)
AFRICA	de 300 a 350	300
TOTAL	20 000 (Aprox.)	19 200 (Aprox.)
	(7 entradas al año) (5.4)	

FUENTE: Georges Sadoul, Historia del cine mundial

EMBAJACIONES EN MEXICO

PAIS	1920	1921	1922	1923	1924	TOTAL	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	TOTAL	1941	1942	1943	1944	1945	1946	TOTAL	1947	1948	1949	1950	1951	1952	TOTAL	
ESPAÑA UNIDOS	300	102	102	141	187	900	196	144	178	155	171	192	140	218	218	163	150	145	84	93	895	134	203	197	185	216	221	1 158	
MEXICO	3	2	3	10	20	38	21	10	23	37	26	24	141	22	44	43	54	55	74	73	292	53	78	109	105	110	101	556	
ALEMANIA	11	3	5	7	12	38	20	12	17	9	7	2	47	1							1								
FRANCIA	5	8	1	5	6	24	12	10	20	16	24	22	104	12	2	1			1	5	24	8	30	18	25	23	22	126	
INGLATERRA	5	4		3	5	17	11	13	16	10	9	3	62	6	6	4				5	21	9	28	17	7	5	20	86	
ESPAÑA	1					3	2	11	4	5	2	2	26	2	3		3	6	5	5	19	5	7	19	10	13	14	68	
ITALIA						2	1	2	1			3	1	8	2						2		10	6	12	9	4	41	
SUIZA				1	1																								1
UNION SOVIETICA							5						2	7			7				7			1		1		2	
CHECOSLOVACIA						1							1																
ARGENTINA									5	1	7	12	25	30	15	3	1	4	17	10	30	12	16	8	6	5	77	3	
GRECIA																						1	2						1
YUGOSLAVIA																													1
PORTUGAL																													1
JAPON																									1				1
TOTAL	225	203	198	166	231	1 023	269	202	264	233	251	264	1 483	294	233	208	203	152	199	1 291	241	369	308	354	303	308	2 123		

PAIS	1953	1954	1955	1956	1957	1958	TOTAL	1959	1960	1961	1962	1963	1964	TOTAL	1965	1966	1967	1968	1969	1970	TOTAL
ESPAÑA UNIDOS	209	202	175	197	167	191	1 141	194	192	150	141	94	128	901	135	114	147	106	137	143	782
MEXICO	12	90	94	91	89	113	549	95	109	96	80	70	89	539	86	87	81	79	93	93	504
ALEMANIA	1	4	2	3	4	9	23	19	22	36	40	33	7	157	4	5	4	8	9	9	39
FRANCIA	24	33	41	38	40	49	196	56	33	30	34	19	35	207	43	20	31	22	58	28	202
INGLATERRA	9	9	8	8	11	25	70	33	25	31	24	33	31	157	27	36	37	47	60	290	
ESPAÑA	10	11	6	9	13	19	68	10	14	19	21	29	19	112	17	15	18	13	10	15	88
ITALIA	14	34	24	25	17	23	137	20	25	40	35	46	44	210	34	22	28	24	30	35	181
SUIZA				1			20	4	4	4	6	9	8	35	3	9	10	8	4	7	41
UNION SOVIETICA		11	2	7	2	6	28	4	4	3	4	3	4	15	2	1	1	4	1	9	9
CHECOSLOVACIA				5		3	8	4	4					6	5	19	7	3	6	4	4
ARGENTINA	3	4	4		2	3	16		3	2	3	6	5	19	7	3	6	4	4	3	27
GRECIA	1	1		2	2	4	10	1	1	1	1	1	1	4	1	2	5	3	4	4	15
YUGOSLAVIA														2	1	1	1			2	5
JAPON				2	1		3	5	3	5	4	7	9	33	4	5	1	11	7	9	37
IRAN		2	1		1		4					2		2	4	1					5
ISRAEL			1				1					1		1							1
INDIA				1			2		1		1	1		3	2	1					3
NEPALE				1			1							1			1				1
PAKISTAN				1			1							1							1
PERU				1			1							5			2				8
ROUMANIA				1			1		1	1	1	1	4	3			1		1	3	5
URUGUAY				1	1	1	2		3	1	1	1		5			3	2	4	1	18
CHINA						1	1		1			3	1	6	4	5	3	2	4	1	18
URUGUAY							1							2							1
CUBA							1							1							1
PUERTO RICO							1			1	1	1	2	2	2	3	3	5			15
PARAGUAY										1				1							1
VENEZUELA										1				1							1
HONDURAS																					1
GUAYMALA																					1
COLOMBIA																					1
ECUADOR																					1
ARGENTINA																					1
AUSTRALIA																					1
IRAN																					1
TOTAL	343	401	359	393	330	438	2 264	424	442	416	396	362	384	2 426	394	380	378	380	409	415	2 236

* Datos aproximados
FUENTE: 80 años de cine en México

BALANZA DE PAGOS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA
(Millones de dólares)

AÑO	INGRESOS ^{1/}	EGRESOS ^{2/}	SUPERAVIT
1976	10.4	6.3	4.1
1977	11.9	4.8	7.1
1978	12.1	5.0+	7.1
1979	14.1	6.2+	7.9

Notas: 1/ Incluye los ingresos por explotación internacional, de películas mexicanas y por exportación de — películas impresas (copias).

2/ Incluye los egresos por importación de películas impresas — — — (copias) y por importación de — — equipo cinematográfico.

† Cifra preliminar

DIVISAS QUE SALEN DEL PAIS POR CONCEPTO DE ALQUILER DE PELICULAS EXTRANJERAS
(Millones de dólares)

AÑO	DIVISAS
1976	9.6
1977	10.5
1978	22.5
1979	24.6

EMPLEO DIRECTO EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

SECTOR	1977	% AUMENTO	1978	% AUMENTO	1979
Total	20 602	5.0	21 635	18.2	25 581
Producción	5 498	-0.8	5 456	- 1.8	5 359
Fijos	1 850	3.9	1 922	4.8	2 015
En peli- culas	3 648	-3.1	3 534	- 5.4	3 344
Distribu- ción	800	6.9	855	9.9	940
Exhibición	14 304	7.1	15 324	25.8	19 282

FUENTE: Organó informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica

INVERSION PRIVADA REAL EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA
(En millones de pesos de 1979)

	VARIACION		VARIACION		1979
	1977	PORCENTUAL	1978	PORCENTUAL	
Total	1 047.5	58.0	1 653.0	- 4.4	1 079.9
En la producción					
1/	134.3	84.2	247.4	31.0	324.0
En la distribución					
2/	74.2	39.6	103.6	- 2.6	100.9
Inversión física					
En la exhibición					
3/	839.0	55.2	1 302.0	11.3	1 155.0

Notas: 1/ Deflacionado por el índice de precios al consumidor Cd. de México.

2/ Deflacionado por el índice de precios al mayoreo Cd. de México. (Materias primas elaboradas).

3/ Deflacionado por el índice de precios al mayoreo Cd. de México. (Materiales para construcción).

FUENTE: Organó informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE: 1979

PAIS	ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC	TOTAL
México	4	5	9	2	8	6	5	10	10	8	4	7	78
Estados Unidos	6	7	11	7	22	10	5	10	16	22	31	7	154
Italia	3	5	8	4	13	4	1	4	12	11	10	4	79
Inglaterra	2	1	2	2	1	2	2	2	3	5	0	1	23
Francia	0	1	2	2	1	3	0	2	1	3	1	0	16
Alemania	0	0	0	2	0	1	0	1	0	0	2	0	6
Japón	1	1	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	5
Hong Kong	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	6
España	0	0	4	1	2	1	1	2	2	2	1	2	18
Argentina	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2	0	5
Rusia													0
Dinamarca													0
Suecia	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2
Brasil													0
Méx/EE UU	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2
Méx/España	0	1	0	0	0	1	1	3	1	0	1	0	8
Méx/Otros	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	4
Coproducciones	0	0	2	1	1	1	1	1	1	4	1	0	13
Indefinidas													0
Otros países	0	0	2	1	4	3	0	1	0	1	3	1	16
Total	18	23	41	24	55	34	19	37	47	57	58	22	435

**LAS MEJORES PELICULAS ESTRENADAS EN LOS ULTIMOS MESES, EN EL D. F. Y ZONA - -
METROPOLITANA**

(Cifras aproximadas en miles de pesos)

EXTRANJERAS

<u>TITULOS</u>	<u>ACTOR O ACTRIZ</u>	<u>ESTRENO</u>	<u>DISTRIBUIDORA</u>	<u>ACUMULADO</u>
Superman	Marlon Brando	7/12/79	Continental	56 900.00
Heidi	Dibujos	6/28/79	Continental	38 600.00
Convoy	Krisa Kristoferson	2/ 7/79	Apolo	38 300.00
El Francotirador	Robert de Niro	6/14/79	Apolo	23 400.00
Marcelino, pan y vino	Pablito Calvo	3/15/79	Poli Films	19 500.00
Bambi	Dibujos	7/ 5/79	P. N.	19 400.00
Hooper, El Increible	Burt Reynolds	1/ 4/79	W. B.	15 900.00
Regreso sin gloria	Jane Fonda	5/24/79	A. U.	15 800.00
Bernardo y Bianca	Dibujos	6/19/79	P. N.	14 800.00
Los Gansos Salvajes	Richard Burton	3/ 8/79	Telefilms	14 700.00
TOTAL DE ENTRADAS BRUTAS AL 15 DE NOVIEMBRE DE 1979:				\$257 300.00

MEXICANAS

El Chanfle	Chespirito	1/18/79	Rozil	51 400.00
Las Cariñosas	Sasha Montenegro	5/17/79	P. N.	50 600.00
Los Hijos de Sánchez	Anthony Quinn	4/12/79	P. N.	28 300.00
El Bombero Atómico	Mario Moreno	6/28/79	COL.	23 900.00
Mi Caballo Cantador	Antonio Aguilar	3/15/79	P. N.	11 600.00
Batero	F. Guzmán	2/ 1/79	P. N.	10 100.00
Cuando Tejen las Arañas	Carlos Piñar	3/22/79	P. N.	9 300.00
Rigo	Rigo Tovar	3/24/79	CIPSA	9 200.00
Wet Backs	Jorge Rivero	2/ 1/79	P. N.	7 900.00
En esta Primavera	Juan Gabriel	2/ 1/79	P. N.	6 600.00
Amor Libre	Julissa	8/ 9/79	P. N.	9 600.00
TOTAL DE ENTRADAS BRUTAS AL 15 DE NOVIEMBRE DE 1979:				\$218 500.00

FUENTE: Organó informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica

SALAS UTILIZADAS PARA ESTRENAR PRODUCCIONES NACIONALES DENTRO DEL AREA METROPOLITANA POR ORIGEN DE CAPITALES

1978

	ENERO		FEBRERO		MARZO		ABRIL		MAYO		JUNIO		JULIO		AGOSTO		SEPTIEMBRE		OCTUBRE		NOVIEMBRE		DICIEMBRE		TOTAL	
	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C
INICIATIVA PRIVADA	1	1	5	17	4	13	2	15	4	14	1	4	2	5	2	14	-	-	1	3	8	55	4	22	34	163
ESTATAL	1	10	3	17	2	4	2	4	2	11	1	6	4	13	5	18	1	9	1	11	4	20	2	17	28	140
NACIONAL/EXTRANJERA	1	5	-	-	2	24	-	-	-	-	1	4	-	-	2	6	1	1	1	12	2	10	-	-	1	63

1979

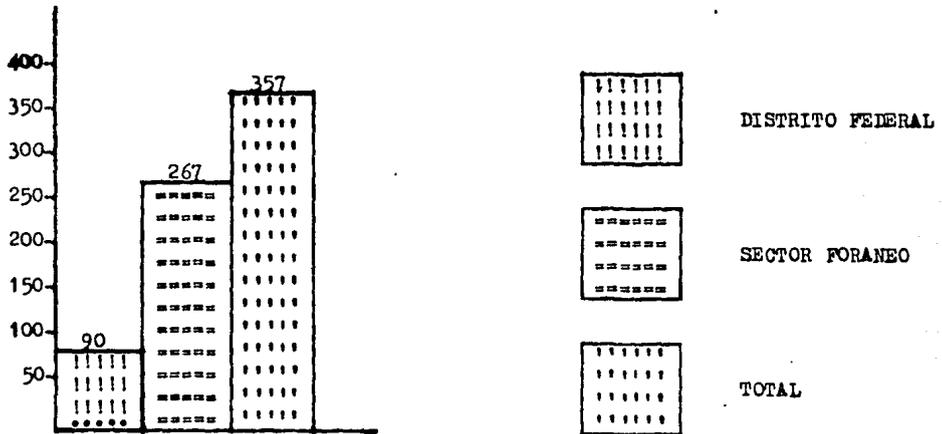
	ENERO		FEBRERO		MARZO		ABRIL		MAYO		JUNIO		JULIO		AGOSTO		SEPTIEMBRE		TOTAL	
	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C
INICIATIVA PRIVADA	3	25	4	15	3	19	-	-	5	43	4	33	3	23	4	19	4	36	30	213
ESTATAL	1	12	2	7	4	27	1	9	2	8	3	16	2	8	6	45	3	26	24	158
NACIONAL/EXTRANJERA	-	-	-	-	2	17	2	18	2	15	-	-	2	13	4	33	2	30	14	126

E - Número de películas estrenadas

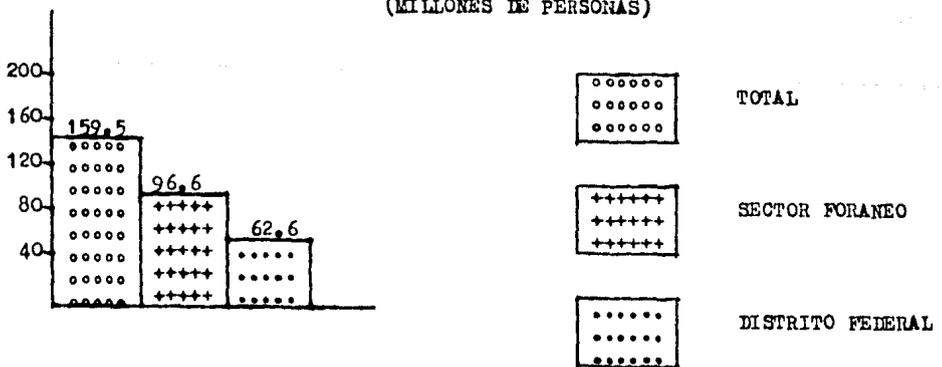
C - Número de salas utilizadas para su estreno

Datos proporcionados por el Departamento de Información y Estadística de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
CINES EN OPERACION 1975



ASISTENTES EN 1975
(MILLONES DE PERSONAS)



FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

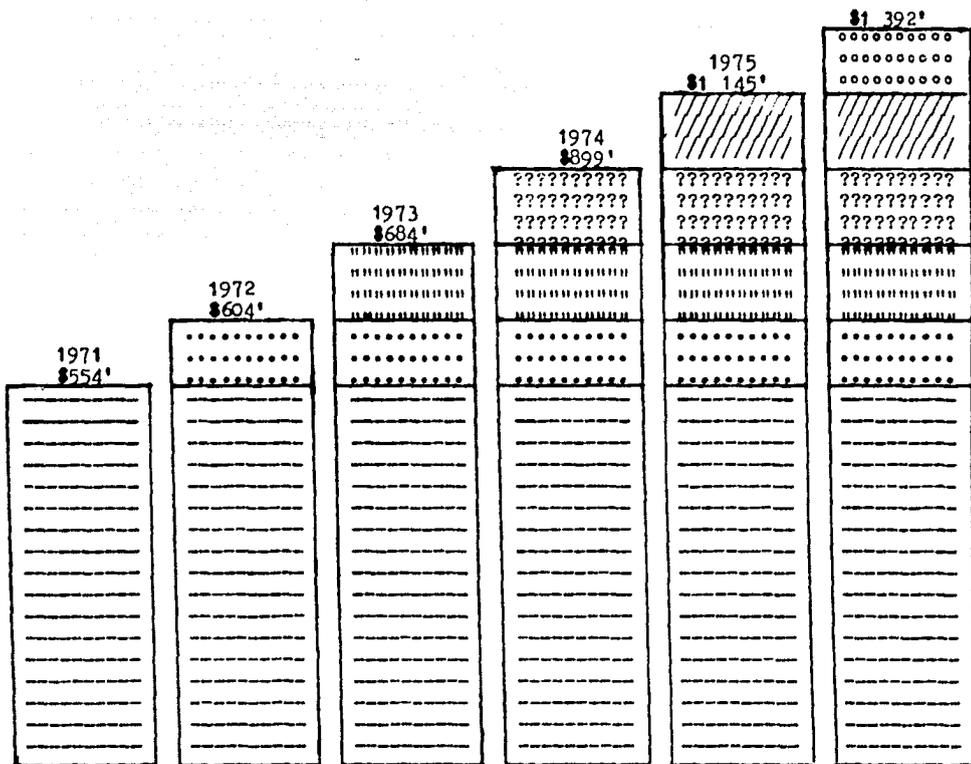
COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

INGRESOS POR EXHIBICION

	CINES DEL D. F.		CINES FORANEOS		TOTAL	
	\$	%	\$	%	\$	%
1970	198 169	100.0	357 867	100.0	556 036	100.0
1971	206 623	104.3	347 807	97.2	554 430	99.7
1972	228 621	115.4	375 450	104.9	604 071	108.6
1973	257 919	130.2	426 217	119.1	684 136	123.0
1974	344 289	173.7	554 838	155.0	899 127	161.7
1975	458 078	231.1	687 117	192.0	1 145 195	206.0
1976	566 523	285.9	826 407	230.9	1 392 930	250.5

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

INGRESOS POR EXHIBICION



COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
ASISTENCIA A LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS
(miles de asistentes)

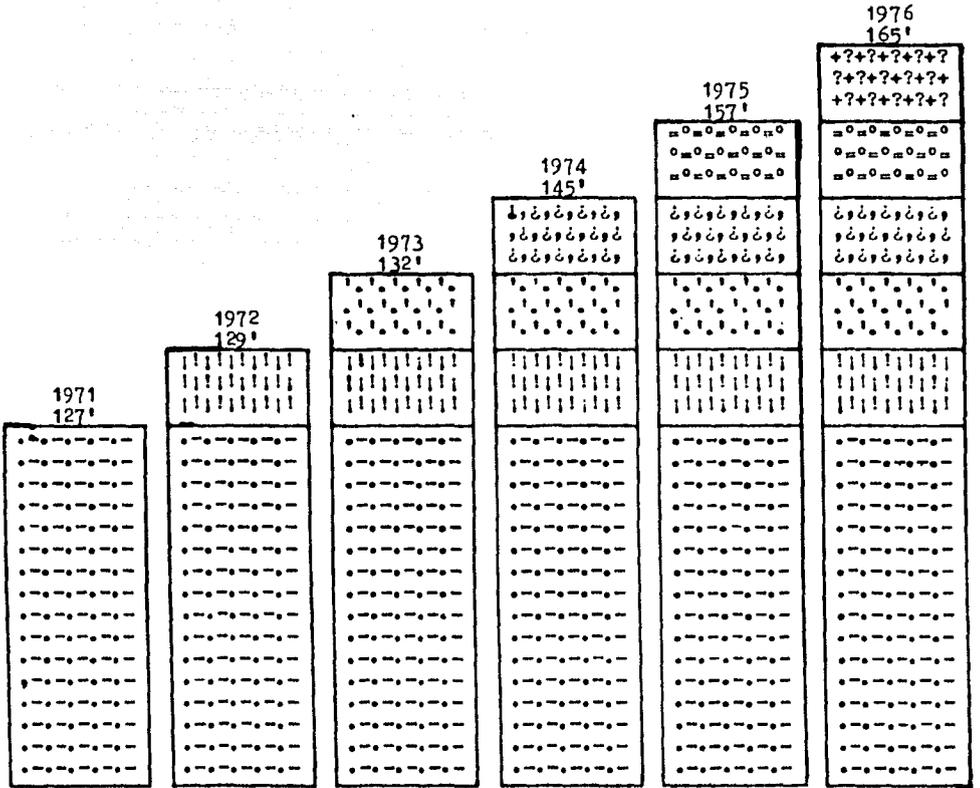
	<u>1970</u>	<u>1971</u>	<u>1972</u>	<u>1973</u>	<u>1974</u>	<u>1975</u>	<u>1976</u>
Cines del D. F.	49 421	48 778	49 907	50 868	55 263	62 058	65 170
Cines foráneos	<u>85 544</u>	<u>79 200</u>	<u>79 344</u>	<u>81 616</u>	<u>90 259</u>	<u>95 113</u>	<u>99 901</u>
	<u>134 965</u>	<u>127 978</u>	<u>129 251</u>	<u>132 484</u>	<u>145 522</u>	<u>157 171</u>	<u>165 071</u>

PRECIOS PROMEDIO POR ASISTENTE
INGRESO PROMEDIO POR PERSONA

	<u>1971</u>	<u>1972</u>	<u>1973</u>	<u>1974</u>	<u>1975</u>	<u>1976</u>
Cines del D. F.	\$ 4.23	\$ 4.58	\$ 5.07	\$ 6.23	\$ 7.38	\$ 8.69
Cines foráneos	4.39	4.73	5.22	6.15	7.22	8.27
Promedio General	4.33	4.67	5.16	6.18	7.29	8.44

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

NUMERO DE ASISTENTES



COMPANÍA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

PELICULAS ESTRENADAS

	1974 CANTIDAD		1975 CANTIDAD		1976 CANTIDAD	
	PELICULAS	%	PELICULAS	%	PELICULAS	%
Mexicanas	87	23	68	21	51	19
Diferentes (Dist. por Películas Na- cionales)	46	12	53	16	44	47
Americanas	112	30	65	20	90	34
Italianas	35	9	48	15	28	11
Inglesas	32	8	39	9	16	6
Francesas	18	5	18	5	9	3
Japonesas	13	4	8	3	6	2
Chinas	14	4	12	4		
Alemanas	10	2	5	2	11	4
Otras Nacionali- dades	11	3	17	5	12	14
	<u>378</u>	<u>100</u>	<u>323</u>	<u>100</u>	<u>267</u>	<u>100</u>

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cincinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

PELICULAS MAS TAQUILLERAS

	1974 PELS.	%	INGRESOS
Mexicanas	25	35	\$ 65 339 108
Extranjeras	47	65	133 140 711
	72	100	\$198 479 819

	1975 PELS.	%	INGRESOS
Mexicanas	36	36	\$ 99 035 066
Extranjeras	65	64	206 237 427
	101	100	\$305 272 493

	1976 PELS.	%	INGRESOS
Mexicanas	21	49	\$103 402 846
Extranjeras	22	51	167 842 185
	43	100	\$271 245 031

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANÍA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

TIEMPO DE PANTALLA

<u>1975</u>	<u>DISTRITO FEDERAL</u>	<u>FORANEOS</u>
Películas nacionales	12 641 días	41 223 días
Películas extranjeras	2 497 días	6 410 días
(manejadas por la Distr. Películas Nacionales)		

<u>1976</u>	<u>DISTRITO FEDERAL</u>	<u>FORANEOS</u>
Películas nacionales	14 831 días	60 170 días
Películas extranjeras	2 245 días	7 521 días
(manejadas por la Distr. Películas Nacionales)		

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TRAYCOS, S. A.

CIERRE TRABAJADORES DE 1971 A 1976

CIUDAD	CIEB	FECHA DE APERTURA	CIUDAD	CIEB	FECHA DE APERTURA	CIUDAD	CIEB	FECHA DE APERTURA
México, D. F.	La Magana	28 Mar. 1971	Monterrey, N. L.	Solán	17 Jul. 1971	México, D. F.	Latino	2 Jul. 1971
Sva. Laredo, Tamps.	Judres	15 Oct. 1971	Ledá, Ota.	Insurgente	19 Abr. 1972	Monterrey, N. L.	Lirico	17 Jun. 1972
V. Promera, Coah.	Palacio	16 Jun. 1972	Irapuato, Ota.	Gaby	8 Ago. 1972	Matamoros, Tamps.	Latino	17 Ago. 1972
Monterrey, N. L.	Ollaspa	9 Nov. 1972	Quadelajera, Jal.	Orfala	20 Mar. 1973	San Luis Rio G., San.	Jorge Negrete	21 Mar. 1973
Quadelajera, Jal.	Autos	1 Abr. 1973	México, D. F.	Cinema Dna	12 Jul. 1973	México, D. F.	Barrida TO Universidad	12 Jul. 1973
México, D. F.	Cinema Fedragal 70	12 Jul. 1973	Buena Vista de Judres	Cinema Adelite 70	12 Jul. 1973	México, D. F.	Cinema Insurgente 70	1º Sep. 1973
México, D. F.	Cinema Ciudadela	1º Sep. 1973	México, D. F.	Paseo	1º Sep. 1973	Aedehere, Ota.	Aedehere	1º Sep. 1973
Morelia, Mich.	Barrida 70	1º Sep. 1973	Chihuahua, Chih.	Barrida 70	1º Sep. 1973	Chihuahua, Chih.	Cinema Plaza	1º Sep. 1973
Morelia, Mich.	Barrida 70	1º Sep. 1973	Buena Vista, N. C.	California 70	1º Sep. 1973	Morelia, Mich.	Cinema Hercules 70	1º Sep. 1973
Ódima Palacios, Agn.	Cinema Continental	1º Sep. 1973	Oaxaca, Ota.	Oaxaca 70	1º Sep. 1973	Morelia, Mich.	Puerto	1º Sep. 1973
Mazatlan, N. C.	California 70	1º Sep. 1973	Morelia, Mich.	Barrida 70	1º Sep. 1973	Morelia, Mich.	Cinema Judres 70	1º Sep. 1973
Puebla, Pue.	Fogones, San.	1º Sep. 1973	Ciudad Guzman, Gm.	Orfala	1º Sep. 1973	Tijuana, B. C.	Tijuana 70	1º Sep. 1973
Salamanca, Gto.	Salamanca	1º Sep. 1973	Toluca, Méx.	Cinema Toluca	1º Sep. 1973	Puebla, Pue.	Cinema La Fan	1º Sep. 1973
Puebla, Pue.	Continental	1º Sep. 1973	Tepic, Nayar.	Tepic	1º Sep. 1973	San Luis Potosí, S. L. P.	Cinema San Luis 70	1º Sep. 1973
Quadelajera, Jal.	Orfala	24 Nov. 1973	Morelia, Mich.	Barrida 70	7 Dic. 1973	México, D. F.	Pedro Armadris	20 Dic. 1973
México, D. F.	Auditorium Lindavista	24 Nov. 1974	Matamoros, Tamps.	Electra	25 Dic. 1974	Cd. Estahuacaloyotl, Méx.	Lago	1º Abr. 1974
Cd. Estahuacaloyotl, Méx.	Maravillas	1º Abr. 1974	Cd. Estahuacaloyotl, Méx.	Estahuacaloyotl	1º Abr. 1974	México, D. F.	Mundo	11 Abr. 1974
México, D. F.	Pedro Infante	15 Abr. 1974	México, D. F.	Cardenas	1º Jun. 1974	México, D. F.	Cervantes	27 Jun. 1974
México, D. F.	Brindis	27 Jun. 1974	Morelia, Mich.	Morelia	1º Jul. 1974	Monterrey, N. L.	Autos	1º Jul. 1974
México, D. F.	Boar	4 Jul. 1974	México, D. F.	Victoria	15 Jul. 1974	México, D. F.	Cinema Cayameta	21 Ago. 1974
México, D. F.	Villa Campa	30 Ago. 1974	México, D. F.	Alcaz Phillips	5 Sep. 1974	Buena Vista de Judres	Barrida I	19 Sep. 1974
Buena Vista de Judres	Barrida	19 Sep. 1974	Agua Prieta, Agn.	Cinema Aguanalientes	20 Sep. 1974	México, D. F.	Cinema Tlalpa	17 Oct. 1974
México, D. F.	Hermanos Alva	30 Oct. 1974	Buena Vista de Judres	Cinema Premier	12 Nov. 1974	México, D. F.	Feria	19 Nov. 1974
México, D. F.	Oaxaca	19 Dic. 1974	México, D. F.	Veracruz	30 Nov. 1975	México, D. F.	Dioses del Rio	13 Nov. 1975
México, D. F.	Salta Abitia	20 Mar. 1975	Agua Prieta, Agn.	Arredas	31 Mar. 1975	Chihuahua, Chih.	Premier	10 Abr. 1975
México, D. F.	IMM-Piramide	2 Ago. 1975	Tlalapa, Méx.	Cinema Vialmaguata	1º Jun. 1975	México, D. F.	Cartagena	26 Jun. 1975
Salinas, Mich.	Latino	1º Jul. 1975	Morelia, Mich.	Morelia de Morelia	10 Jul. 1975	México, D. F.	Odinís I	24 Jul. 1975
México, D. F.	Plembonán	24 Jul. 1975	Acapulco, Gro.	Plembonán	7 Ago. 1975	Monterrey, N. L.	Autos	8 Ago. 1975
San Luis Potosí, S. L. P.	Piso de San Luis	4 Dic. 1975	Chetumal, Q. R.	Leona Vicario	18 Dic. 1975	Camaguey, Ver.	Auditorium Municipal	10 Dic. 1975
México, D. F.	Ciudad Victoria, Tamps.	19 Jan. 1976	Atlixpa de Saragosa, Méx.	Las Alamosas I	9 Jan. 1976	México, D. F.	Odinís II	9 Jul. 1976
México, D. F.	PCIME	5 Ago. 1976	México, D. F.	Cinema II	27 Oct. 1976	México, D. F.	Castrol	1976
Monterrey, N. L.	Judres	1976	México, D. F.	Vieduto	1976	México, D. F.	Farmacia Sellar	1976
México, D. F.	Araya	1976	México, D. F.	Salta Revolucón (IMF)	1976	México, D. F.	Estadío Mayor Freidemann	1976
México, D. F.	Victoria Guerrero	1976	México, D. F.	Cuajimalpa	1976	México, D. F.	Estado Mayor Freidemann	1976
México, D. F.	Imperial	1976	Pachuca, Hidalgo	Auditorio	1976	Tampico, Tamps.	Ritón	1976
Morelia, Mich.	Saragosa	1976	Cd. Madero, Tamps.	Petroliero	1976	Puebla, Pue.	Cinema 1 y 2	1976
Morelia, Mich.	Cinema Toluca	1976	Orizaba, Ver.	Cinema del Valle	1976	Pachuca, Hidalgo	Brca Revolucón	1976
Tuxtla Gutiérrez, Chi.	Plaza	1976						

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

PROMOCIONES PATROCINADAS POR PECIME Y PROCINEMEX

1974	1975 *	1976
Cuernavaca, Mor.	Acapulco, Gro.	Acapulco, Gro.
Ensenada, B. C.	Chihuahua, Chih.	Aguascalientes, Ags.
Guadalajara, Jal.	Cuernavaca, Mor.	Chetumal, Q. R.
León, Gto.	Durango, Dgo.	Chihuahua, Chih.
Monterrey, N. L.	Guadalajara, Jal.	Córdoba, Ver.
Mazatlán, Sin.	Hermosillo, Son.	Cuernavaca, Mor.
Matamoros, Tamps.	Jalapa, Ver.	Culiacán, Sin.
Mexicali, B. C.	Cd. Juárez, Chih.	Durango, Dgo.
Reynosa, Tamps.	Mazatlán, Sin.	Guadalajara, Jal.
San Luis Potosí, S. L. P.	Mexicali, B. C.	Hermosillo, Son.
Tijuana, B. C.	Monterrey, N. L.	Irapuato, Gto.
Tecate, B. C.	Oaxaca, Oax.	Jalapa, Ver.
Tepic, Nay.	Cd. Obregón, Son.	Cd. Juárez, Chih.
Tampico, Tamps.	Puebla, Pue.	León, Gto.
Veracruz, Ver.	Querétaro, Qro.	Mazatlán, Sin.
	San Luis Potosí, S. L. P.	Mérida, Yuc.
	Tampico, Tamps.	Mexicali, B. C.
	Tepic, Nay.	Monterrey, N. L.
	Tijuana, B. C.	Morelia, Mich.
	Torreón, Coah.	Oaxaca, Oax.
	Veracruz, Ver.	Cd. Obregón, Son.
		Orizaba, Ver.
		Pachuca, Hgo.
		Puebla, Pue.
		Querétaro, Qro.
		San Luis Potosí, S. L. P.
		Tampico, Tamps.
		Tehuacán, Pue.
		Tepic, Nay.
		Tijuana, B. C.
		Toluca, Méx.
		Torreón, Coah.
		Veracruz, Ver.

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANÍA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
 MUESTRAS INTERNACIONALES DE CINE

CINE

Regis del D. F.
 Regis del D. F.
 Regis del D. F.
 Chapultepec del D. F.
 Diana del D. F.
 Diana del D. F.
 Regis del D. F.
 Regis del D. F.
 París del D. F.
 París del D. F.
 París del D. F.
 Veracruz del D. F.

SEMANA DEL CINE

Soviético
 Venezolano
 Cubano
 Francés
 Rumano
 Búlgaro
 Susco
 Alemán
 Italiano
 Soviético
 Egipcio
 8 Cinematografías Socialistas

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
 VENTAS EN DULCERIAS Y FUENTES DE SODAS

	DULCERIAS DEL D. F.		DULCERIAS FORANEAS		TOTAL	
	\$	%	\$	%	\$	%
1970	57 692	100.0	116 301	100.0	173 993	100.0
1971	58 616	101.6	113 378	97.5	171 994	98.9
1972	66 886	115.9	126 706	108.9	193 592	111.3
1973	54 552	129.2	148 063	127.3	202 615	127.9
1974	98 196	170.2	192 635	165.6	290 831	167.2
1975	134 051	232.3	238 309	204.9	372 360	214.0
1976	169 179	293.2	291 091	250.3	460 270	264.5

CONSUMO PROMEDIO POR PERSONA

	DULCERIAS DEL D. F.	DULCERIAS FORANEAS	PROMEDIO GENERAL
1971	\$ 1.20	\$ 1.43	\$ 1.34
1972	1.34	1.60	1.50
1973	1.47	1.81	1.68
1974	1.78	2.13	2.00
1975	2.16	2.50	2.37
1976	2.60	2.91	2.79

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
VENTAS DE PUBLICIDAD

<u>AÑO</u>	<u>\$</u>	<u>% con relación a 1970</u>
1970	23 653 000	100.0
1971	25 338 000	107.1
1972	25 636 000	108.4
1973	30 322 000	128.2
1974	35 021 000	148.1
1975	36 793 000	155.6
1976	37 062 000	156.7

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

PROGRAMAS DE INVERSION

(miles de pesos)

	1970		1971		1972		1973		1974		1975		1976		TOTAL	
	\$	%	\$	%	\$	%	\$	%	\$	%	\$	%	\$	%	\$	%
Adquisición de equipos	23 805	36	10 414	26	26 440	28	18 032	25	39 574	16	40 195	26	40 302	27	174 957	23
Adquisición de inmuebles	294	-	2 138	5	15 174	16	2 986	4	123 768	52	23 758	15	13 528	9	181 352	24
Construcción de cines	-	-	38	-	6 959	7	14 974	20	18 859	8	29 524	19	37 447	25	107 801	14
Reconstrucción y mejoras a cines propios	2 128	3	942	2	4 685	5	3 428	5	7 041	3	9 016	6	10 176	7	35 288	5
Reconstrucción y mejoras a cines arrendados	17 807	26	11 622	28	16 797	18	14 021	19	23 774	10	17 045	11	14 296	9	97 555	13
Suma	44 034	65	25 154	61	70 055	74	53 441	73	213 016	89	119 583	77	115 749	77	596 953	79
Conservación y mantenimiento de inmuebles y equipo	23 325	35	15 858	39	24 028	26	20 211	27	25 537	11	34 669	23	34 072	23	154 369	21
Total	67 359	100	41 006	100	94 083	100	73 652	100	238 553	100	154 207	100	149 821	100	751 322	100

FUENTE: Banco Nacional Cinematografico, Cineinforme General, 1976

COMPANÍA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

ADQUISICION DE EQUIPOS

(miles de pesos)

CLASE DE EQUIPO	TOTAL DE	
	1971 a 1975	1976
Butacas	32 716	14 248
Equipo de proyección	19 200	3 700
Equipo de refrigeración y aire acondicionado	17 656	4 346
Plantas de luz y/o subestaciones	8 468	2 450
Pantallas y/o tramoyas	3 339	1 221
Equipo de transporte	2 107	570
Equipo y muebles de oficina	2 726	2 772
Equipo para dulcerías, fuentes de sodas, bodegas y fábricas	16 097	4 525
Equipo de impresión	644	
Equipos diversos	10 097	2 500
Alfombras y cortinas	14 379	2 520
Marquesinas y rótulos luminosos	7 226	1 450
TOTAL	<u>134 655</u>	<u>40 302</u>

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

ADQUISICION DE INMUEBLES

PLAZA	1971.- 1975 CINE	(miles de pesos) INVERSION
México, D. F.	Titán	2 138
México, D. F.	Colonial	5 363
México, D. F.	Opera	7 410
México, D. F.	Av. México No. 41 y 50	
	Coyoacán	3 628 (1)
México, D. F.	Futuraña	17 883
México, D. F.	Chapultepec	13 703
México, D. F.	Edif. anexo cine Chapultepec	13 358 (1)
México, D. F.	Sonora	11 411
México, D. F.	Lido	6 602
México, D. F.	Lindavista	4 285
México, D. F.	Jalisco	8 397
México, D. F.	Tepeyac	2 894
México, D. F.	Villa Coapa	2 641
México, D. F.	Cartagena	1 826
México, D. F.	Briseño	4 056
México, D. F.	Cervantes	1 379
México, D. F.	Victoria	2 266
México, D. F.	Naur	3 926
México, D. F.	Lux	1 106
México, D. F.	París	15 935
México, D. F.	Pedro Armendáriz	4 000 (1)
México, D. F.	Ariel y Hnos. Alva	16 549
Cd. Netzahualcóyotl, Méx.	Netzahualcóyotl	3 213
Cd. Netzahualcóyotl, Méx.	Lago	4 614
Cd. Netzahualcóyotl, Méx.	Maravillas	2 776
Linares, N. L.	Linares	496
Torreón, Coah.	Laguna	1 759
San Luis Potosí, S. L. P.	Plan de San Luis	3 220
Nogales, Son.	Félix	990
	SUMA	167 824
	1976	
Torreón, Coah.	Isauro Martínez	1 240
México, D. F.	Conjunto PECIME COTSA	1 636 (1)
México, D. F.	Autocinema Zona Sur	9 652 (1)
México, D. F.	Atoyac	1 000
	SUMA	13 528

(1) Terreno

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, S. A.

COMPANÍA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

CONSTRUCCION DE CINES

PLAZA	1974 - 1975 CINE	(miles de pesos) INVERSION
México, D. F.	Conjunto IMAN, Pirámide	42 984
México, D. F.	Pedro Armendáriz	6 671
México, D. F.	Autocinema Lindavista	4 525
México, D. F.	Conjunto PECIME COTSA	3 489
México, D. F.	Cines Delegacionales	1 142
Mérida, Yuc.	Pedro Infante	2 387
San Luis Río C., Son.	Jorge Negrete y Conjunto Comercial	9 156
	SUMA	70 354
	<u>1976</u>	-
México, D. F.	Conjunto PECIME COTSA	2 968
México, D. F.	Centro Comercial Plaza del Angel	652
	<u>CINES DELEGACIONALES</u>	
México, D. F.	Venustiano Carranza	9 275
México, D. F.	Vicente Guerrero	9 919
México, D. F.	Guaajimalpa	9 543
México, D. F.	Estado Mayor Presidencial	5 090
	SUMA	37 447

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
RECONSTRUCCION Y MEJORAS A CINES PROPIOS

PLAZA	1971 - 1975 CINE	(miles de pesos) INVERSION
México, D. F.	Marina	261
México, D. F.	Briseño	545
México, D. F.	Naur	698
México, D. F.	Chapultepec	1 256
México, D. F.	Cervantes	342
México, D. F.	Victoria	965
México, D. F.	París	2 182
México, D. F.	Cartagena	3 721
México, D. F.	Lido	2 000
México, D. F.	Colonial	513
Culiacón, Sin.	Reforma	3 673
Guadalajara, Jal.	Orfeón	6 562
Mérida, Yuc.	Pedro Infante	213
Monterrey, N. L.	Latino	152
Diversas Plazas	Diversos Cines (partidas menores)	2 029
	SUMA	25 112
	<u>1976</u>	
México, D. F.	Lindavista	4 000
México, D. F.	Sonora	1 650
México, D. F.	Tepeyac	1 326
México, D. F.	Lido	1 200
México, D. F.	Atoyac	1 500
Diversas Plazas	Diversos Cines (partidas menores)	500
	SUMA	10 176

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
RECONSTRUCCION Y MEJORAS A CINES ARRENDADOS

1971-1975

PLAZA	CINE	(miles de pesos)
		INVERSION
México, D. F.	Real Cinema	2 473
México, D. F.	Las Américas	4 599
México, D. F.	Opera	146
México, D. F.	Diana	177
México, D. F.	Gabriel Figueroa	1 017
México, D. F.	Savoy	1 139
México, D. F.	Ermita	875
México, D. F.	Roble	455
México, D. F.	Continental	468
México, D. F.	Variedades	1 247
México, D. F.	Polanco	3 591
México, D. F.	Cine Mundo	369
México, D. F.	México	3 723
México, D. F.	Alex Phillips	434
México, D. F.	Cinema Tlalpan	3 543
México, D. F.	Hermanos Alva	1 873
México, D. F.	Versalles	2 759
México, D. F.	Dolores del Río	1 049
México, D. F.	Jesús Abitia	1 187
México, D. F.	Ariel	260
México, D. F.	Conjunto Taxqueña	2 459
Acapulco, Gro.	Variedades	287
Coatepec, Ver.	Coatepec	3 647
Córdoba, Ver.	Olimpia	239
Córdoba, Ver.	Isabel	997
Cuernavaca, Mor.	Morelos	263
Chetumal, Q. R.	Leona Vicario	1 413
Cd. Delicias, Chih.	Lux	262
Guadalajara, Jal.	Metropolitan	306
Guadalajara, Jal.	Diana	117
Guasave, Sin.	Murcia	265
Irapuato, Gto.	Gaby	282
Jalapa, Ver.	Radio	191
Cd. Juárez, Chih.	Variedades	489
Cd. Juárez, Chih.	Coliseo	453
Los Mochis, Sin.	Venecia	474
Matamoros, Tamps.	Latino	387
Mexicali, B. C.	Calli	547
Monterrey, N. L.	Araceli	250
Naucalpan de Juárez	Dorado 1 y 2	1 079
Nvo. Laredo, Tamps.	Américas	281
Oaxaca, Oax.	Mitla	361
Orizaba, Ver.	Real Cinema	535
Puebla, Pue.	Querrero	2 795
San Luis Potosí, S. L. P.	Avenida	534
San Luis Potosí, S. L. P.	Alameda	3 233
Tampico, Tamps.	Tampico	360
Tijuana, B. C.	Zaragoza	617
Torreón, Coah.	Princesa	181
Torreón, Coah.	Modelo	165
Veracruz, Ver.	Veracruz	3 215
Veracruz, Ver.	Reforma	1 183
Veracruz, Ver.	Variedades	4 063
Veracruz, Ver.	Salvatierra	473
Cd. Victoria, Tamps.	Juárez	277
México, D. F.	Mariscola	432
San Luis Potosí, S. L. P.	Azteca	300
Tehuacán, Pua.	Tehuacán	674
Mansanillo, Col.	Puerto	300
Acapulco, Gro.	Río	241
México, D. F.	Cartagena	422
Cd. Guadán, Jal.	Juárez	147
Diversas Plazas	Diversos cines (partidas menores)	16 679
	SUMA	83 252

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

RECONSTRUCCION Y MEJORAS A CINES ARRENDADOS

1976

<u>PLAZA</u>	<u>CINE</u>	(miles de pesos) <u>INVERSION</u>
México, D. F.	Tlacoapan	720
México, D. F.	Mariscala	799
México, D. F.	Janitsio	780
León, Gto.	Las Américas	500
Guerravaca, Mor.	Ocampo	600
Mérida, Yuc.	Cantarell	1 250
Mérida, Yuc.	Colonial	840
Los Mochis, Sin.	Venezia	112
Morelia, Mich.	Morelos	507
San Luis Potosí, S. L. P.	Asteos	6 331
Quanajuato, Gto.	Quanajuato	100
Hogales, Son.	Hogales	250
Cd. Obregón, Son.	Obregón 70	100
Salamanca, Gto.	Salamanca	450
Chihuahua, Chih.	Cinema Plaza	100
Diversas Plazas	Diversos cines (partidas menores)	857
	SUMA	14 226

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
CONSERVACION Y MANTENIMIENTO DE INMUEBLES Y EQUIPO

EROGACION DE 1971 A 1975: \$120 297 000

EROGACION 1976: \$ 34 072 000

POR LOS SIGUIENTES CONCEPTOS:

PINTURA DE FACHADAS E INTERIORES
ALBAÑILERIA
REPARACION DE PISOS
INSTALACIONES ELECTRICAS
INSTALACIONES SANITARIAS Y CAÑERIA
IMPERMEABILIZACION
HERRERIA
CARPINTERIA
BUTAQUERIA
DECORACION
TRAMOYA Y FOROS
MARQUESINAS Y LETREROS LUMINOSOS

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.
EXPLORACION DE LOS CINES INTEGRANTES DEL CIRCUITO ORO

	<u>1° Sept. /73</u> <u>a 31 Ago. /74</u>	<u>1° Sept. /74</u> <u>a 31 Ago. /75</u>	<u>1° Sept. /75</u> <u>a 31 Ago. /76</u>
Cines que operaron	<u>48</u>	<u>52</u>	<u>52</u>
Ingresos totales	<u>\$ 184 078 513</u>	<u>\$ 256 801 325</u>	<u>\$ 303 626 000</u>
23% de los ingresos totales	42 338 058	59 064 305	69 833 980
Menos:			
Garantía mínima - anual	<u>37 500 000</u>	<u>37 500 000</u>	<u>37 500 000</u>
Excedente a favor de "Circuito Oro"	<u><u>4 838 058</u></u>	<u><u>21 564 305</u></u>	<u><u>32 333 980</u></u>

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cinesinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

SITUACION ECONOMICA
UTILIDAD GENERAL DE LA EMPRESA

AÑO	MILES DE PESOS	% QUE REPRESENTA DEL CAPITAL SOCIAL	% QUE REPRESENTA DE LOS INGRESOS
1971	2 682	2.3	0.4
1972	5 539	4.7	0.7
1973	19 487	16.4	2.1
1974	24 168	20.3	2.0
1975	34 788	29.3	2.2
1976	60 000 +	50.5	3.2

♦ESTAS UTILIDADES SE VIERON DISMINUIDAS POR CONCEPTO DE:

Pérdida por la elevación del tipo de cambio
de \$12.50 a \$25.00 por dólar

\$147 678 048

Aumento salarial

117 640 376

SUMA

\$265 318 424

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANÍA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

SUELDOS, SALARIOS Y PRESTACIONES

<u>AÑO</u>	<u>MILES DE PESOS</u>	<u>%</u>
1970	187 493	100.0 (base)
1971	209 950	112.0
1972	234 654	125.2
1973	271 670	144.9
1974	364 181	194.2
1975	474 646	253.2
Suma 1971 - 1975	1 555 101	
1976	586 024	312.6

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

IMPUESTOS Y APORTACIONES
(miles de pesos)

AÑO	IMPUESTO S/PRODUCTOS DEL TRABAJO Y 1% S/ REMUNERACIONES PAGADAS		APORTACIONES AL INFONAVIT		CUOTAS AL IMSS		
	IMPORTE	%	IMPORTE	%	IMPORTE	%	
1970	5 981	100.0	-0-		14 144	100.0	(base)
1971	6 992	116.9	-0-		16 911	119.6	
1972	7 771	129.9	4 380	+	18 068	127.7	
1973	8 741	146.1	7 253	100.0	20 624	145.8	
1974	13 405	224.1	9 824	135.4	28 877	204.2	
1975	18 422	308.0	12 638	174.3	36 802	260.2	
SUMA	55 331		34 095		121 282		
1976	19 461	325.4	16 406	226.2	46 295	327.3	

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

GASTOS Y COSTOS VARIABLES

(miles de pesos)

AÑO	ALQUILER DE PELICULAS		COSTO DE LA MERCANCIA VENDIDA		IMPUESTO SOBRE DIVERSIONES		ARRENDAMIENTO DE CINES		
	IMPORTE	%	IMPORTE	%	IMPORTE	%	IMPORTE	%	
1970	179 130	100.0	78 140	100.0	61 259	100.0	83 187	100.0	(base)
1971	178 004	99.4	72 719	93.1	61 560	100.5	84 344	101.4	
1972	193 864	108.2	84 225	107.8	65 926	107.6	86 412	103.9	
1973	220 247	123.0	101 016	129.3	69 862	114.0	89 795	107.9	
1974	228 781	161.2	134 122	171.6	90 565	147.8	86 166	103.6	
1975	370 212	206.7	165 032	211.2	113 118	187.4	91 978	110.6	
SUMA	1 251 108		557 114		401 031		438 695		
1976	447 557	249.9	207 349	265.4	140 692	229.7	125 296	150.9	

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S. A.

GASTOS FIJOS TOTALES

<u>AÑO</u>	<u>MILES DE PESOS</u>	<u>%</u>
1970	317 867	100.0 (base)
1971	334 617	108.4
1972	370 391	116.5
1973	410 036	129.0
1974	532 398	167.5
1975	658 467	207.2
SUMA	2 305 909	
1976	797 775	250.9

OBLIGACIONES

<u>AÑO</u>	<u>IMPORTE</u>	<u>%</u>	<u>IMPORTE</u>	<u>%</u>
1970	4 737	100.0	2 448	100.0 (base)
1971	4 733	99.9	595	24.3
1972	5 162	109.0	799	32.6
1973	5 879	124.1	2 809	114.7
1974	7 696	162.5	3 293	134.5
1975	9 793	206.7	11 312	462.1
SUMA	33 263		18 808	
1976	11 858	250.3	12 123	495.2

FUENTE: Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General, 1976

IX MANUAL PARA LA EXPLOTACION DE PELICULAS CINEMATOGRAFICAS

Para explotar comercialmente una película cinematográfica /francesa, italiana, japonesa, española, inglesa, alemana, norteamericana, etc./, se requiere:

- 1) Haber adquirido mediante contrato o convenio, los derechos de explotación en la República Mexicana, de la película de que se trata.
- 2) Efectuar el pago /ya sea anticipo o costo total/ del valor de los derechos de explotación /royalty/, así como el valor del material cinematográfico /copias o trailers/. Comúnmente, el pago del saldo del valor de derechos y material cinematográfico se efectúa mediante carta de crédito establecida a través de un banco.

Por lo general, el envío de las copias y trailers se condiciona al pago del costo del material cinematográfico o pago del saldo de royalty, lo que se puede hacer, como se dijo en el párrafo anterior, mediante carta de crédito, orden de pago, giro bancario o enviar el embarque -- C. O. D.

Todo embarque de material cinematográfico deberá venir acompañado de una factura comercial /original y cuatro copias debidamente firmadas/ con el siguiente texto:

Valor de _____ copia/s/ de la película

US \$200.- por copia

Valor de _____ trailer/s/ de la película

\$ 15.- por trailer

En lo que se refiere a la carta de crédito, una vez que el banco informa que ha sido aprobada, se debe dar a conocer al beneficiario /en este caso el productor o proveedor extranjero/ el número de crédito, la fecha, importe y la vigencia.

Asimismo se deben dar las instrucciones de embarque, como son:

I El proveedor debe presentar al banco una factura /original y cuatro copias debidamente firmadas/ con el siguiente texto:

Saldo /anticipo o valor/ de royalty de la /s/
películas _____

Valor de _____ copia/s/ de la/s/ película/s/

US \$200.- por --
copia

Valor de _____ trailer/s/ de la/s/ película/s/

\$ 15.- por --
trailer

II Adjunto al embarque deberá venir otra factura /original y cuatro copias firmadas/ exclusivamente por el valor del material cinematográfico.

3) Hacer la solicitud de permiso de importación ante:

a) LA SECRETARIA DE INDUSTRIA Y COMERCIO

La solicitud de importación cinematográfica se debe mecanografiar en un original y tres copias, las que se distribuirán como sigue:

Original: para la Dirección General de Cinematografía

1a. copia: Para que firme la recibido el original arriba mencionado, en la oficina de cinematografía. Después se deberá archivar en el expediente de la película.

2a. copia: Para ser mecanografiada y presentar la solicitud de importación ante la Secretaría de Industria y Comercio.

3a. copia: Para el expediente de solicitudes de importación progresivo.

b) LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA, dependencia de la SECRETARIA DE GOBERNACION

Los trámites de importación ante esta Dirección se efectuarán siguien-

do los siguientes pasos:

b1: El distribuidor determinará que tipo de importación se solicitará, ya sea temporal o definitiva.

b2: Cuando se trata de una importación temporal, únicamente se mecanografía la solicitud de importación anotando en el margen central: IMPORTACION TEMPORAL, llenando los espacios del formato, pasarla a firma y hacer la distribución de original y copias descritas en el inciso -- "a". Adjunto a la solicitud de importación /ya sea temporal o definitiva/ deberá enviarse un juego de tarjetas /original en blanco y copia - en amarillo/ con los siguientes datos: Título en español de la película, título original, nombre del director, productor, intérpretes, tipo de importación (si es temporal, deberá anotarse: TRABAJOS DE LABORATORIO, si es definitiva: EXHIBICION COMERCIAL/, número de rollos, cantidad de copias y trailers, medida /35 o 16 mm/, metraje, país de origen y nombre de la distribuidora, como el ejemplar que se anexa.

Cuando se otorga el permiso de importación temporal o definitivo, se envía al responsable, así como también el oficio que se recibe por correo de la dirección de aduanas.

b3: Una vez que la película ha sido importada temporalmente y se determina si se explota comercialmente, se procede a solicitar la importación definitiva de la película, cuyos permisos los otorga la Dirección General de Cinematografía, mediante convenios especiales con esa dependencia, de acuerdo con la nacionalidad de la película a importar. Cuando se realiza este acuerdo, se procede a mecanografiar la solicitud, - anotarlo en el marco superior central: IMPORTACION DEFINITIVA, y presentarlas en las oficinas de las dependencias, acompañando el juego de tarjetas y demás documentación que se requiere /certificado de origen, certificado de contingente, carta convenio, etc./

4) TRAMITES DE IMPORTACION ANTE LA ADUANA

Estos trámites son los siguientes:

I Enviar en su oportunidad el permiso de importación temporal o definitiva de cinematografía, así como el oficio enviado por la Dirección de Aduanas.

II El productor o proveedor extranjero debe dar a conocer por medio de cable, la fecha, conducto y guía de embarque, para que en cuanto se reciba dicha información se transcriba. Puede darse el caso de que el productor no informe tales datos, pero la agencia aduanal envía un telegrama, en cuanto llega el embarque, dando a conocer la guía.

III Cuando el embarque viene por carta de crédito, se deben hacer los trámites necesarios para que el banco otorge el endoso contra el pago total o parcial del importe del crédito. Este endoso se requiere para retirar el material cinematográfico de la aduana.

IV Cuando se trata de una importación temporal se debe tramitar la fianza de la película ante la Compañía de Fianzas, S. A.

V Una vez que se han hecho los trámites necesarios, la película es retirada de la aduana y se pagan los gastos de importación.

VI Se hace la observación de que debido a que el permiso de la Secretaría de Gobernación así como el de la Secretaría de Industria y Comercio tiene una vigencia de seis meses a partir de la fecha de expedición; cuando una película no se recibe e importa dentro de ese término deberá procederse a presentar otra solicitud de importación.

VII Cuando se ha importado temporalmente una película y el distribuidor decide explotarla comercialmente o en salas de arte se deben efectuar trámites para el retorno simulado del material de que se trate, pagando el 50% de los derechos de importación. De esta manera se da por cancelado el permiso de la Secretaría de Industria y Comercio y se inician los trámites ante Cinematografía para obtener el permiso de im

portación definitiva.

VIII Cuando se trata de importación definitiva se cubren los derechos de importación en el momento de hacer el retiro de la aduana y se procede a solicitar el permiso de Autorización para Exhibición Comercial de la película que esté en esta situación.

IX Cuando es un embarque temporal y el distribuidor determina, por diversos motivos, no explotar la/s/ película/s/ se debe lograr, que dentro de la vigencia de los permisos de importación temporal, la película retorne a su país de origen. Lo anterior se debe hacer en este período ya que cuando una película es importada temporalmente y no se re-expide a su país de origen, al vencer el permiso automáticamente procede la importación definitiva, teniendo en este caso que pagar el 100% de los derechos de importación.

5) El último paso a seguir para la explotación de una película es el de presentar la solicitud, a fin de que la Dirección General de Cinematografía otore la autorización para exhibición comercial. Para lo anterior es necesario:

- a) Haber obtenido el permiso de importación definitiva, cuya copia, simple o fotostática, se adjuntará a la solicitud para exhibición comercial.
- b) Mecanografiar el formato de solicitud para exhibición comercial, original y tres copias, pasarla a firma y retirar una copia para el expediente de solicitudes progresivo.
- c) Adjunto a la solicitud /original y dos copias/, se debe enviar a la Dirección de Cinematografía un juego de ocho stills /fotos/ de la película de que se trate.
- d) También se debe enviar la copia y el trailer original, a fin de que sea visionada en la dependencia antes señalada.
- e) Con la documentación se debe llevar la cantidad que corresponda pa-

ra pagar la supervisión de la película. Esto se calcula de la siguiente manera:

\$200.- M/N por rollo en 35 mm con 300 mts. de longitud y \$100.- M/N -- por cada trailer con 35 mm con 150 mts. En el caso de que el trailer sea más largo de 150 mts. se debe cubrir la suma de \$200.- M/N

f) Para legalizar el permiso otorgado por la Dirección de Cinematografía, se debe recoger el material cinematográfico así como el permiso de exhibición comercial /original y una copia/ y se debe enviar a la Oficina de Espectáculos donde sellarán el original y retendrán la copia para sus archivos.

México, D. F., a _____ de _____ de 19__

C. SECRETARIO DE GOBERNACION
 Departamento de Supervisión Cinematográfica
 Presents.

Muy señor nuestro:

_____ con domicilio en _____
 _____ respetuosamente solicita

AUTORIZACION PARA EXHIBIR la película cinematográfica cuyas caracterís-
 ticas son las siguientes:

TITULO ORIGINAL:

TITULO EN ESPAÑOL:

CONTENIDA EN:

LONGITUD /METROS/:

VERSION EN:

TITULOS EXPLICATIVOS EN:

NACIONALIDAD:

INTERPRETES:

DIRIGIDA:

PRODUCIDA:

DISTRIBUIDA POR:

ADUANA DE IMPORTACION:

LUGAR DE DESTINO:

PERMISO DE IMPORTACION No.

Atentamente

México, D. F., a _____ de _____ de 19____

C. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA
 DEPARTAMENTO DE SUPERVISION
 SECRETARIA DE GOBERNACION
 PRESENTE.

con domicilio en _____
 solicita por medio de la presente y de acuerdo con el Artículo 2o. de la Ley de la Industria Cinematográfica y con la Fracción III del Artículo 8o. de su Reglamento, se le conceda la autorización necesaria para REPORTAR la película cinematográfica cuyos datos se indican a continuación:

TITULO EN ESPAÑOL:

TITULO ORIGINAL:

NACIONALIDAD:

EDITADA EN /PAIS/:

FILMADA EN /PAIS/:

NUMERO DE ROLLOS:

FORMATO /16, 35 ó 70 mm/:

/Indicar también si está filmada en algún procedimiento especial como cinemascope, metroscope, tehoscope, cinerama, panavisión, etc./

COLOR /BLANCO Y NEGRO/:

DIRIGIDA:

PRODUCIDA:

EN EL AÑO DE:

INTERPRETADA POR:

USOS A QUE SE DESTINARA:

AJAXANA DE ENTRADA:

CLASIFICACION ARANCELARIA:

NOBRE Y DIRECCION DEL ABASTECEDOR:

FECHA PROBABLE DEL EMBARQUE EN EL LUGAR DE PROCEDENCIA:

PROTESTO DECIR VERDAD EN LOS DATOS ASIENTA LOS

X CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA

Dentro de los planes de reestructuración de la industria cinematográfica se anunció, en enero de 1971, la fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica con el objeto de facilitar el acceso a las técnicas de información a las nuevas generaciones de cineastas por medio de la creación de una escuela especializada en la enseñanza de los medios y técnicas de comunicación masiva.

El 29 de agosto de 1975, se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica, como un integrante fundamental del Sistema del Banco Nacional Cinematográfico. Para su creación se estableció un fideicomiso cuya idea básica es la de que la industria debe reinvertir parte de sus beneficios en la formación de nuevos profesionales que han de realizar el nuevo cine. Su creación obedece fundamentalmente a que el cumplimiento de un ciclo económico que hace cada vez más necesaria la preparación de profesionales de cine, no sólo ante la competencia internacional, sino ante las exigencias de la educación superior en el país, debe comprender el estudio de los medios de comunicación colectiva. Los cursos se iniciaron formalmente el 2 de septiembre de 1975 después del proceso de selección de los alumnos.

Entre junio y agosto de 1975 se analizaron y examinaron las 309 solicitudes de los primeros aspirantes a estudiar en el Centro. Las pruebas que se les aplicaron fueron:

- 1) Cuestionario con datos personales y vocacionales
- 2) Examen de conocimientos generales
- 3) Prueba de memoria, sensibilidad plástica e inteligencia visual, que intenta objetivizar cualidades de percepción de espacio y movimiento.

4) Entrevista con el Comité de Admisión formado por funcionarios y -- maestros de la Institución.

Resultaron admitidos 33 alumnos y posteriormente se abrió el ingreso -- a 10 oyentes seleccionados de entre los finalistas. Tres meses después los oyentes fueron incorporados al grupo de alumnos regulares. Pero en esa ocasión y por acuerdo del Colegio de Profesores y Alumnos, se de-- terminó que en los años siguientes no podrán ser aceptados estudiantes con calidad de oyentes.

La limitación en la cantidad de alumnos admitidos se justifica por la falta de espacio físico, por el renacimiento propio de los equipos técnicos y porque las clases se imparten sólo por las tardes. Se ha tenido en cuenta asimismo que, a pesar de que la industria fílmica no tiene una demanda satisfactoria de cuadros especializados, las perspectivas de trabajo se amplían cada vez más en otras áreas de la comunica-- ción colectiva y que tienen como base las técnicas cinematográficas. Los procedimientos de selección se han modificado y actualmente son -- los siguientes:

- 1) Cuestionario con datos personales y vocacionales
- 2) Examen de conocimientos generales
- 3) Memoria, sensibilidad plástica e inteligencia visual
- 4) Conocimientos de cine en sus aspectos histórico, cultural y técnico
- 5) Redacción de una escena a partir de un diálogo
- 6) Entrevistas con el Comité de Admisión

El Comité está formado por 5 personas: representantes de los maestros, del cuerpo directivo y un representante de los alumnos.

El aspecto más importante del Centro es la formulación de un plan de -- estudios adecuado a los objetivos fundamentales de su existencia: la -- formación de cineastas tanto en lo técnico como en lo cultural. Pero --

este plan debe ajustarse a la realidad de nuestros recursos financieros y humanos. La docencia en la enseñanza superior sobre todo si ésta se refiere a disciplinas que conducen al ejercicio de una actividad artística, reviste problemas pedagógicos muy especiales. Si por un lado se puede considerar que el cine es una carrera técnica, por otro resulta evidente que participa de las disciplinas humanísticas. Del adecuado equilibrio entre ambas ha de resultar una información armónica que estimule tanto la imaginación y la fantasía como el desarrollo de un oficio altamente calificado.

La Dirección General de común acuerdo con los representantes de los alumnos, se ha planteado la necesidad de partir de experiencias propias como ajenas; es decir, de escuelas similares de otros países, relativas a las necesidades pedagógicas. Se han analizado y replanteado así los objetivos inmediatos y mediatos de cada materia y del conjunto de conocimientos técnicos y prácticos que han de conducir a la formación de cineastas, con las siguientes especialidades:

- Dirección
- Guión y adaptación
- Producción
- Montaje
- Fotografía

La formación en el Centro se llevará a cabo a lo largo de tres años, divididos en 6 semestres. Durante los tres primeros, los alumnos recibirán una formación general, correspondiente al tronco común y los tres que siguen serán destinados a las especialidades.

Se prevé que durante un semestre, una vez terminada la carrera, se hará servicio social.

Por lo que se refiere al tiempo que se dedica al estudio de las dife-

rentes áreas de información, existen dos categorías: Materias y Cursillos. Las primeras cubren clases regulares a todo lo largo de un semestre, de un año o incluso de los tres años. Los cursillos proporcionan información en forma condensada por medio de 5 conferencias máximo con duración de 2 horas. Las materias son obligatorias en todos los casos, y no así los cursillos.

Se entiende que asuntos básicos tales como fotografía, edición, comunicación, dirección o guión, deben tratarse intensa y prolongadamente y forman parte de las materias obligatorias. La información complementaria como teoría de la percepción, fenómenos ondulatorios, manejo de -- equipo, introducción al cine, el lenguaje de las tiras cómicas y otras forman parte de los cursillos. La ventaja de éstos, es que permite a los alumnos adquirir bases de conocimientos que, por una parte los posibilitan para asimilar mejor sus materias fundamentales, y además estimulan la curiosidad del aprendizaje más amplio en otras áreas.

Además de estas lecciones, son imprescindibles en la formación, los -- trabajos prácticos originados en los talleres y las proyecciones.

Las materias obligatorias que se imparten en el Centro son:

1. Cinefotografía	45 horas	Prof. Milosh Trnka
2. Edición (talleres)	47 horas	Prof. Rafael Castanedo Guy Devart
3. Taller de Realización	36 horas	Prof. Antonio Eceiza
4. Sonido	31 horas	Prof. Fidel Delgado
5. Teoría de la Comunicación	13 horas	Prof. Jaime Goded
6. Acción Dramática	30 horas	Prof. Soledad Ruiz
7. Teoría del Montaje	16 horas	Prof. Jaime Goded
8. Estilos y corrientes del Cine Mundial	15 horas	Prof. Tomás Pérez Turrent Prof. José de la Colina
9. Historia del Cine Mexicano	15 horas	Prof. Emilio García Riera

Asimismo los siguientes cursillos:

1. Producción	16 horas	Prof. Anuar Badin
2. Organización de Edición	9 horas	Prof. Alberto Valenzuela
3. Prácticas de Sonido	12 horas	Prof. Malcolm Wittman
4. Uso y mantenimiento de equipo	2 horas	Prof. Luis Haza
5. Programación de actividades	2 horas	Prof. Luis Haza
6. Organización	2 horas	Prof. Luis Haza
7. Seminario Cine Mexicano	30 horas	Prof. Emilio García Riera

Dentro de las materias que se imparten regularmente, hay algunas que se han organizado en forma de taller. Tales son: cinefotografía, dirección, sonido y edición. En esta forma el aprendizaje teórico se vincula al ejercicio práctico y los estudiantes experimentan la necesidad de organizarse para sus trabajos, tanto en forma de equipo como personalmente. En la medida en que esta organización sea eficaz, el aprendizaje primero y luego el ejercicio de la profesión, tendrá las bases sólidas que permitirán el desarrollo de la creatividad.

FUNCIONAMIENTO ACADEMICO

La comunidad de directivos, profesores y estudiantes se rige por los estatutos que prevén su funcionamiento adecuado. Dentro del marco señalado por los estatutos, el Centro organiza su vida interna de acuerdo a las exigencias de su mayor eficacia.

En esto se contempla no sólo el aspecto puramente académico sino aquel que se refiere a las relaciones humanas entre las partes diferentes de la comunidad.

COLEGIO DE PROFESORES Y ALUMNOS

Las tendencias de la educación avanzada, sobre todo de rango universi-

tario, van hacia la participación colegiada de quienes integran la institución docente. De acuerdo con los Estatutos, se organizó y puso en funcionamiento desde un principio, el Colegio de profesores y Alumnos, en cuyo seno se discuten y resuelven las cuestiones fundamentales que afectan la vida académica del Centro.

El Colegio está constituido por el Director, el Secretario General, -- los Coordinadores de las Áreas Técnica y Cultural, dos representantes de los alumnos. Las reuniones son quincenales o cuando los asuntos del Centro lo reclaman. Asiste también para consultarlas el administrador. Se han analizado, corregido y adecuado, los reglamentos principales, -- como son: el general de estudios, el de becas, el de inscripciones y -- el de Estudios Técnicos y Profesionales. El análisis se ha hecho con -- fundamento en la realidad de las necesidades.

Asimismo, se evalúan en forma sistemática logros y problemas pedagógicos tanto en las áreas teóricas como prácticas. Se revisó a fondo el -- plan de estudios para racionalizar sus objetivos según los recursos -- humanos y económicos disponibles y sin afectar, desde luego, los propósitos iniciales de la institución.

El Colegio, como órgano consultivo, permite canalizar las demandas de la comunidad que compone el Centro y establecer las soluciones mediatas e inmediatas que van perfeccionando su funcionamiento. Esto permite vitalizar en forma constante las actividades y facilita la comunicación y participación.

COMITE COORDINADOR

Los estudiantes se han organizado en un Comité Coordinador que integra grupos de trabajo para llevar al cabo actividades en las áreas diferentes de la vida escolar. Dicho Comité, que es la base más amplia de los

representantes de alumnos en el Colegio, lleva una función puramente interna en el seno del alumnado. Colabora con los representantes y su forma de participación, se refiere a la vigilancia del cumplimiento de ciertas disposiciones reglamentarias o simplemente funcionales; recoge y transmite sugerencias; es órgano de información interna, enlace amplio y específico entre la administración y los estudiantes. Se han dividido en 5 áreas de actividad: área cultural, área técnica, estatutos, becas y trabajo e información.

REGLAMENTOS

Las normas que definen la vida interna del Centro, se han estipulado en los reglamentos. En ellos se establece de manera orgánica todo lo que se refiere a condiciones de ingreso; obligaciones y derechos de los alumnos; condiciones para el otorgamiento de becas y tipos de ellas; tiempo y manera de exámenes y su evaluación. En fin, de acuerdo con la realidad de nuestra sociedad y las exigencias del buen funcionamiento de la institución, los reglamentos son un resultado del entendimiento entre todas las partes componentes del Centro.

SERVICIOS ESCOLARES

Esta sección cubre dos aspectos. Uno, el que se refiere al registro de la vida escolar de los alumnos desde que inician sus trámites de inscripción hasta que egresan. Otro, el relativo a las facilidades de que disponen para realizar sus estudios.

Por lo que se refiere al primer aspecto, su finalidad no es puramente estadística o burocrática, sino que busca configurar la trayectoria de los alumnos, seguir su orientación vocacional y descubrir cuál de sus talentos se debe estimular.

EQUIPOS

Las disponibilidades técnicas y las instalaciones adecuadas son una -- condición necesaria para el estudio. El local que entregó el Sistema -- del Banco Nacional Cinematográfico, situado en terrenos de Estudios -- Churubusco, ha sufrido las modificaciones que imponían sus activida-- des. Las más importantes son: adaptación de 4 cubículos en el área de la biblioteca; construcción de cabina de sonido en el aula 2; construc-- ción de cuatro cubículos de edición; adaptación del local existente -- para cuarto oscuro; colocación de tramoya tubular en el foro. Los mue-- bles se diseñaron específicamente según el espacio disponible en su si tío de funcionamiento.

La tecnología del Centro se ha unificado en 16 mm y los estudiantes -- disponen de suficientes equipos de cámara, de edición (moviolas, visor-- es y lectores de sonido magnético, sincronizadoras, pegadoras), de -- proyección en 35 mm, 16 mm y 88, de diapositivas y grabadoras de cas se tte. Existen también equipos para registro de sonido y transfers a ban da magnética de 16 mm y se terminó la instalación de equipos de regra bación.

Se han ampliado en lo posible las disponibilidades financieras para la adquisición de los equipos no sólo esenciales sino que con cierta hol-- gura permitan el mejor rendimiento del tiempo de estudios y prácticas.

CINETECA DIDACTICA

Por acuerdo establecido entre ambas instituciones, la Cineteca Nacio-- nal proporciona al Centro las películas de su acervo que le son solic itadas para los cursos de Historia del Cine Mexicano y de otros países. Otras instituciones, como el Instituto Francés de América Latina, el -- Instituto Goethe y la Biblioteca Benjamín Franklin han colaborado con

préstamo de material fílmico.

Sin embargo, la Dirección del Centro de acuerdo con la Dirección General del Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, estimó indispensable la adquisición de películas que no se obtienen fácilmente en México y son básicas para la formación de los estudiantes.

Autores como Griffith, Von Stroheim, Fritz Lang, Flaherty, y los propios Edisos y Lumière, forman parte de los creadores de las primeras 30 películas en 3-8 que adquirió el Centro para ir formando su propio acervo. Dicho material tiene una finalidad didáctica para aquellos que estudian la evolución de la expresión fílmica.

BIBLIOTECA

El acervo de libros que tiene el Centro a disposición tanto de los alumnos como de visitantes, comprende cuestiones de cine, televisión, fotografía, arte, antropología, sociología y comunicación en general. Se ha iniciado la formación de secciones de literatura y cuestiones culturales entre las que se incluye la pedagogía.

El criterio de adquisición ha sido normado por la necesidad de no duplicar, en principio, libros y documentos que ya existen en la biblioteca de la Cineteca Nacional.

Aparte de las compras sistemáticas, el Centro ha recibido algunas donaciones particulares y se ha enriquecido con aportaciones muy importantes de la Colección SEP Setentas de la Secretaría de Educación Pública.

En este momento la biblioteca cuenta con cerca de 1,200 volúmenes y está suscrita a las revistas más importantes sobre cine tanto europeas como norteamericanas. Se han obtenido también colecciones completas o parciales de revistas ya desaparecidas o de difícil adquisición. Este

material es de constante consulta. Más de 400 títulos han sido consultados por alumnos y personas allegadas al Centro.

INFORMACION Y DOCUMENTACION

El Centro tiene en el área de la biblioteca, ficheros sobre temas específicos para promover y estimular la investigación. Los temas que comprende cubren aspectos históricos, técnicos, estéticos, industriales, legislativos y en general todo aquello que en alguna forma está relacionado con el cine, su evolución, sus trabajos y los que en ellos participan.

El servicio de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF) al que el centro está suscrito, envía regularmente tarjetas clasificadas que contienen sinopsis de la información que se publican en 80 revistas internacionales sobre cinematografía.

RELACIONES CON DIVERSAS ORGANIZACIONES

En esta misma perspectiva se considera la necesidad de vincular al Centro con entidades culturales y con aquellas instituciones que específicamente se dedican a estudiar el cine y la comunicación. Por esto se mantiene una constante correspondencia de lo cual se obtiene intercambio de experiencias, planes de estudio e información general sobre la pedagogía fílmica.

ADMINISTRACION

Legalizado y organizado jurídicamente, el Centro ha obtenido su registro en la Secretaría de Educación Pública para la revalidación de sus estudios. Su personal de planta cuenta con los servicios del I.M.S.S. La actividad administrativa se ocupa de la eficaz aplicación del presupuesto, el manejo y control del equipo, personal docente y administrativo.

XI EL FUTURO DEL CINE

El cine es reconocido como uno de los más poderosos vehículos de información en el presente siglo. Durante cerca de 80 años ha ejercido una influencia directa y cotidiana sobre millones de espectadores en todo el mundo, influencia que se ha multiplicado a través de sus emisiones por televisión. "Como resultado ha moldeado progresivamente y cada vez más, gustos, conceptos, criterios, opiniones, actitudes y aspiraciones que después, necesariamente, se reflejarán en el comportamiento del público consumidor. De ahí su importancia como medio masivo de comunicación." (1)

Desde que se convirtió en un arte universal el cine ha conocido, en su ma, dos etapas. La primera (1900-1930) el cine mudo, empleaba la película estándar de 35 mm. El cine sonoro, que comenzó en 1930, utilizó las mismas películas provistas de una pista sonora. Este período vio desarrollarse simultáneamente el color y el 16 mm sin que las bases técnicas y los formatos se modificaran profundamente.

"Desde su nacimiento el cine fue presa de comerciantes y después de -- industriales monopolistas cuyas preocupaciones se han limitado a asegurar la rentabilidad del producto y perseguir mayores ganancias.

"El cine se convirtió así, en portavoz de la filosofía, de la interpretación de la historia y de la realidad que convenía a las clases dominantes dueñas de la industria." (2)

El cine mexicano no escapó a este esquema de desarrollo, y si bien su historia se caracteriza por la crisis permanente sólo superada durante

(1) "Pobre cine nacional". Editorial. Periódico Excelsior. México, --- viernes 23 de marzo de 1979, pag. 4

(2) Ibid, pag. 4

pequeñas etapas y por lo general por realizadores individuales, la situación pareció mejorar cuando el estado intervino en ella, abriendo así las posibilidades de que el interés prioritario se centrara en el mejoramiento del cine, en su fomento y promoción como el arte que es, y no solamente en su capacidad de recuperación financiera.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el cine se caracteriza fundamentalmente por la búsqueda de nuevas formas de expresión y por la renovación del contenido. Se desenvuelve en una etapa de crisis en la que lo nuevo envejece rápido. Sin embargo, junto a ese dinamismo creador, -- subsisten viejos problemas: la censura, el papel de la política en el cine, la polémica en torno al llamado "cine de autor", etc.

Aunque parezca un tópico, en el fondo todo film es político, en cierto sentido, unos por emisión, otros por alusión, por evasión, etc.

El cine moderno ha incorporado a su lenguaje los mecanismos del sueño, las violentas elipses del pensamiento, las equívocas percepciones, las metáforas sensoriales. Las formas del cine moderno, estimuladas por la demanda de cadenas de televisión, los noticieros y el género documental se desarrollaron extraordinariamente en las dos últimas décadas. -- También se muestra la amplitud y variedad de registros del cine actual que se extienden desde el cine poema, notablemente experimental, a la austera crónica histórica o al panfleto político, basado en hechos auténticos, para reconstruirlos con fidelidad o denunciarlos polémicamente.

A pesar de lo anterior, durante un largo período "el cine mexicano se entregó a la tarea de embrutecer y deformar la conciencia del pueblo -- con películas alejadas de la existencia cotidiana que sólo supieron -- crear grotescos estereotipos." (3)

Esta poderosa capacidad del cine para la fascinación psicológica es --

(3) Margarita Suzán, Otra vez, el cine mexicano. Revista Elural, México: Excelsior, junio de 1979, No. 93, pag. 59

utilizada, en México, como arma de propaganda ideológica, directa o indirecta, sobre las masas.

Es por esto que hay que retomar el concepto de que el cine no es un -- producto de fabricación en serie, "sino que es un agente de esparci--- miento, un instrumento formador de opinión y reforzador de valores, cuyo contenido no puede ser impuesto, desde fuera, por funcionarios." (4)

Aunque la gran competencia de la televisión, ofreciendo sus espectáculos audiovisuales en el interior de los hogares; provocó desde los -- años cincuenta un aparatoso descenso de la asistencia al cine en el -- mundo occidental y su consecuente crisis como espectáculo comunitario en grandes salas, no es exacto referirse a una crisis del cine, entendido como medio de comunicación social.

Para esta supuesta crisis bastó para que en el cine nacional, durante un tiempo, empezaran a manifestarse directores, guionistas, actores y documentalistas preocupados por el cambio cualitativo de la imagen del cine mexicano. "La oportunidad de aprovechar esta corriente de renovación no fué tomada en cuenta por las autoridades estatales a cuyo cargo se encuentra hoy la cinematografía nacional, con los resultados que determinan una situación lamentable: Continuada producción de cine mediocre, descontento entre sus trabajadores y pérdida de los mercados -- internos y externos." (5)

Ante tal estado de cosas surge la necesidad de crear "un cine vigoroso, activo y moderno, que pueda conjugar elementos tales como: la disposición para impedir que el estado se aventure en un negocio con pérdidas constantes y al mismo tiempo contribuya a transformar algunas -- realidades deprimentes de nuestro pueblo." (6)

(4) Margarita Guzmán, Otra vez, el cine mexicano. Revista Plural, México: Excelsior, junio de 1979, No. 93, pag. 60

(5) "Pobre cine nacional". Editorial. Periódico Excelsior. México, --- viernes 23 de marzo de 1979, pag. 4

(6) Op. Cit., ref. (4), pag. 60

"Intentemos abarcar con la imaginación toda la población terrestre. -- Más de la mitad de los hombres, en 1950, no sabía leer ni escribir y sufría hambre. Nuestro siglo tiene, seguramente, el deber de darles la cultura por medio de las imágenes animadas, pero debe además, e inmediatamente, asegurarles el pan o el arroz. El cine del futuro existirá, por tanto, en función de los tiempos modernos." (7)

El futuro está muy cerca. El cine, arte condicionado por la industria, puede salir beneficiado. El espectáculo multitudinario por excelencia -- que era antes, cede el paso a un espectáculo más íntimo, más selectivo, más intelectualizado. Sus posibilidades narrativas, científicas y educativas pueden multiplicarse.

De esta manera, el cine, la más joven y menos libre de las artes, puede empezar a romper las cadenas de los imperativos industriales. "Tiene, a un nivel extremo más reducido, y quizá por ello más interesante, amplio camino por recorrer y en consecuencia, mucha vida por delante." (8)

(7) Georges Saliou, Las maravillas del cine, pag. 225

(8) El cine, arte e industria, pag. 141

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de esta tesis se ha visto, si bien en forma general, la estructura de lo que fue el Sistema del Banco Nacional Cinematográfico (liquidado en diciembre de 1978) y se ha conocido el funcionamiento de cada una de las ramas que integran la industria cinematográfica tanto en forma mundial como en México.

Es menester reconocer que la industria cinematográfica en México, atraviesa por una crisis que se ha prolongado por cerca de 80 años, es decir, desde sus inicios. Esta crisis puede explicarse de muy diversas maneras, pero la realidad es que a los cinematografistas mexicanos les ha faltado originalidad, ya que desde siempre han copiado los temas y técnicas de otros países, especialmente de E. U., lo que ha frenado su desarrollo.

Otro de los graves problemas de la cinematografía en México, es que al encontrarse en manos del estado, los creadores no tienen la libertad de mostrar sus ideas debido a la rígida censura que, en este renglón, existe en el país.

Independientemente de la censura, el hecho de que esta industria se encuentre en manos del estado da pie a que los realizadores hagan películas que en modo alguno se acercan a la realidad nacional pero que sí satisface a los directores de estas empresas ya que reditúan grandes ganancias. Este cine ha creado estereotipos grotescos que el pueblo ha tomado como modelo de su propia existencia, lo que ha traído como consecuencia, una total y absoluta indiferencia a los problemas que aquejan al país y que les afecta en forma directa. Todo esto hace pensar que la actividad artística en manos del estado no es en modo alguno funcional.

Ahora bien, desde el punto de vista de su organización interna, la industria adolece también de graves problemas ya que, como se ha visto, sus sistemas contables y administrativos distan mucho de ser lo que esta industria necesita para su cabal desarrollo, como lo prueba el hecho de que la mayoría de ellas operan con números rojos. Algunas fallas palpables que ocasionan estos problemas, son:

1. El hecho de que en las empresas productoras no se tenga un sistema de control de costos, sino que éstos se manejen de manera arbitraria y a conveniencia de los directores y personal que en ella intervienen.
2. Que todas las actividades que se realizan en la industria cinematográfica se encuentren en manos de personal que, desgraciadamente, no tiene la preparación suficiente para afrontar las responsabilidades -- que sus puestos exigen.
3. Que los sistemas de control contable no sean los adecuados para controlar sus operaciones, lo que se comprueba desde el momento en que, -- a pesar de obtener utilidades en sus operaciones, estas empresas operan con números rojos.

Otra forma de coacción de que el estado se vale es la excesiva limitación que impone a la producción privada, ya que a pesar de tener una -- supuesta libertad de creación, sigue condicionada a ciertas normas que el estado exige a sus empresas, como es la sujeción a algunos lineamientos derivados éstos de otros muy semejantes que el estado emplea -- en sus propias producciones.

No puede olvidarse, por otro lado, que al cine extranjero se le da mayor importancia que al nacional, situación que, paradójicamente, es -- provocada por el estado mismo al asignar los mejores cines a las producciones extranjeras; fomenta de este modo la falta de originalidad -- de que adolece el cine nacional.

Por todo lo anterior considero oportuno dar las siguientes sugerencias

en la inteligencia de que no pretenden aportar ninguna solución definitiva al problema:

1. Que la industria cinematográfica deje de pertenecer al estado, al menos en parte, por que está visto que es en él donde el cine nacional ha perdido gran parte de su originalidad.
2. Que se produzcan films que, además de ser rentables, tengan un contenido social que muestre al pueblo la realidad en que se desenvuelve.
3. Que se haga un análisis exhaustivo de los sistemas contables que sustentan estas empresas para que se implante uno que sea adecuado a sus necesidades y cumpla con todos los requisitos que la industria exige.
4. Que se tenga un mayor control en la producción, tanto temática como técnica y económicamente, para evitar que se hagan producciones mediocres con altos costos.

BIBLIOGRAFIA

1. Altamirano Dimes, Gonzalo, "Industria cinematográfica". Editorial. Periódico Excelsior. México, Lunes 6 de agosto de 1979, p. 4
2. AMO, Alvaro del, Cine y crítica de cine, España, Taurus Ediciones, 1970, 90 pp. (Cuadernos Taurus, No. 96)
3. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, Antología de textos de estética y teoría del arte, 1a. ed., México, D. F., Dirección General de Publicaciones, 1972, 492 pp. (Lecturas Universitarias, no. 14)
4. ANZURUZ, Maximino, Administración industrial, 1a. ed., México, - - D. F., 1957, 493 pp.
5. ARNHEIM, Rudolph, El cine como arte, 1a. ed., Argentina, Ediciones Infinito, 1971, 190 pp. (Biblioteca de Diseño y Artes Visuales, Volumen 8)
6. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Contaduría y Administración, Apuntes de Auditoría III, 1974, 210 pp.
7. ATTANASIO, F., La publicidad hoy (tr. Tomás Rodríguez Sahagún), - España, Ediciones Deusto, 1965, 201 pp. (Colección Gestión)
8. BARCELÓ, C., Organización del departamento de publicidad, 72 pp.
9. BARNETT, Miguel, BENEDETTI, Mario, CARPENTIER, Alejo, et. al., Literatura y arte nuevo en Cuba, 1a. ed., España, Ed. Estela, 1971, 286 pp. (Ediciones de Bolsillo, No. 95)
10. BAZ GONZALEZ, Gustavo, Curso de Contabilidad de sociedades, México, D. F., 1976, 438 pp.

11. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Órgano informativo. Año 1, No. 9. Enero de 1980
12. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Órgano informativo, Año 2, No. 10. Marzo de 1980
13. Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Órgano informativo, Año 2, No. 11. Abril de 1980
14. CASHIN, James A. y LERNER, Joel J., Contabilidad II (Tr. Margarita de Fisher), Colombia, Libros McGraw-Hill de México, 1974, 257 pp. (Serie de Compendios Schaum)
15. Cine. Volumen 1, No. 11. Diciembre 1978
16. Cine. Volumen 1, No. 12. Enero 1979
17. Biblioteca Salvat de Grandes Temes, Cine contemporáneo, España, - Salvat Editores, 1974, 141 pp. (Libros GT, No. 38)
18. Banco Nacional Cinematográfico, Cineinforme General 1976, 508 pp.
19. Código de Comercio y Leyes Complementarias, 1975
20. COHEN, Josef, Sensación y percepción visuales (Tr. Francisco González Aramburu), 2a. reimpression, México, D. F., Editorial Trillas, 1976, 99 pp. (Serie Temes de Psicología, No. 1)
21. Comunicación y cultura. No. 5, Marzo 1978. Editorial Nueva Imágen, 194 pp.
22. México, Instituto Mexicano de Contadores Públicos, Contaduría Pública. Febrero 1979, 80 pp.
23. DELLA VOLPE, Galvano, ECO, Umberto, FASOLINI, Pier Paolo, ROCHA, - Glauber, et. al., Problemas del nuevo cine (Tr. Augusto Martínez - Torres), España, Alianza Editorial, 1971, 229 pp. (El Libro de Bolsillo; Sección: Arte, No. 295)

24. DE LA PEÑA, Joaquín, REYES HEROLEZ, Jesús, RADVONYI, Laszlo, LAVIN José Domingo, CROWLEY, José, Problemas industriales de México (Notas para una planeación industrial), México, D. F., EDIAPSA, 1951, 192 pp.
25. DE LOS REYES, Aurelio, RAMON, David, AMADOR, María Luisa, RIVERA, Rodolfo, 80 años de cine en México, UNAM, Difusión Cultural, - - - 142 pp. (Serie Imágenes, No. 2)
26. DEL RIO GONZALEZ, Cristóbal, Técnica presupuestal, 7a. ed., México D. F., Ediciones Contables y Administrativas, 1977
27. "Descubren otros fraudes al cine". Artículo. Periódico Excelsior. México, viernes 26 de octubre de 1979, primera plana
28. El cine (desde Lumière hasta el cinerama). Tomos 1 y 2. España: -- Ed. Argos, 1965
29. Biblioteca Salvat de Grandes Temas, El cine, arte e industria, España, Salvat Editores, 1974, 143 pp. (Libros GT, No. 5)
30. EISENSTEIN, Sergio M., El sentido del cine (Tr. Norañ Lacoste), -- 3a. ed., Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1974, 198 pp. (Col. Comunicación de Masas)
31. Enciclopedia Práctica Jackson. Tomo 12. México: W. M. Jackson, --- Inc. Editores, 1959
32. Estudios Churubusco-Azteca. En Iberoamérica el No. 1
33. Estudios Churubusco-Azteca. Un concepto integral de infraestructura fílmica.
34. ETTINGER, Karl E., Libros, registros e informes (tr. Ramón Pala---zón), 3a. ed., México, D. F., Ferrero Hnos., 1974, 61 pp. (Organización de Empresas. Principios y prácticas de productividad)

35. ETTINGER, Karl E., Organización de empresas (tr. Mario Márquez), - 3a. ed., México, D. F., Herrero Hnos., 1974, 62 pp. (Organización de Empresas. Principios y prácticas de productividad)
36. "Fraudes al cine oficial". Artículo. Periódico Excelsior. México, jueves 26 de julio de 1979, primera plana
37. GALINDO ZAMUDIO, Elías, Publicidad dinámica, 1a. ed., México, - - D. F., Ed. Herrero, 1975, 161 pp.
38. GOMEZ, María Estela y BLOCK, Alberto, Contabilidad, presupuestos y control interno, 1a. ed., México, D. F., Ed. Trillas. 1977, 200 pp.
39. GOMEZJARA, Francisco A. y SELENE DE DIOS, Delia, Antología del cine, 1a. ed., México, D. F., SEP Setentas, 1973, 182 pp. (Col. SEP Setentas, No. 110)
40. "Gran déficit de salas fílmicas en el país". Artículo. Periódico - Esto. México, 4 de julio de 1979. p. 15
41. Guía para la organización y administración de un departamento de auditoría interna (Tr. José Rivera Gutiérrez), 2a. ed., México, -- D. F., 52 pp.
42. GUZMAN VALDIVIA, Isaac, Reflexiones sobre la administración, 1a. - ed., México, D. F., Ed. Reverté, 1965, 151 pp.
43. HAUSER, Arnold, Introducción a la historia del arte (Tr. Felipe -- González Vicen), 3a. ed., España, Ediciones Guadarrama, 1973, - -- 538 pp. (Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, No. 53)
44. "Impulsaremos un cine que no sea recudiado por el público". Artícu lo. Periódico Esto. México, martes 8 de mayo de 1979
45. "Injusta competencia le hacen a películas de sello azteca". Artícu lo. Periódico Esto. México, 1o. de julio de 1979, p. 23

46. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Contaduría y Administración, Láminas de contabilidad, Primer tomo (Col. Contabilidad)
47. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Contaduría y Administración, Láminas de contabilidad, Segundo tomo - - (Col. Contabilidad)
48. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Contaduría y Administración, Láminas de contabilidad, Cuarto tomo, 1976
49. LARA FLORES, Elías, Primer curso de contabilidad, 8a. reimpresión, México, D. F., Ed. Trillas, 1974, 307 pp.
50. LARA FLORES, Elías, Segundo curso de contabilidad, 1a. reimpresión México, D. F., Ed. Trillas, 1972, 333 pp.
51. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Contaduría y Administración, Lecturas de administración, volumen 2, - - 290 pp.
52. Ley del Impuesto sobre la Renta y Disposiciones Complementarias, - 1977
53. Ley Federal de Protección al Consumidor, 1976
54. "Lluvia de renuncias en la industria fílmica". Artículo. Periódico Esto México, miércoles 9 de mayo de 1979
55. MARTRE, Gonzalo, "Pobre cine nacional". Editorial. Periódico Excelsior. México, 23 de marzo de 1979
56. MELÉNDEZ M., Luis, SANCHEZ, Benjamín y VILLEGAS H., Eduardo, Información financiera-fascículo 1-La información contable, 23 pp.
57. "Memoria de un encuentro fílmico". Artículo. Periódico Esto México, domingo 13 de mayo de 1979, págs. 1-8

58. MENDIETA Y NUÑEZ, Lucio, La administración pública en México, México, D. F., 1942, 347 pp.
59. MITRY, Jean y FALQUINA, Angel, Diccionario del cine (Tr. Angel Falquina), 1a. ed., España, Ed. Larousse, 1970, 339 pp.
60. Monitor. Tomo III. México: Salvat, 1969
61. NAVARRO AYALA, Jorge, Ensayo de código fiscal tipo, 1a. ed., México, D. F., Ed. Trillas, 1977, 168 pp.
62. "¡No desaparecerá Conacine!". Artículo. Periódico Esto. México, -- jueves 26 de julio de 1979
63. Pequeño Larousse Ilustrado. París, Larousse, 1968 (4a. tirada)
64. PEREA, Francisco, La contabilidad por áreas de responsabilidad, -- 3a. ed., México, D. F., ECASA, 1977, 173 pp.
65. PRIETO, Alejandro, Principios de contabilidad, 5a. reimpresión, México, D. F., Ed. Banca y Comercio, 1978, 279 pp.
66. "Probable plan de emergencia para que inicie actividades el cine -- privado". Artículo. Periódico Excelsior. México, viernes 13 de julio de 1979, p. 6
67. Prontuario fiscal, 18a. ed., México, D. F., ECASA, 1977
68. READ, Verbert, Arte y sociedad (Tr. Manuel Carbonell), 2a. ed., -- Barcelona, Ediciones Península, 1973, 215 pp. (Ediciones de Bolsillo, No. 4)
69. Banco Nacional Cinematográfico, Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica, 1975
70. Revista Hacienda Federal. AÑO VI, Nums. XXXIII-XXXIV. Enero-Febrero, 1978

71. REYES NEVAREZ, Beatriz, Trece directores del cine mexicano, 1a. -- ed., México, D. F., SEP Setentas, 1974, 190 pp. (Col. SEP Setentas No. 154)
72. REYES PEREZ, Ernesto, Contabilidad de costos-primer curso, 7a. reim- presión, México, D. F., Ed. Limusa, 1975, 197 pp.
73. REYES PEREZ, Ernesto, Contabilidad de costos-segundo curso, 5a. -- reimpresión, México, D. F., 1975, Ed. Limusa, 197 pp.
74. REYES PONCE, Agustín, Administración de empresas (teoría y practi- ca), 10a. reimpresión, México, D. F., Ed. Limusa-Wiley, 1973, ---- 189 pp. y 392 pp. (2 volúmenes)
75. RIOS SZALAY, Adalberto y PANIAGUA ADUNA, Andrés, Orígenes y pers- pectivas de la administración, pre-edición privada, 1975, 137 pp.
76. ROMAN, Refugio, Práctica comercial mexicana, 15a. ed., México, --- D. F., Ed. Roldán y Román, 1972, 342 pp.
77. SADOUL, Georges, Historia del cine mundial (Tr. Florentino M. For- ner), 2a. ed., México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 1976, - -- 828 pp.
78. SADOUL, Georges, Las maravillas del cine (Tr. José de la Colina), 2a. reimpresión, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974, 274 pp. (Brevarios, No. 29)
79. SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Las ideas católicas de Marx, 3a. ed., Mé- xico, D. F., Ed. Era, 1972, 293 pp.
80. SANTOS, Benjamín, "Muy grave el desempleo". Artículo. Periódico -- Excelsior.
81. SANTIAGOS, Marcos, Contabilidad-primer curso, 7a. ed., México, - -- D. F., Ed. Safinga, 1974, 204 pp.

82. "Sólo 20 películas este año". Artículo. Periódico Esto.
83. "solidaridad con los cinematografistas modestos". Artículo. Periódico Esto. México, 4 de julio de 1979, p. 19
84. SUZAN, Margarita, "Otra vez el cine mexicano". Revista Plural. México: Excelsior. junio de 1979, No. 93, p. 59
85. "Un hecho: Procinemex ya pasó a mejor vida". Artículo. Periódico - Esto. México, martes 24 de julio de 1979, p. 13
86. VILLEGAS LOPEZ, Manuel, Los grandes nombres del cine, I, España, - Editorial Planeta, 1973, 366 pp. (Biblioteca Universal Planeta)
87. VILLEGAS LOPEZ, Manuel, Los grandes nombres del cine, II, España, Editorial Planeta, 1973, 372 pp. (Biblioteca Universal Planeta)