

21
18



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

POLITICAS CINEMATOGRAFICAS DE EXHIBICION 1970-1982

T E S I S

QUE PARA OBTENER LA
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A N :

DORA EUGENIA MORENO BRIZUELA
ROSA ADRIANA VAZQUEZ GOMEZ

MEXICO, D. F.

1986



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

POLITICAS CINEMATOGRAFICAS DE EXHIBICION 1970-1982

I N D I C E

PRESENTACION	1
CAPITULO I. Antecedentes históricos de la exhibición cinematográfica en México.	9
CAPITULO II. El Echeverrismo.	
1. Definición de la política cinematográfica de Rodolfo Echeverría Alvarez.	66
2. La política de exhibición	84
2.1 Censura. Dirección General de Cinematografía.	110
2.2 La exhibición estatal. Compañía Operadora de Teatros.	117
2.3 Ampliación y mejoramiento de los cines del Distrito Federal.	129
2.3.1 Compañía Operadora de Teatros	129
2.3.2 Otros proyectos de construcción de salas.	138
2.4 Los cineclubes. Antecedentes históricos.	141
2.5 Cineteca Nacional.	153
CAPITULO III. El sexenio Lopezportillista.	
1. La política cinematográfica de Margarita López Portillo.	159
2. La política de exhibición.	226
2.1 Censura. Dirección General de Cine	

	matografía.	252
2.2	La exhibición estatal. Compañía Operadora de Teatros.	257
2.3	Exhibidoras comerciales	282
2.3.1	Organización Ramírez	285
2.3.2	Cineclub de Arte, A.C.	289
2.3.3	Producciones Carlos Amador	299
2.3.4	Exhibidora México (STIC).	304
2.3.5	Circuito Montes.	311
2.4	Cineclubes.	315
2.4.1	Cineclubes del Instituto Nacional de Bellas Artes.	318
2.4.2	Instituto Francés de América Latina.	332
2.4.3	Instituto Goethe.	335
2.4.4	Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.	338
2.4.5	Cineclubes estudiantiles de la UNAM.	345
2.4.6	Filmoteca de la UNAM.	349
2.4.7	Centro Universitario Cultural.	352
2.4.8	Cinemateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.	362
2.4.9	La Fábrica.	364
2.4.10	Zafra, A.C.	367
2.4.11	Otros cineclubes.	373
2.5	Cineteca Nacional.	375
	CONCLUSIONES Y PROPUESTAS	400
	Bibliografía	404
	Hemerografía	412
	Documentos	423
	Entrevistas realizadas	424

- Relación de habitantes y número de cines en el Distrito Federal a través del tiempo. 429
- Películas estrenadas por nacionalidad en los cines del Distrito Federal y área metropolitana (por décadas). 430
- Relación entre el salario mínimo y los precios de entrada a las salas cinematográficas del Distrito Federal (1970-1982). 431
- Salas de exhibición cinematográfica en el Distrito Federal (1976-1982). 432
- Películas estrenadas en los cines del área metropolitana por países de origen durante el año de 1977. 434
- Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana durante el año de 1977. 435
- Películas estrenadas en los cines del área metropolitana por países de origen durante el año de 1978. 440
- Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana durante el año de 1978. 441
- Las películas más taquilleras en 1978 en los cines del Distrito Federal y área metropolitana. 446
- Películas estrenadas en los cines del área metropolitana por países de origen durante el año de 1979. 447
- Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área me-

tropolitana durante el año de 1979.	448
- Las películas más taquilleras en 1979 en los cines del Distrito Federal y área metropolitana.	453
- Películas estrenadas en los cines del área metropolitana por países de origen durante el año de 1980.	454
- Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana durante el año de 1980.	455
- Las películas más taquilleras en 1980 estrenadas en los cines de Compañía Operadora de Teatros en el Distrito Federal y área metropolitana.	459
- Películas estrenadas en los cines del área metropolitana por países de origen durante el año de 1981.	460
- Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana durante el año de 1981.	461
- Las películas más taquilleras en 1981 en los cines del Distrito Federal y área metropolitana.	466
- Películas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana por países de origen durante el año de 1982.	467
- Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana durante el año de 1982.	468
- Las películas más taquilleras en 1982 en los cines del Distrito Federal y área metropolitana.	472

PRESENTACION

Creado como la prolongación de la vida cotidiana, el cine se convirtió, relativamente en poco tiempo, en impositor de formas de vida, comportamientos e ideas.

A fines del siglo pasado, el cinematógrafo apareció como una novedad en el espectáculo visual, como un nuevo entretenimiento por el que había que pagar. Aún cuando su propio inventor, Auguste Lumiere, lo condenó a una rápida extinción, este medio adquirió en pocos años, las características de un producto comercial, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda.

Conforme el cine se fue convirtiendo en parte importante de la industria del entretenimiento, surgió, paralelamente, -- una nueva expresión estética que daba al naciente medio de comunicación amplias potencialidades para convertirse en el reflejo de la realidad sociopolítica del mundo y en un poderoso instrumento de educación y concientización. Sin embargo, el cine como medio de evasión se constituiría en la fórmula más recurrente para aquellos empresarios que pensaban que el público cinematográfico -- formado en su mayoría por el sector económicamente más débil de la sociedad -- estaba ávido de ver en -- pantalla situaciones que lo alejaran, por un momento, de su rutinaria vida y de sus problemas económicos, principalmente.

La adhesión de un numerosísimo público a este medio se -- debía fundamentalmente a que el cinematógrafo había creado un lenguaje propio, universal, fácilmente asimilable por los grandes sectores de la población, los cuales requerían de un mínimo esfuerzo para entender las imágenes en movimiento que ante ellos se proyectaban (por otra parte se encontraba el hecho de que existían pocos espectáculos a los que el público mayoritario tuviera acceso a tan bajo costo).

El surgimiento de una industria cinematográfica que requería de grandes desembolsos de dinero, propició que ésta cayera en manos de comerciantes que regían sus actividades por -- criterios meramente mercantiles. Asimismo, la carencia de un

proyecto cultural general, que le diera al medio el lugar que le correspondía debido a su enorme fuerza, acentuó la mercantilización del cine.

Es innegable que una película no pueda dejar de ser, -- también, una mercancía, que precisa del favor del público para su consumo. Sólo de este modo puede cumplirse el ciclo que comienza con la producción de un filme. El productor es el que aporta los medios económicos que se requieren para realizar una película. Así, siendo el dueño de la cinta, la alquila por un periodo de tiempo determinado al distribuidor, quien funge como intermediario entre el productor y el exhibidor, al rentar, a su vez, a éste último material fílmico para su explotación. De ahí la extrema importancia que cobra la exhibición de una cinta en un circuito amplio (el cine, a diferencia de otras artes, requiere de un complejo aparato industrial que permita su difusión a grandes sectores). Esta rama constituye el último eslabón de la industria cinematográfica (la película ha pasado previamente por diversos problemas: de guión, financiamiento, reparto, limitaciones técnicas, realización, edición, censura, distribución y programación) y es en ella donde el producto final, el filme, se enfrenta a su destinatario: el espectador, dando lugar al hecho cinematográfico.

En México, la exhibición está regida por factores fundamentalmente económicos, y aunque el Estado ejerce el control sobre la mayoría de las salas cinematográficas (a través de la Compañía Operadora de Teatros), carece de un proyecto cultural que contemple al cine no únicamente como una industria de divertimento, una mercancía y una forma de control político, sino como un medio de expresión artístico, cultural y educativo. De esta manera, el aparato gubernamental se ha convertido, en la mayoría de los casos, en el principal promotor de un cine intrascendente, altamente comercial y que garantiza la obtención de cuantiosas ganancias. Por lo mismo, se ha visto imposibilitado para impedir el surgimiento de grandes cadenas de -

exhibición, que únicamente persiguen fines lucrativos; y para fomentar circuitos de exhibición alternativos que contemplen al cine como arte y reflexión.

Así, la exhibición en México (particularmente en el Distrito Federal y Área metropolitana), se encuentra en manos de Compañía Operadora de Teatros, Organización Ramírez, Cine Clubes de Arte, A. C. (propiedad de Gustavo Alatríste), Producciones Carlos Amador y Exhibidora México (propiedad del STIC), principalmente.

La búsqueda de la ganancia financiera como objetivo único de los exhibidores ha limitado el acceso del público a otro tipo de cine, con fines artísticos o de reflejo de la realidad social (que, de hecho, no ha dejado de realizarse). El espectador se encuentra acosado por películas superficiales que si bien lo hacen olvidar, por un momento, su rutinaria vida, lo sumen, por otra parte, en un estado de inconformidad permanente, al imponerle patrones de vida ajenos a las posibilidades que le ofrece su medio social y económico; o bien al proponerle soluciones individualistas a sus problemas, lo que le impide adquirir una conciencia colectiva y de cohesión con su clase social, o de participación en la vida del país.

El Estado ha fomentado esta situación porque, conociendo las potencialidades de movilización intelectual del cine, lo ha utilizado como un medio para mantener a la población en un estado de apatía, inconciencia y conformismo.

De esta manera, la mayoría de las películas que se exhiben en el circuito estatal y casi todas las que se proyectan en las cadenas particulares actúan como un medio de control político al reforzar valores ya establecidos y al imponer una determinada visión del mundo, que, con frecuencia, no corresponde a las necesidades del medio social propio del espectador. Así, le son impuestas ideas, pautas de conducta, roles sociales y aspiraciones.

Esta situación ha sido posible porque los exhibidores sólo contemplan como mercancía rentable las películas que --

exaltan a héroes y heroínas, seres que reúnen todas las cualidades a que el ser humano debe aspirar (belleza, bondad, inteligencia) para tener éxito. Esta tendencia, utilizada eficazmente por las producciones norteamericanas en melodramas y comedias ligeras y el invariable happy end, han dado como resultado la preponderancia casi absoluta del cine estadounidense en nuestro país, y la aspiración del público al modo de vida americano (american way of life).

El predominio del cine norteamericano en México, ha obligado a los productores nacionales a repetir y copiar esquemas que no corresponden a nuestra realidad social, política y económica -como el chili western y las comedias mundanas, por ejemplo-. Los resultados han sido generalmente desafortunados y sólo han provocado el alejamiento de ciertos sectores de la población -clase media y media alta- de las pocas salas en donde se exhibe material mexicano (aunque existen algunos núcleos poblacionales -clase media baja y baja- que sólo consumen cine del país y que constituyen "un mercado seguro"). (1).

La hegemonía de las producciones norteamericanas parece imposible de combatir, aunque la ley cinematográfica obliga a un tiempo de pantalla del 50% para el cine mexicano. Debe considerarse, por un lado, que las compañías distribuidoras de Estados Unidos operan legítimamente en México -éste es un país de libre empresa- y, por el otro, que forman parte de una poderosísima red que actúa a nivel mundial. (2).

La adhesión incondicional del público, sobre todo de clase media y alta, a las cintas estadounidenses, han reforzado --

- (1) Conviene anotar que, según la Ley reformada de la Industria Cinematográfica del 15 de Octubre de 1952, Artículo 2º, fracción XII, párrafo segundo: "se considera película nacional, toda producción cinematográfica, de largo o corto metraje, realizada en territorio nacional, en idioma español, por mexicanos o por sociedades mexicanas constituidas conforme a las leyes civiles y mercantiles en vigor". (Francisco Amado. El cine en México; estudio sociológico. P. 194).
- (2) Conviene anotar que el costo de cada película norteamericana es recuperado en su propio territorio, de modo que los ingresos obtenidos en el exterior constituyen ganancias netas.

los patrones seguidos por los exhibidores, quienes dan toda la preferencia a este cine, programándolo en las salas de estreno y de primera categoría, pues es el que les asegura mayores ganancias. De este modo, las cintas mexicanas que han logrado una crítica favorable por su nivel de calidad, no tienen acceso a los cines de primera por la renuencia de los exhibidores privados y oficiales a arriesgar sus ingresos, seguros con los filmes extranjeros.

Generalmente, se explotan películas-nacionales y extranjeras- cuyo nivel artístico es dudoso, porque se piensa que la calidad y rentabilidad son cualidades irreconciliables. Bajo este pretexto se han realizado en el país infinidad de cintas que no satisfacen ni un mínimo criterio de arte (es decir, que no buscan nuevas formas de lenguaje cinematográfico, con argumentos pobres, niveles deficientes de actuación, mal fotografiadas y con fallas de continuidad, entre otros aspectos), y que son consumidas por las capas más desprotegidas de la sociedad.

El bajo nivel de calidad en la mayoría de las producciones mexicanas ha propiciado que los demás países no se interesen en exhibirlas. Esto, a su vez, ha impedido el establecimiento de convenios cinematográficos de reciprocidad. Es decir, que mientras no se proyecten cintas mexicanas en determinados países, la producción que en ellos se realiza no llegará, -salvo contados casos, a México. De este modo, se limita enormemente el conocimiento de cinematografías extranjeras cuyos aportes al desarrollo de este arte son fundamentales.

Así, a partir de los filmes que sí llegan a nuestro país -altamente comerciales en su mayoría-, se conforma el gusto del grueso del público. Este, por otro lado, se encuentra totalmente desinformado de lo que acontece en el exterior en materia cinematográfica.

El deterioro en el gusto del espectador ha llegado a tal grado, que éste se encuentra incapacitado para aceptar y asimilar todas aquellas cintas diferentes a las que está acostumbrado

do a consumir. (3)

Esta situación ha servido de pretexto a los exhibidores comerciales -públicos y privados- para no proyectar películas de contenido social y artístico. Los programistas -que sirven de enlace entre el filme y el espectador-, seleccionan el material cinematográfico para su exhibición, y al hacerlo con sideran al público como una masa indiferenciada, con gustos -equiparables, olvidando sus necesidades estéticas y culturales.

De esta forma, el espectador cree elegir libremente entre determinado número de películas, aquellas que se adecúan a sus gustos y necesidades, cuando, en realidad, la gama de -posibilidades es mínima, porque la mayoría de las cintas de -que dispone para su elección responden a un mismo esquema mercantil.

Tal situación es producto de una política de exhibición determinada que forma parte de una política cinematográfica -general, la cual ha restado importancia al cine como una manifestación artística y social, haciendo hincapié en su fuerza como un medio de control político. Esto se deriva, a su vez, de los lineamientos que han marcado la política general del Estado Mexicano, cuyo objetivo último es su inmutabilidad.

Para lograr esta permanencia, el Estado se ha valido, -entre otros factores, del control de los medios de comunicación de masas. Con ello, la población se mantiene dentro de los límites ideológicos que aquel le impone.

En el cine, este control se ejerce a través de la Dirección de Cinematografía, organismo encargado de autorizar la exhibición de cintas nacionales y extranjeras.

- (3) Las consecuencias de esta situación para el desarrollo de la industria cinematográfica nacional son muy graves, porque el limitado cine de calidad que se realiza no tiene posibilidades de recuperarse económicamente, y, por lo tanto, carece de continuidad al toparse con las barreras de la exhibición comercial.

Así, el Estado, que debería regular la exhibición, proteger el material mexicano rescatable y propiciar la importación de cintas de calidad, se ha mostrado incapaz de modificar el panorama de la exhibición, avocándose a su papel de censor y prohibiendo todo aquello que pueda ser "nocivo" a la salud moral y social de la población, con lo cual ha provocado la inconformidad de cineastas y ciertos sectores de la sociedad.

Las autoridades estatales han evitado que películas que cuestionen el orden establecido -religión, democracia, instituciones nacionales, gobierno- sean exhibidas masivamente. La toma de conciencia del espectador no es deseable para los intereses económicos y políticos prevalecientes.

El resultado más deplorable de la acción de la censura y de la actitud lucrativa de los exhibidores comerciales ha sido la formación de un público pasivo y acrítico que acepta sin emitir juicio alguno las películas más desdeñables.

El presente trabajo pretende dar un panorama general de las políticas de exhibición gubernamentales sobre todo en los sexenios de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982), (4) ya que fue en estos periodos cuando los lineamientos seguidos por tales regímenes en materia cinematográfica manifestaron un claro contraste.

Si por política se entiende la conjunción de todos aquellos factores que permiten alcanzar un fin determinado, sería conveniente anotar cuáles son los que componen una política cinematográfica de exhibición: la infraestructura, -creación y mantenimiento de salas-, promoción al cine, tiempo de pantalla, realización de festivales o ciclos de películas de cali-

(4) Abundar en los problemas particulares de cada circuito de exhibición en cuanto a público, localización, distribución de películas, etcétera, así como en las características de la propiedad de los cines controlados por Compañía Operadora de Teatros, sería tema de otra investigación.

dad, convenios de intercambio fílmico y criterios de censura, entre otros.

El gobierno echeverrista se preocupó por conceder al cine un papel importante dentro de la cultura nacional, al -- implementar la política de reestructuración de la cinematografía mexicana. Para ello, se valió de los factores anteriores, en favor de las películas nacionales de calidad y del espectador.

Por el contrario, la política cinematográfica lopezportillista, se caracterizó por su desdén hacia este medio, haciendo retroceder los avances logrados en el sexenio pasado.

Para entender tales políticas es necesario exponer, en primer término y de manera somera, el desarrollo histórico de la exhibición en México, incluyendo los ordenamientos legales que se han expedido al respecto.

Así, esta tesis pretende plantear las causas que determinaron el cambio sufrido en las políticas de exhibición echeverrista y lopezportillista, y analizar la forma de programación de los exhibidores en México --estatales, privados y cine clubes--.

Para lograrlo, se llevó a esto una investigación documental, hemerográfica y de campo. La primera consistió en la revisión de algunos libros que abordaran el tema; la segunda se basó en la consulta de periódicos y revistas, sobre todo -- del periodo que abarca de 1976 a 1982; y la tercera se centró en la realización de entrevistas a los propios exhibidores -- a través de sus programistas-- tanto de salas comerciales, como de cineclubes.

En esta investigación finalmente, se proponen algunas -- alternativas que puedan contribuir a superar, de alguna manera, los problemas que enfrenta la exhibición cinematográfica en México.

I. ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA EXHIBICION CINEMATOGRAFICA EN MEXICO.

Desde su introducción en México en 1896, por C. Ferdinand Von Bernard y Gabriel Veyre-agentes de la Casa Lumiere-, el cine matógrafo estuvo condenado a la censura de parte de la aristocrática ideología porfirista, que lo consideraba un espectáculo vulgar. Su portavoz, la prensa escrita, se encargaba de repudiarlo, señalándole como "(...) la decadencia del buen gusto -- (...)". (1)

De cualquier forma, desde las primeras exhibiciones cinematográficas, en la calle de Plateros, donde Ignacio Aguirre explotaba las "vistas" de los Hermanos Lumiere, cobrando por ello 25 centavos (2), el nuevo invento causaría gran revuelo, ya que se le veía como la prolongación de la vida cotidiana, aumentada a grandes dimensiones.

El cine contó, desde sus inicios, con un público numeroso, ávido de distracción, que se embelesaba ante las imágenes de Porfirio Díaz y sus ministros en Chapultepec, de familias acomodadas que posaban en sus carruajes, y de "(...) 'cuadros típicos', Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste, Paseo en el Canal de la Viga, Jarabe Tspatió (...)" (3), que fotógrafos franceses se encargaban de retratar en nuestros país.

Al salón de la calle Plateros se sumarían, posteriormente, otros locales como el de la Agencia Edison en la calle de Profesa No. 6-en donde el espectador podía ver tres inventos: el Kinetoscopio, el Kinetófono y el Floroscopio o Rayos X-; y el de la calle de Escalerillas No. 7, que utilizaba un cinematógrafo - perfeccionado Edison. Estos aparatos "(...) mostraban bailarinas,

- (1) Aurelio de los Reyes. Cine y Sociedad en México. 1896-1930, p. 33.
- (2) Otras fuentes citan como el primer exhibidor a Salvador - Toscano, quien proyectaba "vistas" en la calle de Jesús María No. 17, al precio de 10 centavos.
- (3) Aurelio de los Reyes. Op. Cit. p. 25.

números de variedades teatrales, retratos de personajes de leyenda (...) pequeñas historias (...) encuentros boxísticos y escenas de violencia (...)" (4).

Cuando las "vistas" Lumiere fueron insuficientes dada - la demanda, los exhibidores mexicanos se abastecieron de películas de Georges Méliès -que ofrecería a los espectadores una nueva posibilidad cinematográfica: la magia-, de Edison y de productores nacionales. Mientras tanto, las salas y pequeños locales improvisados seguían multiplicándose, gracias al otorgamiento indiscriminado de permisos por parte del Ayuntamiento para establecerlos y a la creciente distribución de aparatos proyectores Edison y Lumiere, lo que hizo, asimismo, que el precio de entrada disminuyera hasta 5, 4 y 3 centavos.

Esta popularización del espectáculo cinematográfico, aunado al surgimiento de funciones sólo para hombres, provocaron la inquietud de la prensa y los círculos intelectuales. - La iglesia católica lo consideraba "una degradación"; 'La Voz de México', diario capitalino, inició una campaña contra esos espectáculos [exclusivos para varones], a la que se sumaron - varios periódicos. La autoridad se vió obligada a intervenir y a emprender el estudio de un reglamento". (5).

Algunos sacerdotes, sobre todo en provincia, desde el - Púlpito amenazaban con las "llamas del infierno" a todos aquellos que asistieran a los espectáculos inmorales. Ante esto, los empresarios ambulantes se vieron obligados a presentar -- sus películas en privado a los curas, para que fueran aprobadas antes de exhibirse públicamente, prometiéndoles un cuantioso donativo.

La censura se ejercía, además mediante el reglamento teatral, de tal manera que los "(...) consejales estaban facultados para suspender las funciones que atentaran 'a la moral y a las buenas costumbres' (...)" (6).

(4) Aurelio de los Reyes. Op. Cit. p. 27.

(5) Ibid. p. 32

(6) Ibid. p. 32

El problema de los empresarios no era, únicamente, enfrentarse a la incomprensión de la iglesia y tratar de granjearse su simpatía, sino proveerse del material necesario y, por supuesto, atractivo, que asegurara el éxito económico. Ello resultaba difícil a causa de la anarquía en el comercio de cintas. La ausencia del derecho de autor provocaba la circulación desmedida e incontrolada de copias.

Aurelio de los Reyes señala que "(...) entre 1899 y 1900, Brígida González Viuda de Alcalde parece haber iniciado la importación y la compra-venta de películas y un agente viajero recorrió el mundo (...)", abriendo agencias. (7).

En 1899, cuando los Lumiere iniciaron la venta de película virgen e ingredientes y accesorios para el revelado y el copiado, comenzó la producción de cintas mexicanas, herederas de la modalidad francesa. Captar lo inmediato con sentido periodístico se convirtió en la meta principal de los nuevos realizadores que, por otro lado, se cuidaban muy bien de no retratar aquellos sucesos que pudieran inquietar al público y al Estado, aún cuando este último no se preocupara por regular la producción y exhibición cinematográfica.

Fue en este mismo año cuando "(...) el Ayuntamiento autorizó las construcciones provisionales [de cines] bajo las siguientes condiciones: el terreno lo señalaría la Comisión de Policía; antes de su apertura, se inspeccionarían las condiciones de seguridad; el empresario pagaría 50 centavos diarios por el arrendamiento del terreno y lo devolvería en las condiciones [en que] lo recibía; la Comisión de Policía podía cancelar el permiso si así lo juzgaba conveniente y, por último, el empresario debía otorgar fianza de 20 pesos (...)" (8).

Los requisitos para la apertura de salas eran, además, otros. Se exigía el aislamiento del proyector para evitar que los incendios del aparato llegaran hasta los espectadores; que los asientos estuvieran fijos, dejando un pasillo central entre

(7) Ibid. Pag. 46.

(8) Ibid. p. 66 y 67

los mismos de no menos de 85 centímetros de ancho: que hubie-
ra una ventilación adecuada e instalación eléctrica bajo re-
glamento, una puerta de madera, que debía estar abierta du-
rante la función, y un excusado por lo menos.

De este modo, hacia 1900 el número de salones abiertos
se aproximaba a los 30. Sin embargo, ante la falta de mate-
rial, muchos se vieron obligados a cerrar, pese a que "vis-
tas" nacionales como las apariciones de Porfirio Díaz, las -
corridas detoros, las salidas de personas de iglesias y fá-
bricas de provincia y las de importación seguían siendo un -
éxito seguro.

Para entonces, el precio de entrada a las salas llegó
a establecerse en 25 centavos luneta, 15 afiteatro y 10 gale-
ría.

Hacia 1906 había 16 cines en la Ciudad de México: Tea-
tro Riva Palacio, Teatro Apolo, Sala Pathé, Gran Salón Mexi-
cano, Academia Metropolitana, Salón High Life, Salón Art Nou
veau, Salón de Moda, Salón Rubiar, Salón Verde, Spectatorium,
Salón Monte Carlo, El Molino Blanco, Salón Music Hall, Pabe-
llón Morisco, y Salón Cinematográfico (9). Para exhibir las
películas los empresarios cinematográficos se apegaban a las
normas morales de la sociedad y tomaban en cuenta las críti-
cas y sugerencias que los diarios capitalinos se encargaban
de publicar. De esta forma, los padres de familia podían ex-
presar su descontento. Así ocurrió con dos vistas: una, --
mostraba el dolor de una madre ante el cadáver de su hija; y
otra, en la que un hombre era humillado impunemente por su -
esposa. Ambas fueron retiradas.

A pesar de las predicciones de su inventor, el cinema-
tógrafo siguió causando gran expectación, y a su alrededor -
empezaron a crearse intereses económicos muy fuertes.

El creciente y diversificado público exigía películas
novedosas que la incipiente cinematografía mexicana era in-
capaz de proporcionar, lo que obligó a una sistematización

(9) Fernando Macotela. La Industria Cinematográfica Mexi-
cana. Estudio Jurídico y Económico. p. 31-32.

en las distintas ramas. Echaniz Brust y Jorge Alcalde se unieron para la producción, distribución y exhibición de películas; se crearon, a partir de 1907, The American Amusement, Co., Lillo, García y Compañía, distribuidora y la Compañía Explotadora de Cinematógrafos, productora y exhibidora. (10) La Casa Pathé se avocó a la tarea de contratación de cines para instalar circuitos de exhibición. A esta empresa se unieron, posteriormente, los Hermanos Alva y Enrique Rosas.

Temiendo la creación de un monopolio de distribución y exhibición, algunos distribuidores formaron la Unión Cinematográfica, S. A., que agrupaba a más de 200 sociedades de algunos lugares de la República. Así, a cambio de películas para exhibir, debían comprarse un número determinado de acciones. - El proyecto no prosperó a causa de la deficiente producción, - además de que era difícil vigilar que un exhibidor proyectara únicamente las películas de la Unión.

El estallido de la Revolución daría al cine un nuevo sentido, los locales se empleaban en reuniones obreras y se organizaban funciones "(...) para el mejoramiento intelectual, manera de ser, de sentir y de vivir de la clase (...) trabajadora en general". (11). Y, por primera vez, las películas mexicanas se proyectaban solas, sin el apoyo de las extranjeras, mostrando todo tipo de acontecimientos políticos y sociales.

Sin embargo, en la época huertista hubo cambios importantes. La promulgación de un reglamento de censura hizo evidente el viraje; se prohibieron las películas que eran un documento revolucionario y aquellas que atentaran contra las creencias de cualquier culto, contra el ejército, o la policía.

No obstante, el público seguía llenando las salas, pese a malos olores, incomodidades e insectos, impulsando a los cinematografistas a la construcción de más establecimientos.

(10) Aurelio de los Reyes. Op. Cit. p. 73-75

(11) Ibid. p. 112.

La primera Guerra Mundial influiría indirectamente en la proliferación de productores cinematográficos, deseosos de retratar la situación nacional.

Mientras tanto, Venustiano Carranza concedía la autorización a la Dirección General de Bellas Artes para adquirir un cinematógrafo y películas para su exhibición.

El interés del gobierno por controlar la exhibición se manifestó desde 1913, cuando fue expedido el primer reglamento a que debían sujetarse los exhibidores. Este se aplicaba solamente en la ciudad de México y regulaba las instalaciones y funcionamiento de las salas.

En el artículo 21 del mencionado ordenamiento, se encuentran las bases de lo que sería posteriormente la censura en el cine, al establecer: "Los importadores de vistas antes de hacer el reparto de ellas a los cinematografistas del Distrito Federal o antes de ponerlas en sus programas, si son dueños de cinematógrafos, deberán exhibirlas ante el inspector que nombre el Gobierno del Distrito, quien dará por escrito su autorización, en cada caso". (12).

Igualmente, se establecía en el artículo 35: "El Gobernador del Distrito, así como la persona que presida, tienen facultad para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directa o indirectamente a determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público".(13). Cabe hacer notar que, en este caso, la censura se ejercía hasta el momento mismo de la exhibición de una película y no antes.

En marzo de 1918, el Ayuntamiento implantó nuevamente la censura cinematográfica, aunque se decía que esto se debió, básicamente, al deseo de aumentar los impuestos a las casas distribuidoras.

(12) Aurelio de los Reyes. Op. Cit. p. 57

(13) Ibid. p. 59-60.

Posteriormente, el 1° de Octubre de 1919, durante el gobierno de Venustiano Carranza, fue expedido un nuevo reglamento de censura. En él se establecía -Artículo 3º-la creación de el Consejo de Censura, bajo la dependencia de la Secretaría de Gobernación, a la que se le encomendaba el examen y --calificación de las películas de exportación y de las que fueran a exhibirse en el "Distrito Federal, territorios y demás lugares de jurisdicción Federal". (14). El Consejo estaba formado por tres personas -Presidente, Vicepresidente y Secretario,- los cuales ejercían sus funciones durante tres meses.

Los criterios a seguir para censurar películas quedaron formulados en el Artículo 9º "El Consejo sólo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar su aprobación a todas las demás. Podrá el Consejo declarar que se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones o supresiones - que fueren convenientes".

"Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo, las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales". (15).

En caso de prohibición o corte de alguna vista, el Reglamento concedía al interesado, si así lo deseaba, una segunda revisión, efectuada ante su presencia. De este modo, se estableció la censura previa a las películas.

Esta época, en la que el cine mexicano se desenvolvía bajo la influencia del europeo, fue la más fructífera de la cinematografía muda nacional.

El automóvil gris, producida y dirigida por Enrique -Rosas, fue estrenada con gran éxito en 23 cines de la Ciudad de México, el 12 de diciembre de 1919, luego de enfrentar numerosos obstáculos con la censura. Se temía que la cinta se convirtiera en "(...) escuela de malas costumbres, de ense--

(14) Ibid p. 65

(15) Ibid p. 65

ñanzas perversas a nuestros criminales (...)" (16). En aquel entonces, no se precisaron los cortes realizados a la película, aunque se dedujo que había sufrido modificaciones moral y formalmente, ya que en lo político se plegaba a las directrices de las autoridades de la época.

En ese año, también se exhibieron numerosas cintas en episodios, como Armas al hombro, de Charles Chaplin; la ley del corazón; La noche de la tempestad, El eco del abismo (mexicana); Su triunfo y otras más, que ocupaban las pantallas del Salón -- Rojo, Cine Mina, Cine San Juan de Letrán, Teatro Olimpia, Teatro Granat, Teatro Alarcón, Teatro Alcázar, Cine Venecia, Cine San Hipólito, Cine Triunfón, Cine Santa María la Ribera, Cine - América y Cine Parisina.

El balance cinematográfico hacia 1920 no era favorable, pese a que la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial hubieran podido propiciar el surgimiento de una industria nacional, hecho que no pudo llevarse a cabo por la falta de recursos técnicos y económicos.

La censura persistía y el cine como testimonio histórico social había llegado a su fin con El automóvil gris.

En la década de los 20's, ante la creciente voracidad de los productores, se realizaron películas de baja calidad que, sin embargo, contaron con el favor del público debido al incremento en la demanda de diversiones y a la estabilidad política y social, sólo perturbada por la guerra crístera y la agitación en los altos círculos políticos y militares.

La aparición del sonido en las películas vendría a transformar el panorama tanto negativa como positivamente, ya que, si por un lado representaba un gasto económico fuerte y un despliegue de recursos técnicos para los países menos desarrollados, por el otro, significaba una buena oportunidad para desarrollar una industria nacional, que no estuviera al amparo de las grandes potencias.

(16) Aurelio de los Reyes. Op. Cit. p. 201, cita a Rafael - Bermúdez Z. "La historia de la cinematografía nacional" El Universal ilustrado. 1° de marzo de 1934, p. 27.

La primera película totalmente hablada, musicalizada y sonorizada que llegó al país fue La Última canción (The singing full), protagonizada por Al Jolson cuyo estreno se anunció el 23 de mayo de 1929 en el Cine Olimpia; su exhibición fue posible gracias a la instalación de aparatos vitafónicos por técnicos especializados de la Casa Warner Brothers. (17)

El cantante de Jazz (The Jazz singer), también con Al Jolson (primera cinta parlante estrenada en Estados Unidos, el 5 de octubre de 1927), ocupó en México el segundo lugar, al ser estrenada el 15 de agosto de 1929, también en el Cine Olimpia. A ésta le siguieron Una mujer de París, con Pola Negri y Paul Lukas; e Inocentes de París, con Maurice Chevalier.

La invasión de películas sonoras norteamericanas provocó el descontento de diversos sectores del país, quienes, en 1930, realizaron una campaña en contra de las cintas habladas en inglés.

No obstante, el cine hollywoodense haría hasta lo imposible por seguir controlando los mercados latinoamericanos, -- "(...) elaborando versiones en varias lenguas de cada una de sus películas de éxito. No se [trataba] simplemente de doblar el diálogo, sino de realizar réplicas de los originales utilizando actores y hasta directores de las más diversas partes -- del mundo (...)" (18).

Hacia 1937, México contaría con una industria cinematográfica de las más importantes dentro del país, pero no lograría sacudirse al cine extranjero, principalmente estadounidense. Las estadísticas así lo demostraron: en ese año se estrenaron 139 películas norteamericanas, 33 francesas, 17 inglesas, 11 alemanas, 6 argentinas, 2 españolas y 2 italianas, en tanto que sólo se proyectaron 33 de producción nacional.

- (17) Un mes antes, se había anunciado el estreno de la película "sonorizada" Submarino, en el Teatro Imperial, cobrando por verla el precio exorbitante de 2 pesos luneta y 50 centavos galería. Sin embargo, "...la música, los efectos sonoros y las canciones formaban una mezcla de ruidos capaz de alterar los nervios del más templado..". Luis Reyes de la Maza. Cine Sonoro en México. p.15
- (18) Fernando Macotela. Op. Cit. p. 34

Algunas de las películas exhibidas fueron Las dos niñas de París, El tunante, La agonía del submarino (que gozaba de exhibición vertical en 8 cines junto con El prófugo del Pocatello y El precio del rescate), La historia se hace de noche, Ayúdame a vivir, Ora Ponciano, Ligero de cascos, Comenzó en el trópico, Número equivocado, Rosa de Francia, El salto mortal, y Amor rodando.

Para entonces, los cines de la ciudad de México eran poco más de 40: Palacio, Goya, Teresa, Rialto, Granat, Venecia, Roma, América, Rívoli, Orfeón, Monumental, Edén, Encanto, Máximo, Imperial, Lux, Politeama, Isabel, Royal, Alcázar, Bucareli, Majestic, Universal, Regis, Rex, Balmori, Cinelandia, Primavera, Parisina, Tacuba, Iris, Alameda, Olimpia, Cartagena, San Juan, Principal, Roxy, Alarcón, Mundial, Hipódromo y Odeón.

El sistema de supervisión cinematográfica no sería modificado sino hasta el 31 de diciembre de 1938, al crearse el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, por medio de una modificación en la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado. Este se encargaría de otorgar la autorización para exhibir comercialmente las películas en la República.

El Departamento Central del Distrito Federal también -- censuraba las cintas que fueran a proyectarse en la capital, aunque esta labor la realizaba con fines más fiscales que morales.

Al año siguiente, en octubre, el Presidente Lázaro Cárdenas expediría un decreto por el que se imponía a las salas cinematográficas del país la obligación de exhibir, por lo menos, una película mexicana cada mes. Esta medida era realmente necesaria, pues en ese año se proyectaron en México 171 filmes hollywoodenses y sólo 26 cintas nacionales (se afirmaba que el cine mexicano producía solamente un 10% de películas taquilleras). (19).

Las casas distribuidoras, que apoyaban con gran entusiasmo la producción estadounidense, se mostraron renuentes a acatar el decreto cardenista. Así, programaban las películas na-

(19) Emilio García Riera, Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo I. p. 230.

cionales de más baja calidad en las salas de primera, de modo que muy poca gente acudía a verlas.

En julio de 1940, los exhibidores pidieron al General - Cárdenas la derogación del decreto, sin resultado alguno.

La supervisión cinematográfica adquiere otro sentido en 1941, cuando se promulga un reglamento que elimina la censura previa y establece la supervisión de todas aquellas películas que van a ser proyectadas, para evitar que se violen los preceptos del "artículo 6° constitucional que establece la libertad para la manifestación de las ideas y los límites que por interés social puede tener esa libertad". Además de que, -- "(...) de acuerdo con las necesidades impuestas por la continua y acelerada evolución del cinematógrafo y con las prácticas comerciales a que lo sujetan quienes lo usufructúan, es indispensable ampliar las reglas a que se debe someter la autorización para exhibir películas cinematográficas en toda la República(...)". (20).

En septiembre de 1941, fue creado el Departamento de Su pervisión Cinematográfica, dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación -en base - al artículo 2°, Fracción XXI de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado-, el cual estaría encargado de autorizar - la exhibición comercial de las películas en el país, así como su exportación. Sus funciones eran de carácter netamente federal.

El 19 de septiembre del mismo año, se emitió el decreto que reglamentaba las funciones del mencionado Departamento.

El Reglamento de Supervisión Cinematográfica estableció en su artículo 2° que se otorgaría autorización a aquellas -- cintas cuyo espíritu y contenido "(...) en figuras y palabras, esté de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6° de la Constitución General de la República (...)". (21).

(20) Fernando Macotella. Op. Cit. p. 218

(21) Ibid. p. 73

Asimismo, tal autorización se formulaba según la clasificación siguiente -artículo 3º-; a) películas permitidas para niños, adolescentes y adultos; b) para adolescentes y adultos; c) únicamente para adultos y, d) para adultos en exhibiciones especiales autorizadas.

Sin embargo, en la cartelera anunciada en los periódicos, dicha clasificación no aparecía, salvo en algunos casos. Así ocurrió con la cinta Nace un bebé, en la que se especificaba: "Autorizada por la Iglesia Católica para personas adultas, no se admiten menores de 15 años" (22); y con la película Ariette y sus dos papás, que iba acompañada de la siguiente advertencia: "terminantemente prohibida la entrada a menores" (23)

En otros casos, se publicaban ciertos comentarios para justificar la exhibición de una cinta, aunque no se determinaba su clasificación. Por ejemplo, el filme Besos de fuego, -- con la actriz Vivianne Romance, se anunciaba con la siguiente cita: "No se muestra el mal para hacer el mal"(...) se exhiben las lacras de la humanidad, las miserias y los vicios para ejemplo de quienes vean esta película. Si hay alguien que se asuste de la vida, que no la vea(...), firmada por Dennis Meroré (24).

En cuanto a la supervisión de los filmes, el Reglamento de 1941, al igual que el de 1919, otorgaba al interesado que estuviera inconforme con el dictámen emitido, una segunda supervisión de su cinta.

De la misma forma, establecía la supervisión "opcional" de los guiones cinematográficos. Según el artículo 16º, -- "(...) con objeto de que los productores de películas cinematográficas se eviten gastos ociosos podrán someterse a la supervisión del Departamento las obras escritas que se propon-

- (22) El Universal. "Cartelera Cinematográfica". Enero/9/1941
 (23) El Universal. "Cartelera Cinematográfica". Enero/14/1941
 (24) El Universal. "Cartelera Cinematográfica". Enero/15/1941.

gan filmar, a fin de que el propio Departamento resuelva, gratuitamente, si está de acuerdo con lo que establece el artículo 2° de este Reglamento (...)" (25).

También en 1941 se celebraría, en la ciudad de México, la Primera Semana del Cine Nacional, "(...) con objeto de impulsar la industria cinematográfica (...)" (26).

Un año después, en 1942, se logró que las casas distribuidoras de películas norteamericanas incluyeran en sus contratos fechas para la exhibición de cintas nacionales, que para entonces gozaban de gran aceptación tanto en el país, como en el extranjero.

La necesidad de producir filmes de calidad que pudieran competir con los del exterior trajo consigo la creación, el 15 de agosto de 1947 -durante el gobierno alemanista- de la Comisión Nacional de Cinematografía, integrada por doce miembros -propietarios, representantes de las diversas ramas de la industria cinematográfica mexicana. El objetivo era "(...) fomentar la producción de películas de alta calidad y de interés nacional (...)" (27).

La Comisión funcionaría como un organismo autónomo que velaría por el desarrollo y mejoramiento del cine mexicano. En lo referente a la exhibición, pugnaría -artículo 2°, fracción II- por "(...) la ampliación de los mercados del país y extranjeros para las películas nacionales (...)" (28).

De igual manera, se encargaría -artículo 2°, fracción VI- de "(...) determinar las necesidades existentes en el país acerca de las salas de exhibición y hacer gestiones para que se establezcan aquéllas que sean indispensables (...)" (29). Los propósitos de esta Comisión, sin embargo, se quedaron únicamente en el papel, pues el cine mexicano comenzaba a manifestar vicios que habrían de hacerse crónicos.

(25) Fernando Macotela. Op. Cit. p. 76.

(26) Memoria de la Secretaría de Gobernación 1940-1941, p. 80

(27) Miguel Alemán. Un México Mejor. Tomo II. "Primer Informe de Gobierno". 1° de Septiembre de 1947. p. 124.

(28) Fernando Macotela Op. Cit. p. 80.

(29) Ibid. p. 218.

En la década de los 40's las tendencias monopólicas en la producción se harían patentes. La empresa CLASA, por ejemplo, absorbió en 1943 la producción de Grovas, y se alió, posteriormente, bajo la dirección de Manuel Espinoza Iglesias, a Films Mundiales. El producto de esta unión formaba parte de la estructura empresarial de William Jenkins, socio de aquél.

La intromisión de Jenkins en la industria nacional empezaría con el control de salas en el estado de Puebla y sus alrededores. Pronto se apropiaría de cines en otras entidades: Michoacán, Guanajuato, Aguascalientes, Querétaro, Zacatecas, Durango y parte de Jalisco. Hacia 1947 ya tenía una cadena nacional de cines: Compañía Operadora de Teatros, escudada en los nombres de Espinoza Iglesias y Gabriel Alarcón. El monopolio Jenkins trabajaba a base de sociedades mancomunadas, gracias a las cuales el norteamericano se mantenía oculto.

Una vez obtenida la empresa Operadora de Teatros, empezarían las artimañas para conseguir la Cadena de Oro, propiedad de Emilio Azcárraga. Por ejemplo, se amenazaba a los productores y distribuidores para que no alquilaran películas al Cine Alameda -cabeza del circuito-. Finalmente, esta cadena de salas pasó a manos de Jenkins, regenteadola Gabriel Alarcón.

La influencia del estadounidense continuaría extendiéndose hacia la producción pues compañías como Rodríguez Hermanos, Chapultepec, Mier y Brooks, Calderón y Rosas Film, estaban comprometidas con el magnate. Esto les garantizaba una amplia difusión de sus películas, siempre y cuando no fueran proporcionadas a los exhibidores independientes, con el consecuente perjuicio para éstos.

Esta situación, que demandaba la intervención del Gobierno, aunada a otros factores, originó la promulgación de un ordenamiento legal que regularía la industria del cine. El 1° de diciembre de 1949 sería aprobada en la Cámara de Diputados la Ley de la Industria Cinematográfica; el 20 del mismo mes fue expedida por el H. Congreso de la Unión y el -

día 31 promulgada por el entonces Presidente Miguel Alemán.

La Ley creaba la Dirección General de Cinematografía como un "Órgano especializado" encargado de estudiar y resolver todos los problemas relacionados con la industria cinematográfica, a fin de elevar su condición moral, artística y económica.

La Dirección General de Cinematografía tenía, además, - las siguientes atribuciones - artículo 2°-:

- "(...) V. Efectuar investigaciones de carácter general sobre las diversas ramas de la industria cinematográfica, estudios, laboratorios, producción, distribución, exhibición, así como encargarse de la formación de estadísticas.
- VI. Realizar, mediante el uso de las formas de publicidad más adecuadas, una labor de propaganda en el país y en el extranjero en favor de la industria cinematográfica nacional.
- IX. Conceder autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República, ya sean producidas en el país o en el extranjero. Dicha autorización se otorgará, siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6° y demás disposiciones de la Constitución General de la República.
- X. Conceder las autorizaciones correspondientes para la importación de películas extranjeras, oyendo si se requiere la opinión de las Secretarías de Economía y de Relaciones Exteriores, pero aplicando en todo caso el criterio de reciprocidad con los países productores de películas (...)"
- "XI. Retirar transitoriamente del mercado las películas que pretendan exhibirse o se exhiban sin la autorización a que se refiere la fracción IX de este artículo, independientemente de las sanciones que se impongan a los infractores.

- XII. Determinar el número de días de exhibición que cada año deberán dedicar los salones cinematográficos establecidos en el país para la exhibición de películas mexicanas, de largo y cortometraje.
- XIV. Formar la Cineteca Nacional, para cuyo fin los productores entregarán gratuitamente una copia de las películas que produzcan en el país, al solicitar la autorización para la exhibición pública de las mismas. (...) " (30).

Por otro lado, se creaba -artículo 40- el Registro Público Cinematográfico, como dependencia de la Dirección General de Cinematografía, en el que se inscribirían, entre otros asuntos, los contratos de distribución y exhibición y sus particularidades.

En la Ley de la Industria Cinematográfica se estipulaban, además, las funciones del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, entre las que se encontraban: buscar las medidas para la ampliación de los mercados en el país y en el extranjero - de las películas nacionales-artículo 12°, Frac. IV-; resolver las inconformidades de los interesados, productores o distribuidores, cuando se les hubiera negado la autorización para exhibir sus películas -artículo 12°, Frac. VI-, etcétera.

En el informe de labores de la Secretaría de Gobernación 1949-1950 quedarían establecidos los motivos que impulsaron - al régimen alemanista a expedir la Ley de la Industria Cinematográfica: "Como se comprende en el tono de la Ley, el Gobierno no pretende limitar la iniciativa privada, ni estorbar la competencia legítima (...) no pretende coartar los derechos - de autores, productores o distribuidores (...) no trata de constituirse en tutor ni en patrono de la industria cinematográfica, aspira solamente a cumplir su deber de armonizador y defensor, en su caso, de un patrimonio nacional. La acción - misma producirá la experiencia conveniente para realizar las

(30) Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955.
p. 729-730.

innovaciones o las rectificaciones que sean necesarias". (31)

Así, una de las primeras acciones de la recién creada Dirección General de Cinematografía, en 1950, fue la de fijar - el número de programas de películas nacionales que debían exhibirse en los cines, mientras se elaboraban los datos estadísticos que permitirían conocer la categoría de los salones -- existentes y la importancia de las empresas que los regentaban.

De igual manera, esta dependencia fijó las condiciones -- que deberían de cubrirse para considerar las películas como - de estreno o de re-estreno; estableció las reglas que había - que seguir para elaborar la publicidad de las mismas; y fijó las sanciones a los infractores de las anteriores disposiciones.

Para 1950, ya había 1431 cines fijos y 67 ambulantes en - toda la República, con un total de 1'180,7999 butacas para -- una población de 25'000,000 de habitantes -128 salas en el -- Distrito Federal, con una población de 3'050,442 habitantes-. (32).

Ese año se estrenarían 395 películas: 228 norteamericanas, 104 mexicanas, 23 francesas, 13 españolas, 13 italianas, 7 inglesas, 4 argentinas y 3 de otras nacionalidades (33).

El cine estadounidense seguía estando por encima del nacional, lo cual se debía, en buena parte, al monopolio que -- Jenkins continuaba ejerciendo en la exhibición (80% de los cines de la República eran suyos, sólo en el Distrito Federal - tenía 41).

De este modo, existía una situación muy desventajosa para los productores mexicanos, financiados por el Banco Nacional Cinematográfico (creado en 1942) y sujetos a la labor de la - Distribuidora Películas Nacionales (34), que se encargaba de entregar la totalidad del material nacional al monopolio. Es te lo ofrecía "(...) al público en un número limitado de se--

(31) Memoria de la Secretaría de Gobernación 1949-1950. p. 71

(32) Ibid. p. 69

(33) Alicia Echeverría. El Cine en México; estudio sociológico. p. 30

(34) Surgida en 1947 para distribuir el material mexicano de 35 y 16 milímetros en territorio nacional.

siones, aún cuando ese material (...) [pudiera resistir] (...) económicamente en la pantalla un tiempo muchísimo mayor (...) El 'quemar' de inmediato un producto les [permitía explotarlo] (...) más adelante (...) pagándole un menor precio (...)" (35)

De esta forma, la distribuidora semioficial había caído en el juego de Jenkins, ya que a pesar de ser el medio por el cual el Banco recuperaba sus capitales, el porcentaje que recibía por concepto de alquiler de películas era mínimo y paulatinamente iba disminuyendo, de manera que las ganancias de los exhibidores se incrementaban.

La ambición desmedida y el deseo de poder caracterizaban al monopolio. Gabriel Alarcón incluso ofrecía a los propietarios de los llamados "cines piojo" -salas populares, películas mexicanas para su exhibición a cambio de recibir el 5% de las entradas brutas.

En medio de este panorama se promulgó el 6 de agosto de 1951, el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, en el que se formulaban las disposiciones que debían seguirse para el debido cumplimiento de la misma.

Así, se establecían tres departamentos dependientes de la Dirección General de Cinematografía:

- a) Supervisión;
- b) Asesoría Técnica y,
- c) Registro Público Cinematográfico y Cinoteca

El primero debía cumplir las siguientes funciones -Artículo 8º:-

- I. La realización de las actividades de la Dirección en materia de supervisión.
- II. Dictaminar sobre los argumentos y guiones técnicos.
- III. Tramitar las autorizaciones para exhibir, importar y exportar películas producidas en el país o en el extranjero.
- IV. Vigilar que no se exploten comercialmente las películas que carezcan de autorización.
- V. Las demás que le sean asignadas por el Director.

El Departamento de Asesoría Técnica debía realizar, entre otras, las siguientes funciones - artículo 9^o:

- "V. Tramitar los asuntos relacionados con la determinación del número de días de exhibición, o tiempo de pantalla, que cada año deberán dedicar los salones cinematográficos establecidos en el país para las películas mexicanas, cuando así se establezca, y vigilar el cumplimiento de esa determinación.
- VI. La recopilación y elaboración de datos estadísticos, censos de salas cinematográficas o de personas, empresas y organizaciones relacionadas con la industria cinematográfica, y efectuar investigaciones sobre las diversas ramas de la industria cinematográfica.
- VIII. Realizar las labores de publicidad en el país o en el, en favor de la industria cinematográfica nacional." (36)

El Departamento de Registro Público Cinematográfico y - Cineteca, debía dedicarse a todo lo relativo al registro; a la formación, cuidado y mantenimiento de la Cineteca y a llevar el archivo de la Dirección General de Cinematografía.

El artículo 47 del Reglamento establece que los productores, distribuidores y exhibidores están obligados a registrarse en esta Dirección, proporcionando todos los datos relativos a su formación.

Por otro lado, los artículos 48 y 49 prohíben a los exhibidores tener intereses económicos en las Compañías productoras o distribuidoras; de la misma forma que los distribuidores o productores no podían tener intereses económicos en la rama de la exhibición. En caso de que así fuera, los interesados debían escoger sólo una actividad. En la práctica,

(36) Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955, p. 735-736.

éste artículo es violado frecuentemente.

En el Reglamento se especifican las condiciones que deben llenar las solicitudes que los exhibidores y distribuidores presenten a la Dirección General de Cinematografía con el fin de obtener autorización para la exhibición comercial de sus películas; así como los términos en que debe practicarse la supervisión.

Se considera conveniente reproducir los artículos relativos a la supervisión cinematográfica:

"ARTICULO 62. Autorización obligatoria para la exhibición de películas. Ninguna película cinematográfica, ya sea producida en el país o en el extranjero y ninguna publicidad, hechas para exhibirse en las salas cinematográficas, podrán ser exhibidas públicamente sin que medie autorización de la Secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Cinematografía.

ARTICULO 63. Obligaciones de productores y distribuidores: Los productores y distribuidores de películas cinematográficas producidas en el país o en el extranjero, tienen las siguientes obligaciones:

- I. Antes de exhibir o explotar públicamente las películas cinematográficas, deberán solicitar de la Dirección General de Cinematografía, autorización para hacerlo.
- II. Al solicitar esa autorización, deberán someter a la Dirección, para su examen y supervisión, una copia íntegra de la película y avance de que se trate.
- III. Deberán cubrir los derechos de supervisión que establezca la ley.

- IV. Se abstendrán de exhibir o explotar públicamente las películas, sin que previamente obtengan autorización para hacerlo, de la Dirección General de Cinematografía.
- V. Mencionarán en la publicidad, el número y clase de autorización que se otorgó, de conformidad con lo que establece la ley y este reglamento.
- VI. Se abstendrán de exportar películas nacionales sin haber obtenido previamente autorización para hacerlo.

ARTICULO 64. Solicitud de autorización: La solicitud de autorización para exhibir películas cinematográficas en la República, deberá contener expresión de lo siguiente:

- I. Título de la película
- II. Nombre del productor o razón social, número de registro del mismo y del distribuidor y, tratándose de películas producidas en el extranjero, país en el que fue filmada la película y nombre del distribuidor dentro de la República.
- III. Una relación que contenga los nombres de los autores del argumento, adaptación, director y principales actores que interpreten la película.
- IV. Número de rollos en que esté contenida la película.

Con la solicitud se acompañarán los siguientes anexos:

- a) Una copia positiva, completa de la película de que se trate.
- b) Una copia positiva de los avances -

(trailers) que sirvan para anunciar la película.

- c) La boleta que justifique el pago de los derechos de supervisión.
- V. Tratándose de publicidad que se pretenda exhibir en las pantallas de -- las salas cinematográficas, el pro-- ductor o distribuidor, deberá solicitar la autorización por escrito, acompañando copia de la publicidad de -- que se trate.

ARTICULO 65. Término para solicitar la autorización: La autorización deberá solicitarse, cuando menos ocho días antes de la fecha fijada para su exhibición y para este efecto, las películas deberán ser sometidas a examen y supervisión con la anticipación que se señala. En casos excepcionales y previa solicitud del interesado, - el Director podrá autorizar la supervisión de una película fuera del término - que se fija en este artículo, o de las - horas laborables y turnos reglamentarios, así como fuera de la sala oficial de proyección.

ARTICULO 66. Término de la autorización: El término de las autorizaciones a que se hace mención en este capítulo, durará 42 meses a partir de la fecha de la autorización, Transcurrido el plazo a que se refiere - este artículo, los interesados deberán - hacer nuevamente solicitud a la Dirección sin tener que cubrir nuevas cuotas de supervisión.

- ARTICULO 67. Plazo para practicar la supervisión. La Dirección General de Cinematografía, tendrá obligación de practicar el examen y supervisión de las películas que sean sometidas a su autorización y resolverá si se concede o no ésta, dentro de los tres días siguientes al que se haya presentado la solicitud con los anexos a que se refiere el artículo 64.
- ARTICULO 68. Supervisión de películas. Si la solicitud reúne los requisitos establecidos por este Reglamento, se procederá al examen o supervisión de la película, de acuerdo con las reglas siguientes:
- I. La película se proyectará en la sala oficial de proyección dependiente de la Dirección General de Cinematografía, o en otro lugar, previa autorización del Director.
 - II. La proyección se hará ante el personal que designe al efecto el Director.
 - III. La supervisión se practicará de acuerdo con las bases que establece este Reglamento.
 - IV. La persona o personas que practiquen la supervisión, tendrán obligación de rendir por escrito, un dictámen del resultado de la misma dentro de las veinticuatro horas siguientes a la fecha en que se lleve a cabo.
 - V. El dictámen será sometido al Director, quien decidirá si se concede o no la autorización, pudiendo este funcionario, si lo estima oportuno, ordenar que se lleve a cabo nueva proyección

en su presencia.

- VI. La Dirección podrá ordenar no sean su pervisadas las películas de los solicitantes que al infringir la Ley y este Reglamento, no hayan cumplido con las sanciones que le fueren impuestas, pudiendo los interesados concurrir al Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, dentro del término de quince días contados a partir de la fecha en que les fuere denegada la solicitud. El Consejo aprobará o revocará la orden de la Dirección General de Cinematografía.

ARTICULO 69. Autorización. La autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República, ya sea producidas en el país o en el extranjero, se otorgará siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y palabras no infrinjan los límites que para la manifestación de las ideas y la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia, establecen los artículos 6°, y 7° de la Constitución Política de la República.

Se considerará que existe infracción a los artículos 6° y 7° de la Constitución y la autorización será denegada, en los siguientes casos:

- I. Cuando se ataque o falte al respeto a la vida privada.
- II. Cuando se ataque a la moral.
- III. Cuando se provoque algún delito o haga la apología de algún vicio.

IV. Cuando se ataque al orden o la paz p^ublica.

ARTICULO 70. Ataques a la vida privada Para los efectos de este artículo se considerarán como ataques a la vida privada:

I. Cuando se exponga a una persona al o^dio, desprecio o ridículo, o pueda -causársele demérito en su reputación o en sus intereses.

II. Cuando se ataque la memoria de un di^funto con el propósito o intención -de lastimar el honor o la p^ublica es^timación de los herederos o descen^dientes de aquel que aún vivieren.

III. Cuando al hacerse referencia a algún asunto civil o penal se mencionen he^chos falsos o se alteren los verdade^ros, con el propósito de causar daño a alguna persona o se hagan con el -mismo objeto, apreciaciones que no -estén ameritadas racionalmente por -los hechos siendo éstos verdaderos.

ARTICULO 71. Ataques a la moral. Se considerará que hay ataques a la moral:

I. Cuando se ofenda al pudor, a la de^cencia o a las buenas costumbres, o se incite a la prostitución o a la -práctica de actos licenciosos o imp^udicos, teniéndose como tales todos -aquéllos que, en el concepto p^ublico, estén calificados como contrarios al pudor.

II. Cuando se contengan escenas de carác^ter obsceno o que representen actos -lúbricos.

III. Cuando se profieran expresiones obscenas o notoriamente indecorosas.

ARTICULO 72. Provocación o apología de delitos o vicios. Se considerará que se provoca o hace la apología de algún delito o vicio, en los siguientes casos:

- I. Cuando se incite a la anarquía, cuando se aconseje o incite al robo, al asesinato, a la destrucción de los inmuebles o se haga la apología de estos delitos o de sus autores.
- II. Cuando se defiendan, disculpen o aconsejen faltas o delitos, o que se haga la apología de ellos o de sus autores.
- III. Cuando se enseñe o muestre la forma o método de realizar estos delitos o practicar los vicios, siempre y cuando el que practique los vicios o cometa los delitos no sea castigado.

ARTICULO 73. Ataques al orden y a la paz públicos. Se considerará que se ataca el orden o a la paz pública:

- I. Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país.
- II. Cuando se injurie a la Nación Mexicana o a las entidades políticas que la forman.
- III. Cuando se incite o provoque directa o indirectamente al Ejército a la desobediencia, a la rebelión, a la dispersión de sus miembros o a la falta de otro o de otros de sus deberes, o se aconseje, provoque o incite directamente al público en general a la anar

quía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad.

- IV. Cuando se injurie a la autoridad del país con el objeto de atraer sobre ella el odio, desprecio o con el mismo objeto se ataque a los cuerpos públicos colegiados, al Ejército o Guardia Nacional o a los miembros de aquellos y éste con motivo de sus funciones.
- V. Cuando se injurie a las naciones amigas, a los soberanos o jefes de ellas o a sus legítimos representantes en el país, o cuando se aconseje, incite o provoque a la comisión de un delito determinado.
- VI. Cuando se contengan noticias falsas o adulteradas sobre acontecimientos de actualidad capaces de perturbar la paz o la tranquilidad en la República o en alguna parte de ella, o de causar el alza o baja de precios de las mercancías o de lastimar el crédito de la Nación o de algún Estado o Municipio o de los bancos legalmente constituidos.
- VII. Cuando se trate de manifestaciones o informes prohibidos por la ley o por la autoridad por causa de interés público, o se hagan antes de que la ley permita darlos a conocer al público.

ARTICULO 74.

Clasificación de las autorizaciones. Las autorizaciones se otorgarán en cada caso,

de acuerdo con la clasificación siguiente:

- I. Películas permitidas para niños, -- adolescentes y adultos.
- II. Películas permitidas para adolescentes y adultos.
- III. Películas permitidas únicamente para adultos; y
- IV. Películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.

La Dirección, para clasificar las películas, al conceder las autorizaciones dentro de cualquiera de los grupos mencionados en este artículo, normará su criterio de acuerdo con el posible daño o perjuicio que las películas de que se trate pudiera ocasionar en menores o adolescentes, o una clase o grupo especial de adultos.

ARTICULO 75. Contenido de la autorización. La autorización deberá contener lo siguiente:

- I. El número de orden que le corresponde. Para este efecto, las autorizaciones serán numeradas progresivamente y se inscribirán en un libro de registro que deberá llevar la Dirección y autorizará la Secretaría del ramo.
- II. El título o nombre de la película y las demás particularidades que sirvan para identificarla.
- III. La clasificación que corresponda a la película de acuerdo con el artículo anterior.

La autorización confiere el derecho de exhibir la película en todo el territorio nacional, sin necesidad de ninguna otra supervisión.

ARTICULO 76.

Obligaciones de los exhibidores de películas. Los exhibidores de películas tendrán las siguientes obligaciones:

- I. Se abstendrán de exhibir públicamente cualquier película que no cuente con la autorización de la Dirección General de Cinematografía.
- II. En la publicidad que hagan de las películas, mencionarán el número y clase de la autorización que se otorgue de acuerdo con esta clasificación.
- III. Cuando en un programa se incluyan películas de diferente clasificación, se usará en la publicidad la autorización más restrictiva, respecto a edades.
- IV. Darán acceso a todas las salas de cine de la República sin costo alguno, a los supervisores e inspectores de la Dirección General de Cinematografía, a quienes bastará presentar sus credenciales respectivas.
- V. Los trailers o avances que sirvan para anunciar películas que tengan la clasificación "C" no podrán ser exhibidos en las funciones cuyos programas hayan sido autorizados para niños y adolescentes. Igualmente queda prohibida la exhibición de los avances de películas de la clasificación "B" en las funciones dedicadas

a los niños.

ARTICULO 77.

Obligaciones a cargo de otras autoridades. Las autoridades municipales, de los Estados y de los Distritos y Territorios Federales, no permitirán la exhibición pública de películas que no hayan sido previamente autorizadas por la Dirección General de Cinematografía, cuya constancia original aparecerá grabada en la caja metálica que las contiene, misma que deberán mostrarle sus distribuidores y exhibidores. Los interventores o inspectores municipales comisionados en las salas cinematográficas, deberán cuidar del cumplimiento de las disposiciones de este Reglamento y presentarán su respaldo a los representantes de la Dirección General de Cinematografía. Las aduanas de la República no permitirán la salida de películas cuyo exportador no presente la autorización respectiva. Cuando algún productor nacional o extranjero tuviera necesidad de exportar películas cinematográficas en negativo sin revelar, - por no existir en nuestro país laboratorios apropiados en que pudiera hacerse ese trabajo, solicitará de la Dirección, la designación de un supervisor que asista a la toma de vistas, a efecto de que bajo su absoluta responsabilidad informe si procede autorizar la exportación. Los honorarios del supervisor serán fijados por el Director y cubiertos por el productor de la película. Cuando se trate de películas tomadas por turistas o investigadores, las aduanas podrán permitir la ex-

portación de dichas películas, aún sin revelar; pero sin embargo, la Dirección, con acuerdo del C. Secretario, podrá sus pender esta autorización cuando así lo exija el interés nacional.

ARTICULO 78.

Facultades de la Dirección. Son facultades de la Dirección General de Cinematografía:

- I. Retirar transitoriamente del mercado, las películas que pretendan exhibirse o se exhiban sin la autorización a -- que se refiere la Ley y este Reglamento, sin perjuicio de las sanciones en que incurran los productores, distribuidores o exhibidores.
- II. Cancelar o suspender las autorizaciones cuando se infrinja este Reglamento, o cuando causas supervinientes de interés público lo ameriten.
- III. Ordenar la cooperación de las autoridades para el cumplimiento de lo dis puesto en la Ley y en este Reglamento.

ARTICULO 79.

Inconformidades. Las resoluciones de la Dirección General de Cinematografía que nieguen la autorización para exhibir públicamente películas o impongan restricciones en relación con la clasificación a que se refiere el artículo 74 de este Reglamento, serán revisables si el interesado presentare inconformidad dentro del plazo de 15 días a partir de la fecha en que se le comunique la resolución correspondiente.

Corresponderá conocer de la inconformi-

midad y resolver en definitiva al Consejo Nacional de Arte Cinematográfico. Al someterse una inconformidad al Consejo, se fijará fecha para proyectar la película de que se trate, ante sus miembros, quienes decidirán dentro de las 24 horas siguientes por mayoría de votos.

ARTICULO 80.

Cortes y modificaciones. Si al examinar una película, la Dirección General de Cinematografía, encuentra que la autorización puede concederse previos algunos -- cortes o modificaciones en la misma, lo indicará así al interesado. Si éste estuviera conforme en llevarlos a cabo, se concederá la autorización sujeta a estas condiciones. Si la exhibición pública de las películas se llevare a cabo sin hacer los cortes y modificaciones, se sancionará al infractor con el máximo de las penas autorizadas por la Ley.

ARTICULO 81.

Examen de argumentos y adaptaciones. Los productores de películas podrán someter el examen o supervisión de la Dirección los argumentos y adaptaciones en que -- pretendan basar una producción cinematográfica. En este caso, el examen se hará gratuitamente y se otorgará una autorización provisional, que será confirmada en caso de que la película se ajuste al argumento o adaptación examinados, y no viole en su realización las disposiciones de este Reglamento.

ARTICULO 82.

Películas extranjeras. Las autorizaciones para la exhibición pública de las películas procedentes del extranjero, se

otorgarán de acuerdo con las siguientes reglas:

- I. Deberá ajustarse en todo a las disposiciones de este Reglamento.
- II. Las películas, además, no serán ofensivas o denigrantes para nuestro país.
- III. La Dirección General de Cinematografía quedará facultada para negar las autorizaciones, cuando razones de reciprocidad o de interés público así lo exijan.

CAPITULO UNDECIMO

Tiempo destinado a exhibición de películas nacionales.

ARTICULO 83. Libertad de exhibición. Mientras la Dirección General de Cinematografía no de termine lo contrario, los salones cinematográficos, establecidos en el país, tendrán libertad para contratar y exhibir indistintamente películas mexicanas o extranjeras de largo y corto metraje.

ARTICULO 84. Facultad de la Dirección. La Dirección tendrá facultad para determinar el número de días de exhibición que cada año deberán dedicar los salones cinematográficos establecidos en el país para la exhibición de películas mexicanas de largo y corto metraje, en los siguientes casos:

- I. Cuando en cualquier fecha aparezca

que algún salón cinematográfico o cadena de cinematógrafos en los últimos seis meses anteriores ha dedicado menos del cincuenta por ciento -- del tiempo de exhibición a la explotación de películas mexicanas. En este caso, la Dirección General de Cinematografía podrá usar de la facultad que le concede la Fracción -- XII del artículo 2° de la Ley, respecto a la sala exhibidora o cadena cinematográfica de que se trate.

- II. Cuando aparezca que existe un número importante de películas mexicanas -- que no encuentren mercado interior -- en la República. En este caso, la Dirección General de Cinematografía podrá usar de la facultad que le concede la Ley para determinar el tiempo de pantalla para las películas mexicanas.
- III. En cualquier fecha en que aparezca -- que una o varias empresas extranjeras, directa o indirectamente, hayan adquirido alguna sala de exhibición o alguna cadena de cinematógrafos o -- controle más de un cincuenta por -- ciento de las fechas de alguna sala de exhibición. En este caso, la facultad a que se refiere este artículo podrá utilizarse en relación con el salón o cadena de cinematógrafos de que se trate.

ARTICULO 85. Tiempo de pantalla. En el caso a que -- se refiere el artículo anterior, la Dirección General de Cinematografía deter

minará el número de días de exhibición que cada año deberán dedicar - los salones de cinematógrafo para - la exhibición de películas mexicanas de largo metraje, pero sin que en - ningún caso el número de días sea me - nor al cincuenta por ciento del tiem - po total de exhibición. La determi - nación, según el caso, se aplicará - a una o varias salas exhibidoras, to - mando en cuenta el número de salas - cinematográficas existentes en cada plaza y la categoría de las mismas, o la totalidad de los cinematógra - fos de la República.

La Dirección, dentro del límite que se fije en el párrafo anterior, y - según las circunstancias, determina - rá el porcentaje de tiempo de panta - lla que deba aplicarse, tomando en cuenta las necesidades de la indus - tria cinematográfica nacional.

ARTICULO 86. Medios coercitivos. Independientemente de las sanciones que conforme a la Ley puedan imponerse a los infractores, la Dirección para hacer cumplir sus deter - minaciones en los asuntos a que este - capítulo se refiere, dispondrá de los siguientes medios:

- I. El apercibimiento a las empresas -- propietarias de los salones cinema - tográficos correspondientes para -- que den cumplimiento a las determi - naciones de la Dirección en un pla - zo que no será inferior a dos, ni -

- superior a cuatro semanas.
- II. La clausura temporal o definitiva - del salón o salones que después de utilizados los medios anteriores no se allanen a cumplir con las determinaciones de la Dirección o las infrinjan frecuentemente
- III. La clausura temporal o definitiva - de un salón o salones cuyos propietarios o arrendatarios que acapando material cinematográfico nacional imposibiliten a sus competidores a cumplir con las determinaciones de la Dirección, con respecto a tiempo de pantalla.
- IV. En caso de que el exhibidor no cuente con material cinematográfico nacional, para cumplir las disposiciones de la Dirección, sobre el tiempo de pantalla , ésta podrá ordenar a los productores o distribuidores, proporcionar al exhibidor un porcentaje de sus películas, que les será fijado por la propia Dirección.
- V. En caso de incumplimiento, por parte de los productores o distribuidores, la Dirección podrá retirar la autorización del material que previamente le había sido concedido y rechazar sus solicitudes para autorizaciones de exportación.
- VI. Si las condiciones de exhibición no son convenidas por mutuo acuerdo entre el distribuidor y el exhibidor o cuando falte material cinematográfico nacional para cumplir la cuota

de pantalla designada, la Dirección intervendrá como árbitro, basándose en las condiciones normales en plazas semejantes". (37)

Al expedirse el Reglamento a la Ley de la Industria Cinematográfica, en 1951, cierto sector de los exhibidores, sobre todo los que se dedicaban a la proyección de películas extranjeras -particularmente norteamericanas-, se mostró inconforme con el mencionado ordenamiento, que otorgaba preferencia a la programación de películas nacionales.

Por ello, promovieron Juicio de Garantías ante el Juzgado Primero de Distrito en materia administrativa del Distrito Federal, el cual concedió el amparo y la protección de la Justicia Federal en contra de algunas de las disposiciones sostenidas en el Reglamento, a principios de 1952.

Así, y dado que los productores tenían una posición cada vez más desventajosa frente a los exhibidores, fue necesario realizar una modificación a la Ley de la Industria Cinematográfica expedida en 1949.

Para ello, se formó una Comisión de Fomento Cinematográfico, que escuchó las opiniones de los diversos sectores de la industria -la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, las empresas propietarias de estudios cinematográficos, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y la Asociación Nacional de Empresarios de Cines-. Todos estos organismos, con excepción del último, estuvieron de acuerdo en que debía reformarse la Ley para defender a los productores del monopolio de la exhibición.

El objetivo básico de tal modificación "(...) fue el de facilitar la intervención del Estado con el fin de regular la industria cinematográfica, vigilando la aplicación de los reglamentos establecidos y la protección de intereses económicos y gremiales, estableciendo bases de reciprocidad internacional y un adecuado sistema de sanciones que no hicieran nuga

(37) Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955.
p. 752-759.

toria la Ley". (38). Así, el nuevo proyecto de Ley fue aprobado el 15 de octubre de 1952 en la Cámara de Senadores y el 27 de noviembre del mismo año fue expedido el decreto que ordenaba la modificación. De este modo, el artículo 1° postula: "La Industria Cinematográfica es de interés público, y las -- disposiciones de esta Ley y las de sus reglamentos se considerarán de orden público para todos los efectos legales. Corresponde al Gobierno Federal, por conducto de la Secretaría de -- Gobernación, el estudio y la resolución de todos los problemas relativos a la propia industria a efecto de lograr su elevación moral, artística y económica". (39).

Los cambios observados, en lo referente a exhibición, se concretaron en los siguientes artículos relativos a las -- atribuciones de la mencionada dependencia:

"ARTICULO 2° Fracción IX. Conceder autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República, ya sean -- producidas en el país o en el extranjero. Dicha autorización se otorgará -- siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y palabras no infrinja el artículo 6° y demás disposiciones de la Constitución General de la República.

Las Estaciones Televisoras sólo podrán pasar películas autorizadas como aptas para todo público.

Fracción X. Conceder las autorizaciones correspondientes para la importación de películas extranjeras y para la exportación de las nacionales, oyendo -- si se considera necesario, la opinión --

(38) Francisco Amado. El Cine en México. Estudio Sociológico. p. 189

(39) Francisco Amado. Op. Cit. p. 193.

Fracción XVI del mismo artículo 2º, que da a esta dependencia el derecho de regular al proceso de distribución de películas nacionales.

Y las Fracciones XVII y XVIII del mencionado artículo, referidas a las sanciones y a las demás atribuciones que tal - Secretaría tiene en esta industria.

También se estableció juicio de amparo en contra del artículo 12º, que formula entre las facultades del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, la de fijar las bases para la contratación de películas nacionales entre productores, distribuidores y exhibidores; y, 13º, que establece las sanciones a los infractores de la Ley.

Ahora bien, en la resolución del juicio se explica: "... para que una ley pueda ser impugnada en cuanto tal en un juicio de amparo, se requiere que por su sola expedición cause perjuicios al quejoso, no necesitando de un acto posterior de autoridad para que tales perjuicios se originen". (43).

Por ello, "la resolución final determinó el sobreseimiento del juicio de garantías solicitado por los exhibidores, en lo que se refiere a todos los artículos invocados como violatorios menos uno, por considerarse que por sí solos no lesionan los intereses de estas empresas, sino que se requiere un acto posterior" (44), es decir, que tales artículos no eran auto-aplicativos, con excepción del Artículo 2º en su fracción XII, que sí procedió.

Este último, no fue sobreseído por tener el carácter auto-aplicativo, pues "los exhibidores están obligados a exhibir, en los términos indicados, las películas nacionales, sin que para la eficacia de tal obligación se requiera de un acto posterior de autoridad (...)" (45).

Se otorgó entonces el amparo, ya que, según el juez, - licenciado Ignacio Burgoa, "(...) es clara la intención de la Ley, al facultar la fijación del tiempo de pantalla y al fi--

(43) Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955. p.814

(44) Francisco Amado. Op. Cit. p. 211.

(45) Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955. p.815

jar el mínimo del mismo, de proteger y fomentar la producción, de películas mexicanas de donde resulta que aquella vulnera - la garantía del artículo 28 Constitucional (...)" (46).

Este, textualmente, establece: "En los Estados Unidos Mexicanos no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase; - ni exención de impuestos; ni prohibiciones a título de protección a la industria (...)"

"(...)En consecuencia, la ley castigará severamente, y las autoridades perseguirán con eficacia, toda concentración - o acaparamiento en una o pocas manos de artículos de consumo - necesario y que tenga por objeto obtener el alza de precios; - todo acto o procedimiento que evite o tienda a evitar la libre concurrencia en la producción, industria, comercio o servicios al público; todo acuerdo o combinación de cualquier manera que se haga, dé productores o industriales, comerciantes y empresarios de transportes o de algún otro servicio para evitar la -- competencia entre sí (...) y en general, todo lo que constituya una ventaja exclusiva indebida a favor de una o varias personas determinadas y con perjuicio del público de alguna clase social. (47).

Ahora bien, según el Juez Burgoa, el citado artículo 28 proscribía categóricamente "cualquier prohibición que se implan te para proteger a una industria; por lo que, a la luz de esta disposición de la Ley fundamental, ningún ordenamiento secundario de ningún acto de autoridad puede emitirse con tendencia a reservar una industria nacional, lo cual, siendo altamente perjudicial para la economía mexicana, ameritaría una atingente - reforma al consabido artículo, pero mientras éste se conciba - en los términos que actualmente está redactado, el juzgador de amparo tiene la obligación de acatarlo aunque lo considere ana crónico e inclusive lesivo de los intereses económicos de Méxi co (...)" (48)

(46) Op. Cit. p. 816-817

(47) Constitución Política Mexicana. p. 28

(48) Ibid. p. 817.

Es curioso que el Juez haya seguido tan escrupulosamente el primer párrafo del artículo 28 Constitucional y en cambio haya hecho caso omiso del segundo, cuando, evidentemente, se estaba protegiendo con el amparo un monopolio de la exhibición a la vez que se perjudicaron los intereses del público, - que seguiría viendo en las pantallas películas en su mayoría extranjeras.

Así pues, la Justicia de la Unión amparó y protegió a - Ultracinemas de México y coagraviados, en contra de los actos del H. Congreso de la Unión, del Presidente de la República y de las Secretarías de Gobernación, Hacienda y Crédito Público, Educación Pública, Relaciones Exteriores, Economía y Comunicaciones y Obras Públicas, consistentes en el Decreto del 15 de Octubre de 1952 que reformó y adicionó la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949.

De esta forma, los exhibidores siguieron teniendo la - prerrogativa de dar el tiempo de pantalla que juzgaran conveniente a las películas nacionales, el cual era, en la mayoría de los casos, un porcentaje mínimo.

Cabe mencionar que el amparo se concedió, no porque estuviera la razón del lado de los exhibidores, quienes, evidentemente, sólo buscaban asegurar la obtención de sus ganancias. Los motivos del otorgamiento a tal amparo los explica Francisco Amado: "El poder social predominante y las fuerzas políticas en un momento dado influyen y generalmente determinan sobre la manera de interpretar un decreto constitucional, y consecuentemente, sobre las resoluciones judiciales" (49).

Ahora bien, es evidente que se requiere una modificación del orden jurídico en materia cinematográfica, pero también se precisa reformar el artículo 28 Constitucional, que, a la fecha, permanece tal y como estaba hace treinta años, -- por lo que aún no puede aplicarse el artículo 2° Fracción XII de la Ley de la Industria Cinematográfica, el cual otorga una protección, a todas luces urgente, a las películas nacionales en lo referente a su exhibición.

En 1953, iniciado el Gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, fue formulado un plan aplicable a la industria del cine, elaborado por el licenciado Eduardo Garduño, entonces Director del Banco Cinematográfico, por lo que recibió el nombre del Plan Garduño.

Este pretendía centralizar la distribución de cintas mexicanas y subordinar ésta a la administración del propio Banco. Se quería que "(...) todas (...) las películas nacionales [fueran] distribuidas en el país y en el extranjero, con el fin de que el capital se [recuperara] con mayor facilidad y el monopolio de la exhibición [de Jenkins] perdiera fuerza". (50).

La tarea estaría bajo el encargo de seis distribuidoras, organizadas como sociedades de responsabilidad limitada, de interés público y de crédito variable. Dos de ellas trabajarían en la República Mexicana y cuatro más realizarían sus actividades en el exterior.

A éstas debían asociarse las empresas productoras mexicanas, de modo que fueran suprimidas las distribuidoras ligadas a los exhibidores, particularmente al monopolio que existía en esa rama.

Sin embargo, "pronto se hizo evidente que las acciones mayoritarias en las nuevas compañías distribuidoras eran propiedad de los productores ligados al monopolio Jenkins". (51).

Dentro del Plan Garduño, el titular Banco Nacional Cinematográfico, en su calidad de Presidente del Consejo, tendría, además de las facultades legales que correspondían a su cargo, ciertos derechos. Estos eran, en lo referente a la exhibición:

"1. Derecho de veto respecto a las decisiones del Consejo de Administración de cada una de las distribuidoras -- que fijen las reglas para los contratos de exhibición y distribución. Mediante esta facultad se impondrían normas justas de contratación; se exigiría la explotación preferente e

- (50) Emilio García Riera. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo V. p. 125.
- (51) Alberto Ruy Sánchez. Mitología de un Cine en Crisis. p. 64-65.

intensiva de las películas mexicanas; se impedirían contrataciones exclusivas y el boicot a productores o a salas de exhibición, de tal manera que todos los cines del país, sin distinción de propietarios, contarían con el material adecuado a su categoría y sin más limitaciones que las impuestas por las justas normas comerciales de la exhibición, (distribución por zonas; abolición de los precios fijos, conservando precios de garantía mínima sólo para las pequeñas poblaciones; control de las taquillas; supresión de los programas triples; revisión de topes; los impuestos a la exhibición y los gastos de propaganda del cine, a cargo de los exhibidores; supresión de las agencias distribuidoras y de publicidad de los exhibidores)". (52).

El Plan Garduño proponía, además, limitar la importación de cintas extranjeras a un máximo de 150 anuales, y aclaraba: "Los permisos para la importación de películas extranjeras, en cuyos países de origen estén en vigor requisitos para la exhibición de películas mexicanas, deberán otorgarse con base en una estricta reciprocidad". (53).

Sin embargo, en los años subsiguientes, el número de filmes provenientes del exterior estrenados en las salas nacionales superó ampliamente la cuota formulada por el Plan. Ello se debía a la oposición de productores y exhibidores, particularmente del monopolio Jenkins, para aceptar lo que este proyecto proponía.

Así, el Plan Garduño tropezó en su realización con -- "problemas derivados de la total sumisión de los productores más fuertes a un mecanismo de exhibición expresivo de los pocos intereses de la 'iniciativa privada' y decididamente ligado y subordinado al capital norteamericano". (54).

El dominio de Jenkins sobre la exhibición, opacaría -- los logros cuantitativos en la producción. Así, de 118 filmes producidos en 1954, sólo serían estrenados 22. Es decir, que los mecanismos seguidos por aquel para enriquecerse dieron origen al enlatamiento desmesurado de películas.

(52) Emilio García Riera. Op. Cit. p. 126.

(53) Ibid. p. 127.

(54) Ibid. p. 7

Los pequeños exhibidores optaron por vender sus cines al clan Jenkins, ante la imposibilidad de competir con él, por ejemplo, Oscar y Samuel Granat y Abelardo Rodríguez.

La situación se agravaba, por lo que distribuidores y productores se acercaron al Estado en busca de solución. Así, en julio de 1960, el entonces director de Películas Nacionales, Blas López Fandos, lanzó duros ataques al monopolio, a pesar de haber establecido contratos con sus circuitos, apenas seis meses atrás.

El cambio era inminente. La necesidad de una planificación en el sector exhibición, en la que se diera su lugar al cine mexicano, por parte del gobierno, no era nueva.

Ahora bien, la crisis no sólo se manifestaba a nivel interno. Hacía tiempo que nuestro cine había perdido buena parte de sus mercados en Venezuela, Cuba, Chile y otros países, debido al estancamiento en su temática y a la falta de mentes audaces y creativas.

Así, en 1960, el Estado adquiriría, mediante una manobra económicamente misteriosa, 365 salas, propiedad de Jenkins, con el objeto de "regular adecuadamente la exhibición y proporcionar una ayuda efectiva a la industria nacional, propiciando su desarrollo". (55).

Acabar con el monopolio Jenkins e impulsar el sistema de economía mixta era el propósito perseguido por el Estado que, por otra parte, sería sólo el mediador entre productores, distribuidores y exhibidores.

"(...) el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, consumó la operación de compra de las acciones de las dos cadenas (...) (Compañía Operadora de Teatros y Cadena de Oro) (...) con el objeto de que las mismas [fueran] adquiridas por el conjunto de industriales y organismos con injerencia en el cine y con la posibilidad de que una parte de [tales] acciones (...) [fueran destinadas] (...) también al público en general (...) para que en vez del monopolio se hiciera (...) un negocio difundido entre todos los que tienen interven

(55) Felipe Mier Miranda. La Industria Cinematografía Mexicana. P. 90.

ción en la cinematografía". (56).

Sin embargo, acabar con el monopolio de la exhibición -- no era suficiente para sanear una industria que arrastraba -- fuertes deficiencias.

Lograr la recuperación de la inversión en territorio nacional constituía una necesidad imperiosa, sin embargo, el aumento en los costos de producción hacía imposible esta tarea, dado que el Estado había optado por una política de control de precios en los cines de toda la República.

De esta forma, desde 1953 se había mantenido casi inalterable el costo del boleto, mientras que el resto de los bienes y servicios en el mercado habían registrado movimientos de alza. Particularmente, los costos de la producción cinematográfica se habían incrementado aún por encima del índice de precios de los demás sectores.

Esta situación provocaba que los empresarios dirigieran sus inversiones a otros ámbitos más seguros que la construcción de salas.

La inseguridad en la producción redundaba en la realización de filmes mediocres, en los que se recurría una y otra -- vez a los temas ya desgastados. La calidad artística declinaba junto con el tiempo de filmación --de 4 a 5 semanas se había pasado a 2 y 3 semanas de rodaje--.

El público, no obstante, seguía asistiendo a las salas, y la cantidad de espectadores iba en aumento a pesar de que la construcción de cines se mantenía a un ritmo muchísimo menor -- que el incremento de la población. El Estado se encontraba -- prácticamente incapacitado para esa labor debido a que anualmente tenía que erogar 100 millones de pesos por concepto de -- alquiler de las salas que arrendaba (según se estableció en el contrato realizado con las cadenas adquiridas).

Este desembolso --muy alto como para disponer de otra -- cantidad para reacondicionar y construir nuevos cines-- obligaba al sector oficial a inclinarse hacia una práctica lucrativa y comercial, que imposibilitaba el cumplimiento de los propósitos que sirvieron de impulso a la adquisición de los cines pro

piedad de Jenkins. Estos eran: "(...) proporcionarle al cine mexicano los canales adecuados y seguros para (...) [sul (...)] exhibición (...) (57).

La situación era más severa con los exhibidores independientes. "Estos[recibían]el material menos comercial y, por lo tanto, sus recaudaciones [eran] menores a las de los exhibidores oficiales, aún cuando ambos se[enfrentaran]a una alza similar en los costos de operación". (58).

El mismo año de la adquisición de Operadora de Teatros por el Estado, se dió a conocer un anteproyecto de Ley Cinematográfica que la Cámara de Diputados aprobó el 26 de diciembre y que el Senado congeló por tiempo indefinido.

La iniciativa de Ley era "un ordenamiento que[contaba]-con 96 artículos divididos en cinco títulos. Al primero de --ellos[correspondían]8 capítulos que[contenían]el régimen gubernativo de la industria cinematográfica, es decir, los dispositivos de control que el Estado[guardaba o debía guardar]sobre la actividad cinematográfica considerada en su todo industrial, que[comprendía]las actividades de producción, distribución y exhibición. El Título Segundo se[refería]al régimen fiscal; - el Tercero[consideraba]las aportaciones, las franquicias y los subsidios, y en un Capítulo Único,[consignaba]la ayuda económica del Estado para la industria cinematográfica nacional. El Título Cuarto[contenía]las sanciones aplicables a las disposiciones de los Títulos I, II y III. Y el Título Quinto, particularmente extenso, dividido en siete capítulos,[trataba]del -régimen crediticio nacional de la cinematografía". (59).

La iniciativa de Ley declaraba a la industria del cine mexicano como de interés nacional, y a las disposiciones del propio ordenamiento como de orden público.

Ahora bien, en lo referente a la exhibición, se prohibían películas que:

- "I. Tiendan a rebajar el nivel moral de los espectadores, ataquen la decencia, la paz, el orden público o las buenas costumbres.

(57) Ibid. p. 193

(58) Ibid. p. 198

(59) Fernando Macotela. Op. Cit. p. 194.

- II. Promuevan la simpatía, tolerancia o imitación de algún delito, la violación de leyes o burlas de la justicia .
- III. Ataquen las instituciones del matrimonio, del hogar, del respeto a los padres, al concepto de la patria o deformen la realidad histórica.
- IV. Violen en cualquier otra forma las disposiciones del artículo 6° de la Constitución General de la República". (60).

Para el cumplimiento de este artículo, se establecía - la obligación a productores, distribuidores, exhibidores, importadores y exportadores de películas, tanto nacionales como extranjeras, de solicitar "permiso a la Secretaría de Gobernación antes de exhibir, explotar, distribuir o exportar películas y aún hacer avance sobre los mismos". (61).

El artículo 4° establecía cierta protección a los filmes nacionales al formular: "las películas o cualquier otra clase de cinta con imagen procedente del extranjero, deberán exhibirse en las salas cinematográficas o transmitirse por -- los varios canales de televisión, en el idioma correspondiente a su país de origen, pero se permite el empleo de 'subtítulos' o 'leyendas' en castellano". (62).

Por otro lado, la Secretaría de Gobernación debía autorizar la filmación en México de producciones extranjeras; supervisar la publicidad de las cintas, los guiones cinematográficos y clasificar los cines de acuerdo a su categoría.

La iniciativa de Ley establecía los criterios que debían seguirse para la clasificación de las cintas en su exhibición (categoría A, B, C, y D); otorgaba preferencia a aquellas que fueran de interés nacional; facultaba a la Secretaría de Gobernación para realizar cortes en las películas; establecía los mecanismos de revisión de los dictámenes de supervisión y las medidas que debían implementarse para evitar la -- creación de monopolios.

(60) Ibid p. 158

(61) Ibid. p. 158, 159.

(62) Ibid.

Así, el artículo 22 sostuvo: "quedan prohibidas las - asociaciones de exhibidores en forma de cadenas, circuitos y formas similares que tengan como resultado controlar la exhibición exclusiva de películas y desplazar a otros exhibidores". (63).

La iniciativa de ley de 1960, basaba la garantía de la libertad de expresión cinematográfica en los artículos 6° y 7° Constitucionales, al igual que la Ley de 1949, que continuó - rigiendo la industria del cine en México.

Fue en la década de los 60's cuando la necesidad de un cambio en la industria, caracterizada hasta ese momento por - sus tendencias comerciales, se hizo más patente. No obstante la adquisición de Operadora de Teatros y el Circuito de Oro - por parte del Estado, las políticas de exhibición no sufrieron grandes modificaciones. "Aunque el Gobierno tuviera el - control de la programación, las salas siguieron siendo de par - ticulares -en varios casos- concesionados y, más importante - aún, el exhibidor se siguió quedando con la mayor parte del - porcentaje de cada peso ingresado en taquilla, uno de los -- principales factores de la mala calidad de las películas y de los pocos riesgos financieros que corrían los productores, -- quienes recibían un porcentaje mínimo. (64).

Por lo tanto, el cine norteamericano siguió ocupando - la mayoría de las salas de estreno al lado de cintas de otras nacionalidades, sobre todo inglesas y francesas. Así, el balance de estrenos en 1960 fue el siguiente: 181 películas es - tadounidenses, 104 mexicanas, 56 inglesas y 42 francesas. (65).

El tiempo de pantalla del cine mexicano en ese año fue, en el Distrito Federal del 60% y, en la provincia, del 75%. - Aunque las cifras parecen significativas, en realidad el tiem - po de pantalla de las películas nacionales en las salas de es - treno no llegó al 25%. (66).

(63) Ibid. p. 166

(64) Gustavo García Gutiérrez. La historia del Cine Mexicano. Investigación no publicada.

(65) Lazo. "Después de todo, el promedio no está mal". Esto. 11 de enero de 1961, Sección B. p. 4-5.

(66) Ibid.

Algunas de las cintas que destacaron en cuanto a calidad fueron: Los desarraigados de Gilberto Gazcón (que participó en el Festival de Venecia); El esqueleto de la señora Morales de Rogelio A. González; - Macario, de Roberto Cavaldón (que fue al Festival de Cannes); Simitrio, de Emilio Gómez Muriel, y Los ambiciosos, de Luis Buñuel.

Entre las taquilleras (que estuvieron más de diez semanas en los cines de estreno) figuraron: Macario y Quinceañera, de Alfredo B. - Crevenna, seguidas de Caperucita Roja, de Roberto Rodríguez.

Para entonces, el número de cines en el Distrito Federal era - de 131 para una población de 4'870,976 habitantes. Es decir, un cine por cada 37,183 personas.

Entre tanto, la censura, ejercida por la Dirección General de Cinematografía, salvaguardando los intereses gubernamentales, se practica ba constantemente contra aquellas películas que pudieran alterar el orden establecido. Se cortaban escenas con tanta frecuencia que algunas cintas se anunciaban victoriosas como "versiones íntegras, sin cortes". Cada quien su vida, de Julio Bracho; La dulce vida, de Federico Fellini; y El impostor, de Emilio Fernández, sufrieron modificaciones para poder ser exhibidas; filmes como El silencio y El manantial de la doncella, de Bergman, estaban prohibidas, al igual que El brazo fuerte, de G. Korporeal, -que atacaba el caciquismo- y De repente en el verano, de Joseph L. Mankiewicz, cuya exhibición fue abruptamente interrumpida.

Hubo casos extremos de censura: La sombra del caudillo, de Julio Bracho y La rosa blanca de Roberto Cavaldón, pese a tener la autorización correspondiente fueron terminantemente prohibidas, por exponer situaciones políticas pasadas y porque los militares se sintieron atacados. - La primera, que se exhibió tres días en el Distrito Federal para luego ser secuestrada y misteriosamente desaparecida, trataba las traiciones y pugnas entre Secretarios de Estado en la década de los 20's. La segunda hacía referencia a los motivos de la expropiación petrolera y tenía entre sus personajes a Miguel Alemán cuando era Gobernador de Veracruz.

La rosa blanca finalmente fue exhibida en 1972, mientras que La sombra del caudillo sólo ha sido proyectada en funciones semiclandestinas.

La censura y la deficiente exhibición de las películas mexicanas fue la tónica de los años sesenta. Aunque el gobierno aseguraba que les daría preferencia en la exhibición (67), las prácticas de Operadora de Teatros y el Circuito de Oro seguían siendo las mismas que cuando eran controladas por capital privado. Por otra parte, se implementaron nuevos sistemas de programación que perjudicaron aún más al cine nacional, como fue la reagrupación de los circuitos en el Distrito Federal. "Estos circuitos anteriormente eran dos, con 19 y 22 salas, se han reagrupado en tres, con 13 o 14 salas, lo cual significa que cada película deja de pasar en 6 u 8 salas, según sea el caso, reduciendo así sus ingresos en forma considerable por la menor explotación que se les da". (68).

Si cuando las salas eran controladas por capital privado, el Estado se oponía a las prácticas de exhibición ejercidas en contra de las películas nacionales (que eran proyectadas a bajo precio en lugares donde podían lograr buenos ingresos), dichas prácticas se mantuvieron en vigor aún después de la adquisición de Operadora de Teatros por el gobierno, con lo cual se reducían las posibilidades de recuperación de las cintas mexicanas.

Este problema se agravaba por la imposibilidad de los exhibidores independientes de contratar, en condiciones normales, la mayoría de los filmes nacionales. Para hacerlo, tenían que afiliarse a Operadora de Teatros, lo cual significaba el pago del 5% de la entrada de sus salas a esta compañía. Este porcentaje, sin embargo, no era gravado a los ingresos que correspondían a los exhibidores independientes, sino que éstos lo descontaban de las utilidades de los productores.

Por otra parte, Operadora de Teatros mantenía la práctica existente desde que era una compañía privada de incrementar los gastos de publicidad de sus cines (pagados entre el distribuidor y el exhibidor) y películas.

Si estos factores eran un obstáculo para la recuperación

(67) A finales de 1961 se programaban cintas nacionales en los días festivos de mayor recaudación: 20 de noviembre, 25 y 31 de diciembre. En estas fechas 186 de las 327 salas de Operadora de Teatros ofrecieron material mexicano.

(68) Felipe Mier y Miranda. Op. cit. p. 90 y 91.

ción del costo de las cintas, había otros problemas que agravaban la situación. Por un lado la construcción de salas cinematográficas casi estaba paralizada desde la compra de Operadora de Teatros por el Estado (69), lo cual retrasaba el estreno de las películas, que tenían que esperar un año, después de filmadas, para ser exhibidas. Así, los resultados de su explotación no se recibían sino después de tres años, con la consecuente descapitalización para los productores, quienes finalmente veían su película estrenada en condiciones muy distintas a las que había planeado.

El precio del boleto de entrada a los cines constituía otro agravante, ya que la industria cinematográfica no podía aumentar el precio de su producto (que se mantuvo estable porque el gobierno consideraba al cine como diversión popular que debía ofrecérsele al pueblo a los precios más bajos posibles) o lo aumentaba muy ligeramente. (70).

Todo ello motivaba que una película solamente recuperara, en territorio nacional, el 65% de sus costos. El porcentaje restante debía recuperarse en el mercado exterior. Esto se dificultaba por el desequilibrio en los intercambios fílmicos - establecidos con otros países, los cuales eran desventajosos para el cine nacional. Por ejemplo, si en México se explotaban un promedio de 40 películas francesas, allá no se exhibían más que una o dos cintas mexicanas anualmente. Inglaterra, por cada tres películas que enviaba a nuestro país, compraba una mexicana (aunque esto no aseguraba su exhibición). Con Argentina se dificultaba la exportación por las elevadas cuotas que ese país había impuesto, lo que hacía poco costear la explotación de material fílmico mexicano. (71).

Entre tanto, la censura continuaba ejerciéndose, Jorge Ferretis, Director General de Cinematografía en 1963 -que había pedido "un cine que simplemente divierta y entretenga"- (72) --

(69) En 1962 había 573 cines por millón de habitantes, con un promedio de 187,000 entradas por año (10.4 entradas por habitante). El Distrito Federal contaba con el 8% de los cines, mientras que la población ascendía al 14.6% del total. Fernando Macotela. Op. Cit. p. 255-256.

(70) Ibid. p. 260.

(71) Lazo. ¡Hora de revisar los convenios!... Esto. 21/Enero/1962. p. 2 Sección B.

(72) Esto. 23 de enero de 1963. p. 2. Sección B.

era el encargado de decidir qué películas y escenas no podía - ver el público. Ante las reiteradas inconformidades de los cineastas, que veían mutiladas o enlatadas sus cintas, el señor Ferretis declaraba: "Ni estoy en contra del cine mexicano, ni en favor del cine extranjero. Tampoco es cierto (...) que solamente hay tijera para las películas mexicanas. Toda escena fuera de sitio, o que perjudique, la eliminamos, de donde venga la película, pues para eso es esta oficina".(73). Así se justificaban los numerosos cortes a películas como Tormenta sobre Washington e Historia de cuatro mujeres.

De este modo, no podía esperarse que los cines del país exhibieran cintas de calidad y contenido social. Por ejemplo, si en 1963 se estrenaron 328 cintas (275 extranjeras y 53 mexicanas), sólo 20 fueron destacadas por la crítica debido a su temática y realización: Un tiro en la noche, de John Ford; La infancia de Iván, producción soviética; Amor sin barreras, de Robert Wise y Jerome Robbins; Hatari, de Howard Hawks; Tiburones, de Luis Alcoriza, El eclipse, de Antonioni; Los pájaros, de Hitchcock; Viridiana, de Luis Buñuel; La aventura, también de Antonioni; Bocaccio 70, de Visconti y El hombre de papel, de Ismael Rodríguez, entre otras (74).

Los cinéfilos se quejaban de la falta de cines donde pudieran estrenarse películas que difícilmente durarían una semana en una sala de estreno (el Imperial y el Majestic, que un tiempo se dedicaron a la exhibición de este tipo de filmes, habían cerrado).

La temática y el tratamiento de las películas exhibidas hasta ese momento evidenciaban la necesidad de un cambio en la industria (caracterizada por sus tendencias comerciales) para que pudieran incorporarse nuevos realizadores.

Por ello, en 1965, tuvo lugar el Primer Concurso de Cine Experimental, que daría un nuevo impulso al cine mexicano. Algunas de las películas participantes (75), que fueron exhibidas

(73) Esto. 26 de enero de 1962. p. 7 Sección B.

(74) Anónimo. "Pobrísimos porcentaje de calidad en 1963". Esto 2 de enero de 1964. Sección B. p.1

(75) La fórmula secreta, de Rubén Gámez; En este pueblo no hay ladrones, de Alberto Isaac; Amor, amor, amor, de varios directores; Viento distante, también de distintos realizadores y Amelia, de Juan Guerrero, fueron las ganadoras.

con gran éxito en la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos, se explotaron comercialmente en la ciudad de México, teniendo la aceptación del público. Ello demostró la capacidad del espectador para asimilar un cine realizado bajo otras fórmulas, no determinadas por el factor económico. Otras, sin embargo, tuvieron dificultades para recuperar su inversión ante la despreocupación de los exhibidores para promoverlas.

Dos años después, al ser convocado el Segundo Concurso de Cine Experimental, serían retirados los estímulos a los participantes, de modo que sólo se recibieron 7 películas, casi todas de mala calidad.

No obstante este fracaso, las realizaciones de los directores que destacaron en el Primer Concurso seguían estando presentes en las salas cinematográficas del país (La soldadera de José Bolaños sería un éxito en 1967, al igual que Los caifanes, de Juan Ibañez en 1968).

La realización de estos concursos y la incorporación de nuevos directores eran los únicos recursos que le quedaban a la industria para no caer irremediablemente en una aguda crisis. Sin embargo, la pérdida de los sectores de clase media (que habían adquirido conciencia con el movimiento estudiantil de 1968) lo hundirían finalmente en la comercialidad. Así, se explotaban exhaustivamente temas que hubieran comprobado su éxito en taquilla, como el cine de luchadores, que encontraba respuesta segura en el único público que le quedaba al cine mexicano: el semianalfabeta de provincia, Distrito Federal, y América Latina, "al que en nada ayudaban a mejorar su condición producciones hechas a la carrera, como caían, en serie, con la menor inversión posible y una falta plena de respeto por los derechos del espectador". (76).

Así, con una producción uniforme, las ganancias del cine nacional disminuirían paulatinamente, al igual que los mercados una vez conquistados.

En este marco, la solución a la crisis planteada por el Gobierno fue la producción de películas (llamadas "de aliento"),

que representarían a México en los festivales internacionales - (77). Dichos filmes eran protegidos por el Banco Nacional Cinematográfico y Operadora de Teatros. Sin embargo, el público no respondió a este último llamado, con la consecuente descapitalización de los productores.

A principios de 1969 la Dirección General de Cinematografía emprendía, una vez más, la campaña en contra del cine "sucio", según palabras de Hiram García Borja, entonces Subdirector General de Cinematografía. Afirmaba el funcionario: "No combamos el desnudo, ni el erotismo, ni las escenas fuertes, cuando tienen una función verdadera y razonable dentro de las historias cinematográficas, y estén presentadas con arte; no nos atreveríamos a mutilar las verdaderas obras maestras del cine contemporáneo". (78). Sin embargo, El silencio, de Bergman, continuaba prohibida, ya que "el contenido y la forma de relato utilizado por este notable técnico sueco, la propia temática de la película nos parece que a estas alturas todavía resultan prohibitivas para el público mexicano". (79).

Según García Borja, la censura era mucho más indulgente con el material nacional y afirmaba que el problema de la pornografía se refería fundamentalmente al cine extranjero.

El resultado de esta política se manifestaba en el balance de la clasificación de las cintas, que en 1969 fueron en su mayoría para todo público.

Así, el informe que rindió la Dirección General de Cinematografía señaló que del total de largometrajes supervisados (396), 62.9% se clasificaron para todo público; 23.7% para adolescentes y adultos y 13.4% para adultos. (80).

Del total de películas en 35 mm. clasificadas (393), sólo 93 fueron de producción nacional, en tanto que las restantes, -- 300, tuvieron procedencia extranjera, lo cual dejaba claras muestras del predominio que el cine foráneo seguía teniendo en la ex

(77) Algunas de estas películas fueron La Cucaracha, de Ismael Rodríguez; Juana Gallo, de Miguel Zacarías; Pedro Páramo, de Carlos Velo y la Vida Inútil de Pito Pérez, de Roberto Gavaldón.

(78) Esto. 8 de enero de 1969. p. 9.

(79) Ibid.

(80) Lo que no se informó en este balance fueron el número y los títulos de las películas prohibidas para su exhibición en territorio nacional.

hibición cinematográfica del país. (81).

Aunque este predominio pretendiera disimularse con la exhibición vertical (82) de películas como Emiliano Zapata, de Felipe Cazals y La Vida inútil de Pito Pérez, de Roberto Gavaldón en cientos de salas del país.

Mientras tanto, la batalla del cine contra la televisión, que empezaba a declararse perdida, y una clase media despierta - obligaban a una transformación integral del cine.

- (81) Anónimo. "La mayoría de las cintas son 'para todo público'". Esto, 7 de enero de 1970. p. 13
- (82) Modalidad que consistía en exhibir la misma película en varios cines a la vez, lo que aceleraba su proceso de explotación.

II. EL ECHEVERRISMO

1.- DEFINICION DE LA POLITICA CINEMATOGRAFICA DE RODOLFO ECHEVERRIA ALVAREZ.

POLITICA GENERAL

Al iniciarse el Gobierno de Luis Echeverría Alvarez - (Secretario de Gobernación en el sexenio anterior), el país -- aún arrastraba las consecuencias de la represión al movimiento estudiantil de 1968; el sistema político mexicano estaba des-- prestigiado mundialmente pues había puesto en evidencia sus me-- canismos autoritarios con la matanza del 2 de Octubre. La cla-- se media y los intelectuales aún estaban convulsionados por la represión ejercida contra los estudiantes; la izquierda, decla-- rada ilegal y encarcelada, había reforzado su prestigio.

En el terreno económico, el país padecía las consecuen-- cias del fenómeno inflación-recesión, que manifestaba la econo-- mía mundial; el régimen echeverrista se enfrentaba a los pro-- blemas del "desarrollo estabilizador", que había afectado los ingresos de las mayorías, mientras los grupos empresariales - -ligados a intereses extranjeros- obtenían ganancias exorbitan-- tes con sus negocios.

Frente a este panorama, la misión del nuevo régimen se-- ría aliviar la tensión e impedir el quiebre de las estructuras del país mediante la negociación. Para ello, Echeverría pone - en práctica una política de "apertura", que pretendía devolver al país a la vida democrática. Así se abrió el diálogo con los sectores populares -jóvenes, obreros y campesinos-; se libera-- ron a los presos políticos -incluidos los dirigentes estudianti-- les-; y se amplió la libertad de expresión.

En materia económica se canalizaron cuantiosos recursos al campo; se trató de mantener el poder adquisitivo de los sala

rios; se intentó detener la voracidad de los monopolios transnacionales y disminuir los desmesurados privilegios del capital privado.

En política exterior, el Gobierno Federal se preocuparía por la diversificación del comercio, la tecnología y el financiamiento. El Presidente Echeverría manifestaría en repetidas ocasiones, en los foros internacionales, la posición de México como un país en vías de desarrollo, con problemas comerciales a nivel internacional, tecnológicos, presupuestales, de endeudamiento y de justicia social. Esta situación, similar en cien países más, pondría en evidencia la necesidad, señalada -- por el Jefe del Ejecutivo, de instaurar un nuevo orden económico internacional, basado en relaciones de reciprocidad.

Por otro lado, el régimen echeverrista tendría una participación cada vez más activa en los medios de comunicación social --el Estado compraría el Canal 13, establecería Televisión Rural del Gobierno Federal e impulsaría a Radio Educación-. Durante este periodo se construiría un aparato burocrático de apoyo a la cultura a partir de los medios masivos de comunicación, aunque sin elaborar un programa coherente del uso de esos medios.

La política cultural echeverrista --que buscaba atraer a la clase media ilustrada después de la brecha abierta en los -60's, y particularmente en 1968- fomentaría las manifestaciones artísticas e incrementaría las actividades educativas. Por --ejemplo, se creó el Festival Internacional Cervantino --que presentaría cada año en Guanajuato a destacados exponentes de las bellas artes--; se incrementó de modo considerable el presupuesto de las universidades; se editó la colección SEP-70 de la Secretaría de Educación Pública; y se intensificaron las brigadas y misiones culturales.

Dentro de esta política cultural y de control de los medios de comunicación, el cine, que sería el apoyo a la imagen -

populista que deseaba emanar el régimen, ocuparía un lugar pri
vilegiado, sin igual en la historia de las relaciones entre es
te medio y el poder gubernamental.

LA REESTRUCTURACION DEL CINE.

Inserta dentro del plan de gobierno de Luis Echeverría Alvarez, su política cinematográfica adquiere a todas luces un viraje que resulta alentador si se vuelven los ojos hacia la - crisis de los sesenta, continuación de otra que había empezado al concluir la Segunda Guerra Mundial, cuando los Estados Unidos no requerían más de las películas mexicanas para satisfa--
cer sus mercados (una visión por otra parte optimista, si se - consideran las aseveraciones de algunos estudiosos de la situa
ción cinematográfica mexicana que afirman que el cine nacional se desenvuelve dentro de una crisis constante.

Por ello, bandera política o no, la "reestructuración" del cine en México constituye un hecho concreto que puede analizarse desde distintos aspectos, que fueron adquiriendo diferentes matices conforme la necesidad de que el cine recuperara sus costos en el propio territorio se fue haciendo más severa.

Para llevar a cabo la reestructuración se hacía indispensable un órgano rector, que instrumentara en su estructura - las diferentes áreas que conforman una industria, órgano que no había que crear, porque el Banco Nacional Cinematográfico existía desde 1941, no obstante que entonces sus objetivos fueron - muy distintos a los que se le encomendaban en este sexenio a Ro
dolfo Echeverría Alvarez.

El pacto establecido, desde la transformación del Banco, entre el Estado y la iniciativa privada, bajo la fórmula de "di
versión a toda costa" no resultaba ya una garantía para el desa
rrollo de la industria cinematográfica, sobre todo en un momento en que la clase media se veía fuertemente sacudida por los - acontecimientos político-sociales del 68 y daba la espalda a es

te medio con mayor energía que en los otros años, cuando se alejó del cine para atender a la televisión.

Perder al público de clase media mexicana y latinoamericana constituyó un severo golpe para la industria; había, entonces, que recuperar a ese público y hacia ese objetivo se dirigió el proyecto gubernamental.

Así, bajo el slogan de "el desarrollo del cine como arte no tendrá otra medida que la del talento creativo de los cineastas mexicanos" (1), se inició la lucha por la reconstrucción de la cinematografía mexicana.

La reforma cinematográfica daría impulso a los nuevos cineastas que tuvieran inquietudes de superación artística y - crearía, asimismo, una institución de capacitación que proveyera al Estado de tales elementos.

Se trataba de eliminar viejos vicios mediante la inclusión de nuevas generaciones en el proceso de salvación del cine. Proceso que se escudaba más en la superación artística y en el sentido social, pero que, de hecho, iba encaminado a la recuperación económica. No hay que olvidar que la industria se mantiene de las ganancias que obtienen sus productos en el mercado nacional y extranjero.

Los objetivos artísticos, sociales y económicos siempre se expresaron en el mismo plano de importancia; aunque los dos primeros supeditados al hecho de que el cine mexicano buscara - la amortización de las inversiones por película en su territorio.

La reestructuración buscaba, además, la reconciliación de los intereses de los diferentes sectores que forman el cine, pero principalmente de dos; el sindical y el de la producción. En el primer informe de Rodolfo Echeverría Alvarez, en 1971, -- quedaría de manifiesto que: "En un régimen de economía mixta -

(1) El Heraldo de México. 22 de enero de 1971. p. 9 c.

como el nuestro, el Estado Mexicano ha diseñado la estructura económica y administrativa adecuada que permite armonizar y - coordinar los esfuerzos de la iniciativa privada, de los trabajadores cinematografistas y del sector público para beneficio de la industria del cine nacional" (2).

Todo el peso de la reestructuración se pondría en el - Banco Nacional Cinematográfico"(...) organismo generador del - crédito y rector en el aspecto económico de todas las actividades cinematográficas". Para ello contaría con"(...) un patrimonio propio para fortalecer y mantener en actividad los Estudios, para proveer de capital adecuado a las Distribuidoras, - para construir o adquirir las salas de exhibición que fueran - necesarias y para mantener una constante promoción publicitaria" (3) -conviene recordar que, para entonces "el Estado (...) [controlaba] (...) ya la parte básica de la exhibición (Operadora de Teatros) y, de hecho, también (...) tenía (...) en sus manos el financiamiento (Banco Nacional Cinematográfico) e (...) intervenía (...) en forma decisiva en la distribución (Películas Nacionales, [Películas Mexicanas y Cimex] (...) "-. (4).

Ahora bien los objetivos del Banco-proveedor del 90% - de la financiación filmica-eran:

- "a) Hacer del financiamiento un medio sencillo, ex pedito y eficaz para que a la vez se continúen realizando las cintas estrictamente comerciales que la industria exige, se promueva la pro ducción de películas de alta calidad artística, y para conservar y extender, lo más posible, - los mercados de exhibición nacional y extranjeros. El financiamiento de la producción cinematográfica pretende lograr una posición de

(2) Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S. A., y sus filiales. p. 5.

(3) Ibid.

(4) Emilio García Riera. "Situación del Cine Mexicano". Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Octubre-Marzo de 1976-1977. p. 177.

- de equilibrio entre sus costos y su rendimiento de explotación. Los presupuestos de costos de producción que presenten los solicitantes - de crédito habrán de ajustarse estrictamente a la realidad.
- b) Se revisarán los requisitos establecidos con - anterioridad para impulsar la producción de pe l f i c u l a s extraordinarias.
 - c) Como medio de fomento para el desarrollo de una industria que debe superarse continuamente, la institución habrá de estimular al cine expe r i m e n t a l o t o r g a n d o crédito a los productores - de este tipo de películas que cumplan las condiciones especiales que fija el Banco; y
 - d) A través de los Estudios Churubusco se impulsa r á l a producción de películas de interés nacio nal o extraordinarias". (5)

Dichos objetivos completarían el Plan de Reestructuración de 1971, cuyos propósitos eran los siguientes.

"En el Banco Nacional Cinematográfico, formular un nu e v o R e g l a m e n t o Créditos; establecer mecanismos para revisar costos estimados de producción en las solicitu d e crédito; reestructurar financiera, administrati va y jurídicamente al Banco y sus filiales, y, promulgar la Ley Orgánica del Banco.

En Estudios Churubusco Azteca, reorganizar los sistemas adminstrativos y contables; renovar y ampliar el equipo de los Estudios y Laboratorios; localizar los terrenos donde se encontraban los Estudios Azteca; formular y - aplicar un programa de producción de cortometrajes; es tablecer el Centro de Capacitación Cinematográfica; e d ific a r l a Cineteca Nacional; formular y aplicar un --

programa de filmación de las películas de Estado, de interés nacional o extraordinarias; promover la producción de cintas extranjeras en nuestros Estudios y Laboratorios.

En las tres empresas distribuidoras del sistema, formular y aplicar un plan de rehabilitación económica y comercial; revisar los locales de venta y exhibición para elevar los rendimientos económicos por película y territorio; evaluar las funciones, salarios y prestaciones del personal de las oficinas centrales y filiales; formular manuales de organización y procedimientos para cada una de ellas dentro y fuera del país; visitas de funcionarios del Banco a todas las oficinas que tienen las distribuidoras, tanto en el país como en el extranjero.

En la Compañía Operadora de Teatros, S. A., formular y aplicar un programa de mejoras en la programación de películas nacionales, abriendo potencialmente todas las salas para nuestro producto; lograr mayor productividad y rentabilidad de la inversiones; construir mayor número de salas cinematográficas en todo el país; crear un departamento de auditoría interna; agrupar en el edificio que perteneciera al Comité Olímpico la mayor parte de las oficinas y dependencias de la empresa; mejorar la calidad, el servicio y los precios en los departamentos comerciales de los cines; formular y aplicar un programa de construcción de salas de arte.

En Procinemex, aplicar nuevos métodos efectivos y eficaces de publicidad institucional; obtener mayores recursos para financiar sus operaciones; coordinar sus actividades con todas las agencias de publicidad del sistema; realizar investigaciones de mercado.

Además, reimplantar el Ariel y premios en metálico para la mejor producción nacional, reestablecer el festival cinematográfico anual y, organizar las conmemoraciones

del aniversario del cine mexicano y organizar y participar en muestras de nuestro producto dentro y fuera - del país y en festivales internacionales, culturales o simplemente competitivos". (6)

A pesar de las buenas intenciones, el Plan fue muy pretencioso y los resultados se dejaron ver sólo años después de la pomposa presentación del mismo.

No obstante los pronunciamientos en favor de la calidad artística y social del cine, amén de su recuperación económica, continaron a lo largo de los años.

El mismo Presidente, en abril de 1972, en Chile, afirmaría que "(...) un cine que miente es un cine que embrutece y empobrece el alma nacional y nos llena de desprestigio ante propios y extraños (...)", en una junta que sostuvo con los cinematografistas mexicanos que se encontraban en ese país. Y agregaría que "(...) mejorar la calidad del cine nacional debe ser el propósito y meta constante de nuestros esfuerzos (...). Cualquier deformación de nuestras realidades afecta la imagen que de México debe tener el resto del mundo (...). Es imperativa una apertura crítica tanto en la actitud de las autoridades como en la de los cineastas (...) ya es tiempo de abandonar la tesis de que las películas de mala calidad satisfacen - al pueblo y abren mercados". (7).

La reestructuración estaba dirigida también a la apertura de la censura y de la crítica. En un ambiente de libertad sería posible crear películas de "contenido social" y educativo.

Así, la producción recibiría gran atención de parte -- del gobierno echeverrista. Mediante el apoyo financiero se impulsaría la realización de filmes de "alta calidad artística", y sólo aquellas cintas comerciales que la industria requiriera.

- (6) Sexto Informe General sobre la Industria Cinematográfica Mexicana. 1976. p. 14, 15, y 16.
 (7) Esto. 20 de abril de 1972. p. 13

Asimismo, se velaría por que los presupuestos de costos de producción no rebasaran los límites que la realidad se ñalaba.

Por otra parte, el Banco Nacional Cinematográfico -- abría sus puertas y prometía todo su apoyo a los productores asociados e independientes, siempre y cuando se ajustaran a -- las reglas que aquel imponía.

Para la producción estatal se contaba con los Estudios Churubusco-Azteca, S. A., que se proponían como motor de un -- gran proyecto que incluía su reorganización interna; la promoción para la realización de películas extranjeras o coproducciones en nuestro país; la filmación de películas de interés -- nacional o extraordinarias; y la promoción para la realización de cortos cinematográficos de difusión cultural, principalmente de aquellos que eran elaborados por Secretarías de Estado y empresas descentralizadas.

Los productores, por su parte, a través de la Asocia-- ción de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, -- prometían hacer un cine de calidad artística y contenido social, si se llevaba a cabo el plan de construcción y remozamiento de salas, que daría prioridad a la exhibición de material mexicano, que sólo contaba con el 26% de tiempo de pantalla.

LOS RESULTADOS

En el Informe de Actividades de 1971, un año después -- de echar a andar los proyectos, se hablaba de logros, pese a la "declinación cuantitativa y cualitativa de la producción cinematográfica mexicana junto con la elevación sensible de los costos de medios de producción por película (...)" ; al estancamiento de los precios de entrada a las salas y al hecho de que "el cine mexicano se (...) [encontrara] (...) entre los que no amortizan las inversiones por película en su propio territorio" (8)

(8) Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en -- el año 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico y sus filiales. p. 4

Asimismo, se anunciaban nuevos proyectos (en 1972 -- Año de Juárez- sería oportuna la filmación de películas sobre la vida del Bemérito; también se proponían cintas sobre la vida de los grandes muralistas mexicanos, para así cumplir con la función social y educativa del cine) y se presentaron orgullosamente los resultados del primer año de trabajo:

La prometida reconstrucción de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas se llevó a cabo para "promover el adelanto de las artes cinematográficas y enjuiciar los resultados de la producción cinematográfica, estableciendo un sistema de estímulos y reconocimientos destinado a situar los méritos individuales de los participantes en la creación de cada película. (9)

Este fue uno de los logros más resonantes para el impulso y apoyo a la producción nacional. La Academia "(...) no pretende regir o dirigir el curso de la creación cinematográfica sino celebrarlo en cada caso. Los premios, por tanto, serán discernidos con un criterio exclusivamente estético o de valorización de las aptitudes técnicas". (10)

El apoyo a la producción motivó el establecimiento de 16 nuevas compañías productoras. Y aunque los costos de producción continuaban en ascenso, la cantidad de películas filmadas en 1971 fue de 84 (12 más que en 1970); de ellas sólo 3 con participación estatal: una producida totalmente por el Estado y 2 en coproducción (en 1970 el sector oficial se mantuvo al margen de este renglón). Amén del aumento cuantitativo de la producción, en este año empezaría a sentirse la presencia del cine de autor.

El deseo de los productores de corresponder a los estímulos del Banco Cinematográfico, dio origen a un proyecto de constituir una empresa denominada Productores Asociados, S. A. de C. V., que agrupara a todas las compañías productoras.

(9) Ibid. p. 50.

(10) Ibid. p. 50.

Mientras tanto, el Estado recompensaba las realizaciones brillantes, con la renovación de la entrega de los premios de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas el 11 de agosto de 1972: los "Arieles".

En este año la producción oficial sería significativa con respecto al año anterior, no obstante que el total de películas disminuyó a 79 (19 filmadas en el extranjero). 10 fueron producidas totalmente por el Estado y 11 coproducidas con productores privados nacionales -5-, con extranjeros -5- y con trabajadores -una-.

En 1973 la producción disminuiría aún más con 63 películas realizadas (15 en el extranjero). El Estado mantendría el record del año anterior, participando en 21 películas, pero esta vez únicamente 5 serían de producción directa y 16 en coproducción (alentador sistema que se estableció para sostener los niveles de producción y ocupación).

Esta contracción en la producción se justificó por el empleo de un mayor número de semanas por realización de película -como apoyo a la clase trabajadora- y por la elevación de la calidad de las cintas nacionales.

1974 se consideró un año difícil para la industria. Los productores privados se ausentaban y el Estado se veía en la necesidad de sustituirlos, participando mayormente en la producción y coproducción de películas. Esta necesidad, que ya no podía ser cubierta con los Estudios Churubusco, daría origen a la Corporación Nacional Cinematográfica, S. A. de C. V. (Conacine).

La nueva empresa filial del Banco Nacional Cinematográfico tenía como objetivos: "servir como reguladora de la producción de películas cinematográficas, tender hacia la elevación de la calidad del producto nacional y coadyuvar a la promoción del cine mexicano dentro y fuera de nuestras fronteras" (11). Para ello, le fueron cedidas las cintas realizadas

(11)

Informe General sobre la actividad cinematográfica en el año 1974 relativo al B.N.C. y sus filiales. p. 19

por los Estudios desde 1971: 39.

Aunque oficialmente se creó en 1974, en el año anterior Conacine tuvo participación, como productora y coproductora, en 19 películas.

En 1974 el número de filmes realizados en territorio mexicano fue de 50 (el total de películas producidas fue de 62), 2 más que en 1973.

En ese mismo año, el Presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez, se encargaría de entregar los "Arieles" a lo mejor de la cinematografía nacional en una ceremonia, celebrada en Los Pinos, en la que se hablaría nuevamente de libertad: "(...) significa responsabilidad (...) [que] (...) es, ante todo, la respuesta de lo más íntimo de nosotros mismos para cooperar al bien de todos y al bien personal".

"La supresión de libertades es, en el fondo, el predominio del temor, y esto, la falta de seguridad, la falta de confianza, incluso en que los mismos procesos de cambio aseguran, cuando hay imaginación en la búsqueda, caminos mejores". (12).

En cuanto a la creación del Centro de Capacitación - Cinematográfica, organismo encargado de proporcionar a la cinematografía nacional jóvenes creadores que vieran en el cine a "un poderoso vehículo de comunicación humana", todavía en el Informe de actividades de 1975 se hablaba de él como un órgano "(...) en formación que habrá de inaugurarse en breves días". (13).

Lo cual no era motivo de preocupación, puesto que -- desde 1971 debutó en la industria un grupo de cineastas que --

(12) Discurso pronunciado por el Presidente Luis Echeverría Álvarez durante la entrega de los "Arieles". 22 de marzo de 1974. Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año de 1974 relativo al B.H.C. y sus filiales. p. 181.

(13) El Centro de Capacitación Cinematográfico se inauguró finalmente en agosto de ese año.

impulsaron en este sexenio, gracias a su dedicación, el llamado cine de autor. Se trataba de directores que no sólo trabajaron bajo el amparo estatal, sino que optaron, algunos, por las realizaciones independientes, en aras de sacar a la luz - pública asuntos sociales, políticos y sexuales que ponían en aprietos a la censura.

Las autoridades, por su parte, no dejaban de incitar a los realizadores a la creación de un cine responsable y educativo, e, incluso, histórico -sobre pintores, muralistas, héroes nacionales, Revolución Mexicana, etcétera-. En suma, un cine "(...) de profunda crítica social, en donde se analicen, con gran sentido artístico, los problemas de México y se aporten soluciones para el pueblo (...)". (14). Pero sin hacer a un lado la comercialidad, por lo que, además, se impulsaba a los cineastas a realizar un cine económicamente rentable, que pudiera recuperar sus costos en nuestro territorio, principalmente.

LA SALIDA DE LOS PRODUCTORES PRIVADOS.

En 1975, la apatía de los productores privados - para participar en la construcción de una industria digna, su falta de nacionalismo y su apego a los intereses económicos, fueron las razones esgrimidas por el gobierno para excluirlos de los nuevos planes de reestructuración de la cinematografía mexicana. Se trataba de sanear la industria del cine, desarraigando viejos vicios y actitudes mercantilistas.

La nueva reestructuración se planteó durante la entrega de los "Arieles", cuando el Presidente Luis Echeverría hizo en su discurso una severa crítica a los productores privados que, carentes de intereses culturales y sin con

(14)

Discurso pronunciado por el Presidente Luis Echeverría Álvarez durante la entrega de los "Arieles". 22 de Abril de 1975. Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año de 1975 - relativo al B.N.C. y sus filiales. p. 19.

sideraciones a la clase trabajadora, veían en el cine un simple negocio. El Primer Mandatario expresaría otra vez su -- preocupación por el medio y exhortaría a los interesados a -- edificar la democracia social en un ambiente de "amplia libertad". A los trabajadores los invitaría " (...) formalmente -- (...) a unirse al Estado, a producir los grandes temas huma-- nos, los de la Revolución Mexicana, a hacer crítica social -- (...) ". (15).

El Proyecto de esta reestructuración contemplaba la absorción de los Estudios América y la creación de dos -- empresas productoras similares a Conacine: Corporación Na-- cional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno, S. A. - de C. V. y Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajores y Estado Dos, S. A. de C. V.. Las tres empresas funcionarían bajo los mismos objetivos, sólo que las nuevas contarían con una representación de los trabajadores. De esta forma se daría impulso a la realización de películas de "paquete". (16)

En este año, Conacine produjo 17 películas -7 en coproducción con los trabajadores--; Conacite Uno y Conacite - Dos, 3 cada una. El Sindicato de Trabajadores de la Indus--- tria Cinematográfica produjo 23 cintas en los Estudios Améri-- ca.

"Para cumplir con el propósito de elevar la cali-- dad, fueron patrocinados los mejores proyectos. Era necesaa-- rio, pues, romper de nueva cuenta con los viejos y caducos hábitos. A los temas estrictamente comerciales y mediocres, há bía que anteponer aquellos que plantearan una verdadera posi--

(15)

Ibid.

(16)

En ellas los trabajadores difieren el cobro de parte de su salario para la producción y recuperan en la explotación, junto con el complemento del salario, el porcentaje de la suma aportada. Las ganancias se reparten por partes iguales, aunque los -- trabajadores sólo hayan aportado el 20% del costo total de la producción, el 80% restante lo proporciona la empresa oficial.

bilidad de cambio en una cinematografía en constante decadencia". (17).

La necesidad de cambio se había vislumbrado desde noviembre de 1973, cuando se aprobaron las conclusiones de -- una Comisión especializada que, desde principios del sexenio, se encargaba del estudio de la rehabilitación del Banco Cinematográfico.

Institución que " (...) a través de las actividades de Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex (18), otorgando crédito para la producción de todas las películas -- con tasas de interés más bajas que en el mercado de dinero y capitales, absteniéndose de cobrar intereses en los créditos concedidos para gastos de lanzamiento, publicidad y copias, -- aplicando comisiones de distribución por abajo del costo normal y sin utilidades y promoviendo una intensa publicidad institucional, ha fomentado, incuestionablemente, la actividad cinematográfica en México". (19).

PLAN DE REESTRUCTURACION INTEGRAL.

El llamado a hacer de la industria un medio digno, nacionalista, mediante la responsabilidad social y política, dio origen al Plan de Reestructuración Integral del cine, en el que se excluía definitivamente a la iniciativa privada de los beneficios del banco.

Algunos de los puntos que conformaban dicho Plan eran: la modificación del Estatuto del Banco y del Reglamento de Créditos en vigor para establecer definitivamente que -- éstos serían exclusivos para la producción estatal y para la

- (17) Sexto Informe General sobre la Industria Cinematográfica Mexicana. Año 1976. p. 161.
- (18) Las dos últimas se fusionaron en noviembre de 1975. Estaban encargadas de distribuir material al extranjero, en tanto que Películas Nacionales delimitaba sus funciones al territorio mexicano.
- (19) Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año 1974, relativo al Banco y sus filiales. p. 11.

coproducción de Conacine y de otras empresas estatales con los grupos de trabajadores o con empresas nacionales o internacionales; la absorción de los Estudios América y de la distribuidora Películas Nacionales, S. de R. L. de I. P. y C. V.; la creación de dos productoras estatales similares a Conacine, una para producir directamente y coproducir con los trabajadores del S. T. P. C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y con productores nacionales y extranjeros, y otra para trabajar con los Estudios América con trabajadores del S. T. I. C. (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) -se especificaba que en los Consejos de Administración de todas las empresas productoras y distribuidoras figuraría una representación obrera- y la intensificación de los trabajos preparatorios de la inauguración del Centro de Capacitación Cinematográfica, el Programa de Financiamiento de Cine Experimental y el Programa de cortos y documentales de carácter científico, educativo y cultural, producidos y financiados por el Banco para cine y televisión. (20)

En el último año del sexenio, cuando las bases del desarrollo parecían haberse sentado, salió a relucir un estudio que se llevaba a cabo para crear el Fondo Económico para la industria cinematográfica, aprobado por el Banco con el fin de otorgar financiamientos adicionales para películas de mayor jerarquía, entre otras cosas. Dicho fondo se acumularía con el aumento del 40% en el precio de entrada a salas.

No obstante, en octubre, Mario Moya Palencia, Secretario de Gobernación y presidente del Consejo de Administración del Banco, giró instrucciones para que el proyecto se aplazara hasta el año siguiente, con lo que las esperanzas de contar con un apoyo económico extra para el cine se vieron truncadas.

(20)

Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año 1975, relativo al Banco y sus filiales. p. 20, 21 y 22.

La producción estatal hasta octubre fue de 34 películas, y coproducciones -3 con productores privados nacionales, una con extranjeros y 3 con trabajadores-.

EL BALANCE DEL SEXENIO.

El balance hecho por Rodolfo Echeverría en su último informe fue de 318 películas de largometraje, financiadas por el Banco. Las empresas oficiales -Conacine, Conacite Uno y Dos realizaron 57, 17 y 14 respectivamente. El Centro de Documentales, creado en 1971, logró filmar 202 cortos y 94 cineminutos, de temas industriales, culturales, turísticos, etcétera.

Según este informe, todos los puntos propuestos en el nuevo plan pudieron llevarse a cabo, excepto la adquisición de las partes sociales de Películas Nacionales (21) -lo que le hacía falta al Estado para tener el control total en este ramo-, que no pudo efectuarse, según se dijo, porque --- " (...) El manejo de abundante material a cargo (...) [de esta distribuidora] (...) y su cada día más dinámico crecimiento en todos los órdenes (...) ha obligado a la realización de diversos estudios con carácter técnico para establecer sobre bases racionales el justo valor de su patrimonio". (22).

En 1976, Rodolfo Echeverría se enorgullecía de poder dejar el Banco Nacional Cinematográfico con fondos económicos suficientes para continuar y mantener la producción de películas en los Estudios Churubusco y América, y de haber --

- (21) Hay que recordar que en 1974 el Banco Cinematográfico se convirtió en accionista mayoritario de --- las distribuidoras Cimex y Pelmex, al "realizar las ampliaciones de capital necesarias para absorber las repercusiones (...) de los quebrantos habidos (...) [en estas compañías]". Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año 1974, relativo al Banco y sus filiales. p. 13.
- (22) Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año 1975, relativo al Banco y sus filiales. p. 20

propiciado el desarrollo de la industria gracias a que " (...) hemos tenido más salas, un mejor sistema de exhibición, un aumento de ventas en el extranjero, la creación de compañías estatales con la cooperación de los trabajadores y el sistema - revolucionario de coproducción con éstos y (esto es lo que ve el público) más y mejores películas". (23).

Así, el sexenio echeverrista llegaría a su fin con la aureola de la reforma y con la esperanza de convertirse en el precursor de una etapa diferente en la que " (...) la única brecha que puede haber es la del talento y la buena disposición". (24).

Rodolfo Echeverría dejó lo hecho como "el prólogo de una tarea infinita cuyo móvil esencial consistirá en hacer películas capaces de revelar los auténticos rostros de la realidad (...)" . (25).

(23) El Heraldo de México. 22 de enero de 1976. p. 1d y 7d.

(24) Ibid.

(25) Sexto Informe General sobre la Industria Cinematográfica Mexicana 1976. p. 22.

II. EL ECHEVERRISMO

2. LA POLITICA DE EXHIBICION.

En diciembre de 1970, al iniciarse el sexenio echeverrista, la exhibición cinematográfica tenía especial importancia, pues era en esa rama en donde se percibían casi el total de los ingresos de la industria y en la que se generaba el mayor volúmen de ocupación.

Los exhibidores obtenían el mayor margen de ganancia por su actividad: 48.54% del peso que entraba en taquilla, además, recibían íntegramente las utilidades generadas por -- concepto de ventas en las dulcerías de los cines.

Su favorable situación económica estaba garantizada con la exhibición de películas extranjeras que, dada su -- comercialidad, atraían a grandes sectores del público, sobre todo de clase media y alta. Estos filmes se proyectaban en -- los cines de estreno, en tanto que las cintas mexicanas se re -- legaban a las salas de segunda y tercera corrida y de la periferia. Su público: clase media baja y baja.

Es decir, una parte importante de la sociedad mexicana estaba alejada del cine nacional, rechazando sistemáticamente acudir a las salas en donde éste se exhibía y consumiendo productos extranjeros estrictamente comerciales.

Las distribuidoras extranjeras, principalmente estadounidenses, gozaban de grandes ventajas en la programación de sus películas al contar con los mejores cines para su estreno a la vez que el mayor número de ellos. Sus filmes tenían además una pronta salida en cartelera. (1).

Otras distribuidoras, de capital nacional, no realizaban operaciones de gran magnitud en el mercado filmico, -

- (1) Las distribuidoras norteamericanas más importantes eran Columbia Pictures, Twenty Century Fox, Warner Brothers, Cinema International Corporation -- que maneja las películas de la Paramount y la Universal--, Metro Goldwyn Mayer y United Artists.

orientando sus actividades por criterios mercantiles, al igual que las estadounidenses.

Las desventajas que planteó esta situación fueron evidentes, además de todo lo relacionado con la adopción de modos de consumo ajenos, el cine industrial mexicano se redujo a la producción de películas baratas, comerciales y de baja calidad, de modo que estuviera garantizada su pronta recuperabilidad para así seguir produciendo cintas del mismo tipo.

De esta forma, la reestructuración de la industria iniciada por Rodolfo Echeverría tuvo que enfrentarse a un muy serio problema: la recuperación del público mexicano para el cine mexicano. De aquí los cambios realizados en la temática de las películas, había que hacer un cine digno, creativo, reflejo de la realidad del país, que compitiera ventajosamente con los productos norteamericanos, sin contar con los mismos recursos.

Un cambio en la producción obligaba a un cambio en la exhibición. Las nuevas cintas tenían que ser promocionadas, comentadas y, sobre todo, exhibidas. Sólo de esta forma podía lograrse una meta largamente buscada por las autoridades fílmicas durante ese sexenio: la recuperación del costo de las películas en territorio nacional.

El trato justo en la exhibición de las cintas mexicanas no podía lograrse sin disminuir el enorme peso que las distribuidoras estadounidenses tenían en México. Estas obtenían por sus operaciones en el país al que consideraban mercado "natural" de sus productos- ganancias muy elevadas - (debe considerarse que sus películas llegan con la totalidad de los costos recuperados).

Además, era preciso construir más salas cinematográficas, insuficientes dado el crecimiento desmedido de la población de la ciudad de México. Había que superar viejos vicios arraigados en la exhibición (proyección inadecuada, copias en mal estado, salas semidestruídas, larguísimos in-

termedios plagados de comerciales, etcétera).

El congelamiento de los precios de entrada a los cines constituía otro problema, pues la elevación de los costos de producción y el aumento de salarios a los trabajadores no iba acompañado de un similar incremento en las taquillas, de modo que la amortización de las películas se hacía aún más lenta, considerando además que una gran parte de los ingresos se destinaban al pago de impuestos. El peso en taquilla se repartía, en salas del Distrito Federal, de la siguiente manera: el ya mencionado 48.54% para el exhibidor; 3% para derechos de autor; 32.36% para el distribuidor y 16% de los impuestos que cobraba el Departamento (en provincia éstos varían según el criterio de las autoridades locales, aunque se hicieron varios intentos por uniformarlos).

Debía considerarse, también, la competencia que la televisión representaba para el cine. Así pues, la exhibición cinematográfica enfrentaba una serie de problemas que era preciso resolver. Por ello, Rodolfo Echeverría anunció, en septiembre de 1971, un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, en el que se contemplaba la ejecución de diversos puntos en lo referente a esta rama.

Al cine mexicano se le darían más y mejores salas de estreno, más tiempo de pantalla y mayor promoción. Se -- construirían cines a la vez que se remozarían los ya existentes y se les dotaría de mejores instalaciones y sistemas de seguridad y vigilancia.

Se desplegaría una política de incremento de precios de entrada a los cines basada en la clasificación de las salas y en las comodidades que éstas ofrecieran. Se pensaba rebajar la tarifa en los días de floja recaudación e incrementarla en aquellos de mayor demanda; se venderían abonos mensuales o bimestrales en los cines de Operadora de Teatros; se disminuirían los precios de la primera y tercera función (de menor asistencia).

Se realizarían películas de calidad y produccio-

nes espectaculares para ir substituyendo paulatinamente a las cintas extranjeras en el gusto del público. También se organizarían ciclos de películas con lo mejor del cine nacional y extranjero.

Se contemplaba asimismo la actualización del Reglamento de Espectáculos.

Debe aclararse que en 1970 la exhibición en el Distrito Federal se regía por los principios contenidos en la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y en el Reglamento a la propia Ley de 1951. También intervenía el mencionado Reglamento de Espectáculos expedido en 1929. El paso del tiempo y la evolución de las condiciones en que se daba la exhibición hacían urgente una revisión y modificación de estos ordenamientos, para que se adecuaran a la época actual.

De hecho, el D. D. F. -cuyo titular era el licenciado Octavio Sentíes-, anunció en repetidas ocasiones la elaboración de un proyecto de lo que sería el nuevo Reglamento de Espectáculos. Sin embargo, el sexenio echeverrista concluyó y nada se adelantó en esta materia.

No obstante, sí hubieron grandes avances en la exhibición de películas mexicanas, aunque éstos se fueron dando paulatinamente. Uno de los hechos más significativos fue el que diversas salas de estreno del D. F. -los cines Latino, Diana, Las Américas, Roble, Insurgentes 70, México, Coyoacán, Pedro Armendáriz, Manacar, Ciudadela, Olimpia, Paseo, etcétera-, anteriormente coto exclusivo de las producciones extranjeras, exhibieran películas nacionales de reciente factura. Estos cines fueron conquistándose conforme avanzaba la calidad de las películas, de modo que cierto tipo de público, de un nivel social más elevado, podía acudir a lugares más cómodos para ver cine del país. Sin embargo, la exhibición cinematográfica tenía varias cuestiones por resolver.

LOS PROBLEMAS QUE ENFRENTABA LA EXHIBICION.

Uno de los problemas más urgentes por resolver para lograr la amortización local de las películas era la construcción de salas cinematográficas. En 1970, había en el país 1,745 cines para una población de 48'222,238 habitantes, esto es, un cine por cada 27,636 personas. En el Distrito Federal, existían 103 cines en ese mismo año, para una población de 6'874,165 habitantes, lo que significaba que a cada sala le correspondían 66,739 espectadores.

El crecimiento desmedido de la población había dado origen a la carencia de salas, fenómeno que provocaba el enlatamiento de las películas, lo que a su vez, se traducía en una lenta recuperación de la inversión que en ellas se había realizado. Algunos cines tenían hecha su programación hasta por dos años, de modo que el público veía las cintas con un considerable retraso con respecto al resto del mundo.

La falta de cines y la consecuente demora en los estrenos provocaba otros problemas. Por ejemplo, si una película permanecía demasiado tiempo en cartelera, se detenía la salida de las demás. Para evitarlo, las cintas se sujetaban a topes -la mínima recaudación que debían hacer en una semana de exhibición-. Esto implicaba varios riesgos, pues un filme realizado con criterios distintos a los comerciales podía salir de cartelera inmediatamente si el público no le brindaba su apoyo, lo que ocurría en ocasiones.

Es por ello que durante el sexenio echeverrista se inició la construcción de nuevos cines, así como el remozamiento de los ya existentes y el acondicionamiento de los equipos de proyección.

Por otro lado, no se trató únicamente de crear salas, sino de planear su construcción de acuerdo a las características y necesidades de una determinada población, considerando que en el Distrito Federal había sectores de casi 300 mil habitantes que contaban sólo con un cine.

Un censo realizado en 1972 por el STIC había revelado que era necesario construir por lo menos mil cines en el país, de los cuales cien deberían ubicarse en la capital.

La falta de esos cien cines originaba, por ejemplo, que varios productores, en el mismo año de 1972, tuvieran hasta 10 y 12 películas en espera de fecha de estreno. Mientras tanto, Películas Nacionales tenía 26 cintas mexicanas enlatadas. Otras distribuidoras guardaban hasta 40 filmes, según aseguró Maximino Molina en abril de 1973. El número tendía a aumentar, pues anualmente quedaban rezagados - de veinte a treinta títulos.

Una de las soluciones para resolver este problema fue la exhibición vertical o explotación simultánea. Se programaba la misma película en cines de primera y segunda categoría. De esta forma se disminuyeron los programas triples de cintas que ya habían agotado su ciclo de explotación. En julio de 1976 se empezó a llevar a cabo el estreno de filmes nacionales en varios cines de primera a la vez, -Fox -- Trot, de Arturo Ripstein, inauguró este sistema en las salas Latino, Géminis I, Gabriel Figueroa, Alex Phillips y Regis-.

Sin embargo, lo más apropiado era la construcción de cines, que Rodolfo Echeverría reconocía como la mayor necesidad de la industria fílmica mexicana. De esta labor se encargó el Estado a través de Operadora de Teatros -misma -- que se detallará en otro capítulo-.

Incluso el STIC, a través de Maximino Molina, de claró en repetidas ocasiones su disposición para colaborar - en la solución del problema. Para ello, darían toda clase - de facilidades a los inversionistas que desearan construir - salas en el país. Por ejemplo, reduciría sus exigencias sin - dicales.

Ahora bien, las principales causas por las que - inversionistas se mostraban renuentes a la tarea de crear -- más cines eran: el congelamiento de los precios de entrada desde 1953, y los elevados impuestos que debían pagar.

Finalmente, el Estado concedió el incremento del costo del boleto, siempre y cuando éste no excediera del -- 22.5% del salario mínimo. Es decir, que una jornada de trabajo alcanzara para la compra de ocho entradas.

El aumento de precios se dió, argumentando entre otras cosas, la necesidad de remozamiento de los cines, que en muchas salas resultaba indispensable, sobre todo en las de segunda y tercera corrida, mismas que no reunían los requisitos mínimos de comodidad para el espectador.

Así, en 1973, después del incremento, los cines - de estreno cobraban quince pesos -como el Chapultepec, Polanco, Pedro Armendáriz, Gabirel Figueroa, Ciudadela, Roble-; o doce pesos -como Las Américas, México, Coyoacán, Cinema Uno, El Dorado, Latino, Real Cinema, Arcadia, Variedades-. Las - salas de primera, diez pesos -Regis, Paseo, Insurgentes-; u ocho pesos -Diana, Olimpia, Tlatelolco, Metropolitan-. Los cines de segunda corrida, como el Orfeón y Chapultepec, seis pesos; o el Mariscala y Alameda, cuatro pesos. Finalmente, los de tercera corrida -Corregidora, Fausto Vega, Emiliano - Zapata y Colonial, entre otros-, cobraban dos pesos. Algunas "salas de arte" -propiedad de Gustavo Alatriste- pedían -veinticinco pesos por el boleto, cifra desorbitada para la - época.

Con todo, el precio de entrada a los cines seguía siendo el más bajo del mundo, mientras que los impuestos eran los más altos. En 1972, se pagaba en el país el 11% del total de ingresos en taquilla de impuestos. Así, muchas salas debían cerrar por incosteabilidad. Ese mismo año, el D.D.F. recibió, por concepto de impuestos de la explotación de películas en la capital, cerca de 50 millones de pesos.

Las pérdidas que significaban para los exhibidores el pago de estas cantidades los hacía buscar otras fuentes de ingresos. La más importante de ellas era la publicidad. De esta manera, se institucionalizaron los "cortos" en las salas cinematográficas del D. F. Estos se formaban por

breves noticiarios que presentaban notas ocurridas mucho tiempo atrás, de escaso o nulo interés. En la mayoría de los casos, no eran más que comerciales disfrazados, pues se incluía en ellos publicidad de diversos artículos.

La exhibición de los cortos se originaba en una disposición que establecía la obligatoriedad a los cines de presentar un espectáculo de dos horas y media. Gracias a ellos, los exhibidores obtenían una fuente extra de ganancias, aún cuando esto fuera a costa del espectador.

La inclusión de este tipo de cortos en las funciones -eminentemente comerciales-, traía consigo la marginación del cortometraje serio, de crítica o comentario social. Si bien el Estado apoyaba su producción a través del Centro de Producción de Cortometraje de Estudios Churubusco, su exhibición contaba con poca protección oficial, por lo que ésta fue deficiente, a lo largo del sexenio. Faltaron, pues, salas dedicadas a la proyección del cortometraje, pero faltó, sobre todo, la voluntad política para su difusión.

Otro problema al que se enfrentó la exhibición fue la baja en la asistencia a las salas, aunque esta no se presentó de manera continua o persistente, por lo que no hubieron consecuencias serias. El fenómeno obedecía a varios factores: la competencia de la televisión, la deficiente exhibición, la falta de salas cinematográficas y el aumento de los precios de entrada, entre otros.

Una de las medidas que pretendieron evitar tal baja de asistencia en las salas fue la realización de un proyecto para presentar variedades artísticas en los cines, durante los estrenos de las películas. Este sin embargo, se canceló en noviembre de 1974 al romper relaciones la mayoría de las secciones del STIC y la Asociación Nacional de Actores.

También se sometieron las salas cinematográficas a inspecciones periódicas para comprobar si reunían los requisitos necesarios de funcionamiento. Se revisaba que tuvieran condiciones de seguridad y comodidad para el espectador, y --

que las exhibiciones se realizaran sin anomalías -para ello - se vigilaba el estado de las copias de 35 y 70 mm., y el de los equipos de proyección-.

Ahora bien, en el medio cinematográfico se discutía constantemente sobre la competencia que la televisión representaba para el cine, pues ésta cubría gran parte de su -- tiempo de programación con películas tanto nacionales como ex tranjeras. Por ello, la política implementada por Rodolfo Echeverría perseguía la integración de la televisión a la industria del cine, para lo cual el Estado debía adquirir acciones en este primer medio.

Las cintas proyectadas en televisión estaban apoyadas con una publicidad intensiva, superior cuantitativamente a la que las distribuidoras realizaban para sus filmes en exhibición en las salas del país.

Por un lado, la Comisión de Radiodifusión exhibía películas -proporcionadas por la Dirección General de Cinematografía- en el tiempo oficial. Con ello, se quería enseñar al público a ver buen cine.

Por el otro, los canales de televisión -2, 4, 5, 8 y 13- estaban enfrascados en una competencia por obtener el mayor rating en las cintas que cada uno pasaba, cuyo número - tendía a aumentar -Telesistema Mexicano tenía, en 1972, una lista de 3,500 títulos-.

Esta situación restaba público a las salas, pues las películas en televisión se exhibían en horarios similares. La ANDA y el STIC pedían que se suspendiera la venta - de filmes que realizaban los productores privados y Películas Nacionales a los canales de televisión. Argumentaban la pérdida de sus fuentes de trabajo.

Los productores privados vendían sus películas alegando tener un mercado muy limitado para la explotación de las mismas. La distribuidora Películas Nacionales lo hacía para sanear su economía.

Para resolver la situación, Rodolfo Echeverría -

acordó ampliar el plazo de protección a las cintas mexicanas, las cuales no podrían ser proyectadas en televisión sino pasados tres años de la fecha de estreno en las salas cinematográficas del país.

LA EXHIBICION DE LAS PELICULAS MEXICANAS.

El balance de la exhibición en 1970 no fue en modo alguno favorable para el cine mexicano. De las 354 películas estrenadas en el Distrito Federal, sólo 91 fueron mexicanas, mientras que 263 pertenecieron a otros países (186 de Estados Unidos, 17 de Inglaterra, 16 de Italia, 7 de Francia, y 37 de otras naciones). (1).

No obstante, en el mes de diciembre de ese año, - iniciado el sexenio echeverrista, películas como Emiliano Zapata, de Felipe Casals, era exhibida verticalmente en 19 cines del Distrito Federal; El quelite, de Jorge Fons, en otros 15, Tápame contigo, de René Cardona, Jr., fue programada en el Dorado 70, cine que por primera vez proyectaba en su pantalla un filme mexicano.

El cambio en la calidad de las películas nacionales apenas se iniciaba, de modo que las que mayor éxito tuvieron en taquilla dejaban mucho que desear en cuanto a su contenido y realización. Estas fueron: la ya mencionada Emiliano Zapata, de Cazals; El amor de María Isabel, de Federico Curiel; La vida inútil de Pito Pérez, de Roberto Gavaldón; El tunco - Maclovio, de Alberto Mariscal; El pocho, de Eulalio González, "Piporro"; Robinson Crusoe, de René Cardona, Jr.; Rubí, de Carlos Enrique Taboada; y Estafa de amor, de Miguel Zacarías.

Por otro lado, Butch Cassidy fue la más taquillera de 1970, pues recaudó una cifra cercana a los \$ 7 millones en el cine Insurgentes, es decir, que fue vista por más de -- 850 mil espectadores.

Para 1971, el panorama no había cambiado. De las 358 películas estrenadas, 171 pertenecieron a la nacionalidad

- (1) Todos los datos relativos a películas estrenadas que se presentan en este capítulo, fueron proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria - Cinematográfica.

norteamericana, sólo 73 fueron mexicanas, 26 de Inglaterra, - 22 de Italia, 21 de Francia y 45 de otros países. Así, el cine mexicano sólo tuvo el 38% del tiempo de pantalla en el Distrito Federal, según estadísticas de la distribuidora Películas Nacionales.

Las cintas nacionales más taquilleras siguieron - siendo eminentemente comerciales, aunque hubieron algunas que marcaban virajes en la temática de la producción. De las 29 películas más taquilleras exhibidas en México, 10 fueron de - origen nacional: El cielo y tú, de Gilberto Gazcón; La sangre enemiga, de Rogelio A. González; Jesús nuestro señor, de Miguel Zacarías; El topo, de Alejandro Jodorowsky -que causó gran espectación-; Los campeones justicieros, de Federico Curriel; Yesenia, de Alfredo B. Crevenna; Las reglas del juego, de Mauricio Wallerstein; La generala, de Juan Ibañez; Aguilas de acero, de Rubén Galindo; y Jesús, el niño Dios, de Miguel y Alfredo Zacarías.

El balance de la exhibición en 1972 no fue mucho más favorable para el cine mexicano, aunque ya no era tan evidente el vacío en la calidad de las producciones.

Continuaron exhibiéndose preferentemente películas extranjeras. De las 379 cintas estrenadas en ese año, 84 fueron nacionales y 295 de otros países -166 de Estados Unidos; 37 de Inglaterra; 28 de Italia; 19 de Francia y 45 de distintas naciones-.

De los filmes nacionales estrenados en el Distrito Federal de enero a septiembre de 1972, 31 fueron programados en exhibición vertical, aunque varios de ellos no destacaron precisamente por su calidad: Como hay gente sinvergüenza, de René Cardona, Jr., Pepito y la lámpara maravillosa, de Alejandro Galindo; Me he de comer esa tuna, de Alfredo Zacarías; y Yesenia, de Alfredo B. Crevenna.

Las películas mexicanas más taquilleras de 1972 - fueron, en primer lugar, Kalimán, el hombre increíble, de Alberto Mariscal; María, de Tito Davison; El jardín de tía Isa-

bel, de Felipe Cazals, película que obedecía a un claro intento de cambio temático; Indio, de Rodolfo de Anda; Las momias de Guanajuato, de Federico Curiel; El ausente, de Arturo Martínez; Tacos al carbón, de Alejandro Galindo; La noche de los mil gatos, de René Cardona, Jr.; Tampico, de Arturo Martínez; y el Robo de las momias de Guanajuato, de Tito Novaro. El tiempo de pantalla para el cine mexicano en el Distrito Federal fue de 40%.

Así pues, un estudio realizado por la Sociedad Civil de Directores, que agrupaba tanto a los sindicalizados como a los no sindicalizados, reveló que los realizadores más taquilleros en el país en 1972, fueron por orden de importancia: René Cardona Jr., René Cardona Sr., Rogelio A. González, Federico Curiel, Rubén Galindo, Gilberto Martínez Solares, Alfredo B. Crevenna, Emilio Gómez Muriel, Gilberto Gazcón, Alejandro Galindo, y Alberto Mariscal, es decir, directores en su mayoría de la vieja guardia con pocas posibilidades de renovación.

Para 1973, sin embargo, el panorama de la exhibición en el Distrito Federal mejoró notablemente. El cine mexicano obtuvo, por ejemplo, de enero a mayo, casi el 50% del tiempo de pantalla que marca la Ley -49.6% en la capital, y en provincia en el mismo lapso, el 68%, lo que daba un promedio de 58.80%-.

Se inició la regularización de las taquillas de las salas en las que se proyectaban películas mexicanas, pues el público, sobre todo de clase media, sensible al cambio de la temática en la producción, volvía a gustar del cine nacional.

Películas como Los cachorros, de Jorge Fons, exhibida en el cine Latino; El castillo de la pureza, de Arturo Ripstein, proyectada en el Diana; Los meses y los días, de Alberto Bojórquez, en el Regis, obtuvieron grandes éxitos de taquilla permaneciendo en cartelera numerosas semanas. Incluso Los cachorros superó en recaudaciones en los catorce prime

ros días de exhibición a El Padrino.

Mecánica Nacional, de Luis Alcoriza, otro ejemplo. La cinta rompió los récords de permanencia voluntaria en un cine y de taquilla al mismo tiempo. Logró permanecer 43 semanas en cartelera, recaudando casi 8 millones de pesos, en el cine Real Cinema. (La marca anterior la poseía El profe, con Cantinflas, de Miguel M. Delgado). Otra película taquillera fue Entre monjas anda el diablo, de René Cardona Sr.

En septiembre de 1973 se dió a conocer el hecho de que las últimas 25 películas nacionales estrenadas en el Distrito Federal, habían sido vistas por casi tres y medio millones de personas, las cuales habían dejado en taquilla aproximadamente 28 millones de pesos.

La supremacía taquillera ya no perteneció, como en años anteriores, a las películas del Santo, Mauricio Garcés y Capulina, entre otros, sino al nuevo cine.

Los ingresos en taquilla de 1973 fueron superiores a los de 1972, a la vez que se exhibieron más películas mexicanas en un mayor número de cines de estreno. Aunque el criterio a seguir era lograr la recuperación económica de los filmes, no por ello se dejó de alentar a otros, que aún cuando no rentables, sí ofrecieran mayor calidad artística. Tal fue el caso de Reed, México insurgente, dirigida por Paul Leduc y exhibida en el cine Regis, pues aunque en ocasiones no diera el tope, continuaba en cartelera.

De las 400 películas estrenadas en 1973, 74 fueron nacionalidad mexicana, 122 estadounidenses, 69 italianas, 37 inglesas, 26 francesas y 70 de otros países.

En 1974, el apoyo al cine mexicano continuó sobre todo para aquellas producciones que tuvieran calidad. Aquellos años, de Felipe Cazals, tuvo un gran lanzamiento: se estrenó en 21 cines en el mes de marzo, cinco de los cuales fueron de estreno. Se quería que la película fuera vista por todos los sectores de la sociedad, dado su contenido.

Calzonzin inspector, de Alfonso Arau, recaudó -- luego de romper récords de taquilla por un día en la Tercera Muestra Internacional de Cine-- tres millones de pesos en las primeras cinco semanas de exhibición; La isla de los hombres solos, de René Cardona, Sr., también tuvo gran éxito en el cine Roble, al igual que otras cintas como La choca, de Emilio Fernández; El principio, de Gonzálo Martínez; y Fé, esperanza y caridad, trilogía dirigida por Alberto Bojórquez, --- Luis Alcoriza y Jorge Fons, respectivamente. Continuó el éxito de Mecánica Nacional, María, Los cachorros, El castillo de la pureza y Las víboras cambian de piel, dirigida por René Cardona, Jr.

Sin embargo, la película más taquillera del año -- fue una norteamericana: El exorcista, que en su primer día -- de exhibición rompió records de entrada en cinco de los diez cines en que se proyectó. Para abril de 1975 había recaudado más de quince millones de pesos. Su aceptación se debió, en gran parte, a una intensa campaña publicitaria realizada desde meses antes de que la película llegara a México.

Setenta y seis fueron las cintas mexicanas estrenadas en el Distrito Federal durante 1974 de un total de 404: 111 de Estados Unidos, 55 de Italia, 40 de Inglaterra, 28 de Francia, 22 de Hong Kong y 72 de otras naciones.

De los filmes nacionales destacaron, además de -- los ya mencionados: El santo oficio, de Arturo Ripstein; -- Los que viven donde sopla el viento suave, de Felipe Cazals, y El señor de Osanto, de Jaime Humberto Hermosillo.

El tiempo de pantalla para el cine mexicano en -- 1974 fue del 50% y las recaudaciones ascendieron considerablemente.

El éxito de las cintas nacionales provocó -- en julio de 1974-- un intento, por parte de las distribuidoras estadounidenses, de unificarse para formar un frente común contra el avance que las películas mexicanas estaban teniendo -- en cartelera. Querían hacer un solo canal de explotación pa

ra sus cintas. (2).

Con ello buscaban que el público mexicano, que ya acudía con frecuencia a las salas donde se programaban cintas nacionales, volviera a asistir, igual que en años anteriores, a los cines en que se proyectaban producciones norteamericanas.

Aunque las ganancias de las distribuidoras estadounidenses fueron muy elevadas, estas compañías perdieron terreno paulatinamente en la exhibición. Por ejemplo, para julio de 1974, Columbia Pictures y Universal Company habían dejado de explotar su material en las salas que recientemente había adquirido Operadora de Teatros a particulares.

En 1975 el cine mexicano continuó obteniendo el 50% de tiempo de pantalla, lo que significó más salas de estreno para su exhibición. Hubo una afluencia de 12 millones de espectadores y se lograron excelentes recaudaciones en taquilla, sobre todo de las producciones hechas en paquete -en las que participaron Conacine y los trabajadores del S. T. P. C.-.

Las más taquilleras fueron: Tívoli, de Alberto Isaac, que recaudó 3 millones de pesos en el Distrito Federal en dos meses y una semana de exhibición; La trenza, de Sergio Véjar, que en la séptima semana en el cine Variedades llevaba recaudados más de un millón de pesos; La otra virginidad, de Juan Manuel Torres; Rapiña, de Carlos Enrique Taboada; El valle de los miserables, de René Cardona Jr., que recaudó en 19 días de exhibición en el cine Roble dos millones 600 mil pesos; y Auandar Anapu, de Rafael Corkidi, que en cine París

(2) Conviene recordar que un año antes, en febrero de 1973, la Twenty Century Fox y la Metro Goldwyn Mayer ya habían intentado fusionarse, al igual que la Paramount y la Universal, con el fin de crear dos canales de salida para su producto filmico: -uno, encabezado por la Twenty e integrado por la Warner, United Artists y la Metro; y otro, con -CIC al frente y con Paramount, Universal y Columbia entre sus filas.

recaudó más de tres millones de pesos. Para julio de 1975, - Los cachorros ocupaba el primer lugar de taquilla, seguida -- por Las aventuras del Poseidón, El castillo de la pureza, --- Adiós Berlín, y Melody.

El cine mexicano estaba logrando las mejores taquillas de su historia.

Estos avances, sin embargo, no se reflejaron en el número de películas estrenadas. Del total de 395, 111 fueron de Estados Unidos y sólo 61 de México; 76 de Italia, 35 de Inglaterra, 34 de Francia y 78 de otras nacionalidades.

Pese al considerable número de estrenos norteamericanos, una importante distribuidora, como la Metro Goldwyn Mayer, cerraba sus oficinas en México -en junio de 1975- pues aseguraba tener 50% más de egresos sobre sus ingresos. Su material, cercano a los 300 títulos, pasó a Cinema International Corporation, en tanto que las cintas que distribuía de Walt - Disney se entregaron a Películas Nacionales (alrededor de 35 títulos de largo y cortometraje).

Las compañías norteamericanas se distinguían por su reticencia para cumplir con sus compromisos económicos. - En el transcurso del sexenio echeverrista, la Sección Uno del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) les declaró la huelga en dos ocasiones por negarse a aumentar el salario de sus empleados.

La primera, en agosto de 1975, duró 68 días; la - segunda, un año después, se prolongó por 13 días. Tales movimientos huelguísticos provocaron la salida de cartelera de todas las películas distribuidas por las principales empresas - norteamericanas en esta rama. Su material filmico fue sustituido por el que proporcionaron las distribuidoras independientes de capital nacional -Arte Cinema, Apolo, Jo-El, Telefilmes y Central Fílmica entre las más importantes-. de origen europeo principalmente; y por las cintas mexicanas que facilitó - Películas Nacionales. Así, en la segunda huelga se programó cine del país en 46 de las 60 salas de estreno existentes en-

tonces en el Distrito Federal.

Las recaudaciones en taquilla no descendieron y - el público siguió asistiendo con la misma frecuencia a las salas, de modo que las distribuidoras se vieron obligadas en -- ambos casos a otorgar los aumentos salariales. Maximino Molina, Secretario General de la Sección Uno del STIC, calculaba que las pérdidas de estas compañías ascendieron, en el primer movimiento, a \$ 14'000,000.00; y, en el segundo, a \$2 500,000.00

En 1976, al concluir el sexenio, el cine mexicano continuaba ocupando según Películas Nacionales, el 50% de tiempo de pantalla en el Distrito Federal -15.2% correspondió a - estrenos-, lo que se debió, en parte, a la buena distribución que tuvo.

El público siguió respondiendo con su presencia - en las salas al nuevo cine. Así, por ejemplo, Canoa y El Apanado, ambas de Elipe Cazals, lograron grandes éxitos en taquilla. Esta última, en cuatro días de exhibición en 12 cines, recaudó más de dos millones de pesos; veinte días después había logrado la cifra de 8 millones y medio de pesos. Zona Roja, de Emilio Fernández, en cuatro días de exhibición, en nueve cines - del área metropolitana, acumuló más de un millón y medio de pesos; Actas de Marusia, de Miguel Littin, también tuvo éxito en taquilla.

Otros filmes, mucho menos afortunados, como Los supervivientes de los Andes, de René Cardona Señor, tuvieron respuesta del público. Esta cinta recaudó más de 10 millones de pesos en el Distrito Federal.

Con todo, las películas norteamericanas siguieron ocupando un lugar preferente en el gusto del público. Tiburón de Steven Spielberg, que llegó a México precedida de una enorme campaña publicitaria, fue estrenada en abril en 24 salas - del Distrito Federal, rompiendo todos los récords de taquilla, que había establecido la también cinta norteamericana La novicia rebelde. En cuatro días de exhibición, Tiburón recaudó 8 millones de pesos. Para junio, había obtenido por ingresos en

taquilla en todo el país 80 millones de pesos.

Así, de las 361 películas estrenadas ese año, -- 132 fueron de Estados Unidos, 55 de México, 61 de Italia, 30 de Francia, 18 de Inglaterra, 12 de Alemania, 12 de España; y 43 de otros países. Es decir, que la mayoría de las producciones hollywoodenses se exhibieron regularmente en las salas del Distrito Federal.

La escasa exhibición de material europeo se debía a que las distribuidoras encargadas de trabajar con estas cintas sólo traían películas baratas y rentables, como las de Lando Buzzanca, Los Charlots, y otras supuestamente "eróticas".

Así, las películas norteamericanas representaban una fuerte competencia para el cine mexicano, entre otros motivos por la inmensa publicidad que las primeras tenían. De este modo, ante éxitos como el de Tiburón, se prefería retrasar el estreno de cintas mexicanas para que no fracasaran en taquilla.

LA PROMOCION DEL CINE MEXICANO.

Ante esta situación, el sistema oficial de la industria cinematográfica decidió realizar la reestructuración de los medios publicitarios y promocionales del material filmico nacional, que en muchos aspectos era deficiente. Se buscaba promover a las películas mexicanas de manera distinta y especial, para hacer ver sus cualidades a todos los sectores del país y de América Latina.

Rodolfo Echeverría, subrayó, en enero de 1971, - la importancia de esta tarea: "La publicidad es el impulso final que recibe una película antes de someterse a juicio público. Su éxito o fracaso no dependen ciertamente de un aparato publicitario bien organizado, pero un lanzamiento adecuado y brillante hará crecer las posibilidades de las buenas películas y abolirá dudas sobre el destino de aquellas cintas - que en apariencia no conquistaron el asentimiento del público por falta de una promoción conveniente. Por último, una pelf

cula es un producto que inexorablemente queda regido por el rigor de las leyes de la oferta y la demanda y por eso las -- técnicas modernas de comunicación deben ser puestas al alcance de los productores para cumplir, rigurosamente, con todos los pasos que componen el ciclo de la creación cinematográfica". (3)

La vigilancia de la publicidad del cine a través de los medios masivos de comunicación estaba bajo la responsabilidad de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. Se cuidaba que los productores siguieran las normas establecidas en este aspecto (los avances de las cintas de clasificación B o C no podían exhibirse en salas en las que se proyectaran películas para niños; la publicidad no debía basarse exclusivamente en su atractivo erótico, etc.).

Las principales compañías publicitarias del cine en México eran: Publicidad Cuauhtémoc, Publicidad Palafox, ARS-UND y Procinemex, que formaba parte del sistema oficial del cine mexicano.

Esta última compañía fue creada en junio de 1968 para publicitar filmes tanto estatales como privados; nacionales y/o extranjeros, sin embargo, durante el sexenio echeverrista se dedicó a trabajar con películas mexicanas.

Hasta 1970, Procinemex operaba con números rojos por lo que sus servicios eran deficientes. Por ello, ese mismo año se realizaron "una serie de medidas encaminadas al fortalecimiento cualitativo y cuantitativo de su organización, que le permitiera dar al público una correcta imagen del cine mexicano". (4).

A lo largo de todo el sexenio, Procinemex llevó a cabo periódicas reestructuraciones orgánico-administrati--

- (3) Informe del Banco Nacional Cinematográfico 1971.
p. 45.
- (4) Cine Informe General. Banco Nacional Cinematográfico. 1976. p. 213.

vas que permitieran adecuar su estructura con las actividades publicitarias y promocionales por ella desempeñadas.

La publicidad realizada, fundamentalmente de películas del nuevo cine, se difundió por distintos medios: prensa -líneas gráfico-informativas, boletines-; radio -anuncios y programas-; televisión -programa "Nuestro Cine"-; y cine --avances de películas y noticiero "Nuestro Cine"--.

También se elaboraron carteles, folletos, press -book, fotografías, fotomurales, banderolas, catálogos de producción -después substituidos por los Anuarios de Producción Cinematográfica-, boletines y revistas -Cinéfilo y Cinelandia-. Además de realizar otras actividades como conferencias, encuestas, análisis de mercado, etcétera, Procinemex participó en la organización de semanas de cine extranjero en el Distrito Federal.

Asimismo, la empresa implantó los Planes de Promoción integral "que consisten en que una película sea promovida desde el inicio de su rodaje hasta el momento mismo de su exhibición, manteniendo al público informado del avance que va siguiendo hasta su total terminación, Con ello se logró despertar el interés de los cinéfilos y de aquellos sectores que no veían cine mexicano". (5).

Se motivaba particularmente al público del Distrito Federal, pues quedó demostrado que la acogida que éste daba a las películas mexicanas se reflejaba en el interior de la República.

El resultado fue que la mayoría de las cintas publicitadas por Procinemex tuvieron éxito en taquilla, pues esta compañía trabajaba en coordinación con Operadora de Teatros y Películas Nacionales. De este modo, Procinemex logró, desde 1972, mejorar su situación financiera y obtener utilidades.

(5) Informe General del Banco Nacional Cinematográfico. 1973. p. 216-217.

PELICULAS NACIONALES.

Los cambios introducidos en la exhibición de cine en el Distrito Federal durante el sexenio echeverrista no podían realizarse sin contar con el apoyo de la distribuidora - oficial de filmes mexicanos en el país: Películas Nacionales, que durante ese periodo estuvo concebida como "empresa de servicio".

Fundada en 1947, durante el gobierno de Miguel -- Alemán, como una Sociedad de Responsabilidad Limitada, de Interés Público y Crédito Variable, tenía como miembros al Banco Nacional Cinematográfico -15% de acciones- y a 65 compañías productoras privadas.

De esta forma, los órganos de gobierno de la distribuidora eran, para 1970, una Asamblea General de Accionistas; un Consejo de Administración presidido por el Director - del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría, e integrado por doce consejeros representantes de las empresas -- productoras; la Auditoría Externa y la Dirección General -que se encontraba bajo la responsabilidad de Salvador Amelio-, -- compuesta a su vez por la Gerencia de Programación, la Administrativa, la Auditoría Interna y las gerencias en las sucursales y agencias del interior de la República.

Películas Nacionales venía operando con fuertes - pérdidas, entre otras causas por "la fuerte competencia del - material extranjero que ofrece productos de mayor espectacularidad, gusto y atracción". (6).

Esta empresa buscó agilizar la distribución de su material fílmico para lograr, en coordinación con Operadora - de Teatros, la amortización de las cintas mexicanas dentro -- del territorio nacional.

De este modo, Películas Nacionales estrenó, en el

transcurso del gobierno echeverrista, entre 80 y 90 filmes mexicanos al año, que abarcaban la producción cinematográfica anual del país.

Ya que se buscaba mejorar su economía, esta compañía tomo la distribución de algunas cintas extranjeras que le produjeran un aumento en sus ingresos -como es el caso de las películas de Walt Disney- aunque se afirmaba que ello no perjudicaría a las mexicanas (Películas Mexicanas hizo lo propio en el extranjero, por los mismos motivos).

Las modificaciones realizadas en la exhibición de filmes mexicanos y otras medidas adoptadas dieron por resultado el mejoramiento sustancial del estado financiero de la empresa, que elevó sus ingresos de más de \$ 155'000,000.00 en -1970 a una cantidad aproximada a los \$ 360'000,000.00 en 1976. Los ingresos obtenidos en cada uno de los años del sexenio --por Películas Nacionales superaron -según informes del Banco Nacional Cinematográfico- a los totales sumados de las principales distribuidoras norteamericanas por el mismo concepto.

La distribuidora oficial mexicana trataba de mantenerse en un punto de equilibrio económico no siempre logrado, pues los egresos también se elevaron considerablemente sobre todo por los beneficios monetarios que los trabajadores -del STIC exigían o, de lo contrario, irían a huelga -como ocurría con las compañías estadounidenses, mucho menos flexibles en estas cuestiones-.

Es así que de 1970 a 1975 los sueldos de los empleados aumentaron 92% y las prestaciones 176%. Con ello, Películas Nacionales padecía un déficit cubierto por los socios, que como se ha establecido, eran en su mayoría productores --privados. De este modo, antes de finalizar el periodo presidencial de Luis Echeverría, el Estado intentó adquirir la totalidad de las acciones de Películas Nacionales. Sin embargo, la operación de compra-venta no se llevaría a cabo, de manera que al salir Rodolfo Echeverría de la Dirección del Banco Nacional Cinematográfico, no quedó nada que garantizara la con-

secución de una similar política en la distribución del cine mexicano.

LA MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE

Durante el sexenio de Luis Echeverría fue instituida la Muestra Internacional de Cine, que desde entonces ha sido el evento fílmico más importante del año. Organizada por la Dirección General de Cinematografía, trató de presentarse como sustituto de lo que fue la Reseña Cinematográfica de Acapulco, suspendida en 1968. (7).

La Muestra consistía en presentar, durante tres semanas, un largo ciclo de películas de riguroso estreno -21 en total-, con lo mejor del cine mundial. La exhibición normal de las mismas, en el Distrito Federal, se consideraba difícil, por tratarse de filmes más artísticos que comerciales.

La selección de títulos la realizaba la propia Dirección de Cinematografía, siguiendo un criterio estricto de calidad. Se escogían cintas que hubieran obtenido premios en festivales internacionales -tal como se hacía en la Reseña-; o bien aquellas que hubieran competido en los mismos, aún cuando no ganaran premio; también eran presentadas las que crearan polémica, ya fuera por el director, el tema, etcétera. A éstas últimas se les detectaba por las críticas de los diarios especializados. La preparación de la Muestra duraba diez meses.

Las películas exhibidas eran, en su mayoría, proporcionadas por las compañías distribuidoras que explotaban su material en el país, aunque también colaboraban de manera importante las embajadas e institutos culturales.

- (7) En varias ocasiones se hicieron anuncios oficiales sobre la reaparición de la Reseña, mismos que no se cumplieron por el alto costo que el evento tenía.

Así, la I Muestra Internacional de Cine se realizó del 25 de noviembre al 15 de diciembre de 1971, en el Roubin, lugar que fuera su sede a lo largo del sexenio, con excepción de la IV Muestra, llevada a cabo en el cine Internacional. Todas ocurrieron por las mismas fechas.

Se cuidaba especialmente la proyección de las cintas, toda vez que se garantizaba su exhibición sin cortes, aún cuando se trataran temas de política o sexo, comúnmente censurados.

A lo largo de las seis Muestras realizadas durante el sexenio echeverrista, se proyectaron películas de directores tan renombrados como Bergman, Fellini, Truffaut, Buñuel, Visconti, Scola, Huston, Allen, Wajda, Herzog, Antonioni, Kurosawa, Scorsese, Saura, Resnais, Kubrick y Pasolini. Muchas de esas cintas no tuvieron exhibición comercial posteriormente, o ésta se detuvo por un tiempo considerable.

El público capitalino dió una excelente acogida al evento, no sólo a las películas extranjeras sino también a las nacionales. Los filmes seleccionados para representar a México en estos ciclos fueron: 1971: Muñeca reina, de Sergio Olhovich; 1972: Los cachorros, de Jorge Fons -que recaudó -- \$ 52,158.00 el día de su exhibición-; 1973: Calzoncin inspector, de Alfonso Arau -que rompió record de entrada con ----- \$ 143,340.00 por exhibición de un día-; 1974: Presagio, de Luis Alcoriza; 1975: Canoa, de Felipe Cazals -que recaudó en un día \$ 103,950.00 quedando en segundo lugar de taquilla-; y 1976: Los albañiles, de Jorge Fons; La pasión según Berenice, de Jaime Humberto Hermosillo; y Las poquianchis, de Cazals -que obtuvo la mayor recaudación con \$ 120,000.00-.

Las recaudaciones generales de la Muestra Internacional de Cine fueron copiosas. En 1972 se recogieron en taquilla. \$ 1'052,000.00; en 1973: \$ 1'493,895.00 -aunque la asistencia disminuyó por el aumento del precio de entrada que el año anterior era de seis pesos-; 1974: \$ 2'138,000.00; -- 1975: \$ 2'214,680.00; y 1976: \$ 1'869,105.00.

Con todo, la Muestra fue tachada en repetidas ocasiones de ser un consuelo por el deplorable estado de la cartelera durante todo el año. También se le reprochaba que las películas no fueran de lo mejor, pues en ocasiones hubo desequilibrio en la calidad de los temas y hasta en las fechas de producción. Sin embargo, pese a las críticas, la Muestra se convirtió en el acontecimiento tradicional de la cultura cinematográfica del Distrito Federal.

Fue así como a lo largo del sexenio echeverrista se dió un mayor impulso a la exhibición de la cinematografía nacional. Se demostró que el cine mexicano podía ser distinto. No necesariamente las películas rentables tenían que -- ser aquellas que ponían en duda la inteligencia del espectador. El público mexicano quería verse reflejado en las pantallas. Por eso respondió al llamado del nuevo cine de los años setentas.

II. EL ECHEVERRISMO

2.1 CENSURA. LA DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA.

Una de las tareas más criticadas, incomprensibles y ambiguas, la supervisión cinematográfica, estuvo a cargo, - en el sexenio echeverrista, de Hiram García Borja, titular de la Dirección General de Cinematografía.

Las funciones de este organismo quedaron clarificadas en una entrevista hecha a este funcionario y publicado en el periódico Esto: "La Dirección General de Cinematografía, que depende de la Secretaría de Gobernación, ejerce una supervisión cinematográfica acorde a lo que establecen los reglamentos que la rigen, fundamentalmente la Ley de la Industria Cinematográfica (...) En cuanto a la supervisión de guiones, la Ley (...) marca que es optativa". (1).

Esto no resultaba muy alentador, ya que si un productor no daba a supervisión su guión, filmaba su película independientemente y deseaba su explotación comercial, debería contar antes con el visto bueno de Cinematografía. Y si, por otro lado, pretendía financiamiento del Banco, la institución pedía como requisito para otorgarlo, que el proyecto tuviera la aprobación del organismo encargado.

Proyecto o producto ya terminado tenía que presentarse ante las autoridades correspondientes con el fin de que, en base a investigaciones psicológicas de ensayos, periódicos y revistas -que recibía Cinematografía y que se encontraban - "siempre al día"-, se decidiera su clasificación: "para niños", "para niños y adolescentes", "para adultos" y "para mayores de 21 años", o se rechazara definitivamente.

No obstante, de existir este rechazo, la Ley lo -

(1) Esto. 15 de septiembre de 1971, p. 15 (Entrevista a Hiram García Borja por E. Garmendia).

preveía estableciendo la apelación. Así, la Dirección podía reconsiderar el caso y hasta era posible que cambiara de opinión, de manera que la cinta fuera juzgada por el propio público.

Los criterios seguidos en la supervisión de una película son materia de una gran discusión que se ha mantenido durante largo tiempo entre los críticos de cine, acuciosos defensores del quehacer artístico y del derecho del espectador a discernir entre varias opciones.

Y el sexenio echeverrista no fue la excepción, - la censura fue centro de ataques e inconformidades. Sin embargo, el propio García Borja se encargó de declarar que -- "... el único motivo de censura (...) es el mal gusto (...) sabemos bien que hace falta un cine de crítica social de todas sus manifestaciones; pero ese debe plantearse con talento, con buen gusto, con audacia, en fin, con inteligencia". (2).

Las rebeliones no cesaron, la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de la Producción Cinematográfica proyectó una campaña en contra del director de Cinematografía por los dictámenes emitidos de algunos argumentos enviados a la dependencia. A esto se contestó con nuevos propósitos: se daría mayor margen de libertad a los temas presentados, "bajo un sistema de más amplio criterio por parte de -- los censores del organismo a mi cargo" (3). Los nuevos criterios beneficiaron a Las víboras cambian de piel, con argumento de Fernando Galeana.

Después García Borja aclararía que "no se trata de abrir completamente las puertas, sino que ampliaremos -- nuestro criterio para que tanto los productores como todo - aquel que hace cine tengan un mayor margen de abordar temas

- (2) Declaraciones de H. García Borja. Esto. 23 de enero de 1971. p. 11.
 (3) Declaraciones de H. García Borja. Esto. 12 de febrero de 1971. p. 13.

que considero realmente algo que vale la pena exhibir públicamente en México". (4).

Así, se hablaría de la suspensión de Las reglas del juego, de Mauricio Wallerstein y El topo, de Alejandro Jordowsky, cuando ya tenían fecha oficial para su estreno (cuando finalmente se exhibían quedaban incomprensibles por tantos cortes).

A la censura ejercida por la Secretaría de Gobernación, había que añadir las quejas del público en los propios cines y las intenciones de la Sección I del STIC de formar una Comisión que impidiera la exhibición de películas inmorales, que dañaban la "idiosincracia del pueblo mexicano".

No obstante, los propósitos de apertura continuaron, y en 1971 el director de Cinematografía hacía eco de los deseos del Presidente de la República de ofrecer "libertad absoluta" a los cineastas, pero, eso sí, "dentro de las limitaciones que implica esta nueva etapa cinematográfica (...) ya que se trata de (...) ir modelando esta libertad para no caer en errores irremediables". (5).

Fue posible, entonces, pedir la reconsideración de todos aquellos guiones o películas nacionales o extranjeras que habían sido rechazadas para su filmación o exhibición comercial en nuestro territorio. Filmes como Zabriskie Point, de Antonioni y Satyricon, de Fellini, prohibidas para su explotación, se recibirían nuevamente en Cinematografía para ser estudiadas.

El problema, ahora, consistía en responder a las acusaciones que se hacían a la institución de "cortar" las películas aceptadas. Lo cual resultaba ser un severo golpe para la "apertura". García Borja respondió que "(...) es política de la Dependencia a mi cargo el (...) exhibir totalmente una buena obra cinematográfica; o en su defecto prohi-

(4) Esto. 17 de enero de 1971. p. 11.

(5) Esto. 11 de mayo de 1972. p. 13.

birla definitivamente, si así lo amerita. Por lo que respecta a cualquier película común y corriente, éstas se prohíben si caen en la vulgaridad o la pornografía". (6).

Saber cuáles eran esas "buenas obras cinematográficas" no era difícil, ya que el Departamento de Supervisión contaba con abogados, doctores, psicólogos, psiquiatras, arquitectos e, incluso, amas de casa. Es decir, el personal "capacitado" para escoger de entre "toda la producción municipal ... aproximadamente 600 películas al año...", aquellas que se adecuaban a las necesidades e idiosincracia del público mexicano.

Las películas de arte, resueltos sus problemas - con la censura, podían exhibirse únicamente en las salas destinadas especialmente a ese tipo de cintas.

La supervisión cinematográfica, por otro lado, no se ejercía con la misma intensidad en películas nacionales y extranjeras. Estas se trataban con severidad cuando abordaban temas "demasiado eróticos y que incluso llegaban a la -- pornografía". (7)

Lo relativo de los lineamientos planteados por - García Borja provocaron la proliferación de artículos periodísticos en defensa al público. Sin embargo, la Dirección - se mantenía en su empeño de conformar sus gustos, estableciendo los patrones para juzgar el "buen cine".

"Mientras esté al frente de Cinematografía en -- nuestro país no se verá un cine pornográfico. El cine malo nunca encontrará en mí apoyo para autorizar su exhibición -- (...) aquel que abusa del desnudo y del incesto". (8).

El sentido paternalista de las declaraciones cambiaba de matiz cuando se hablaba de la carencia de cines pa-

- (6) Declaraciones de H. García Borja. Esto. 4 de agosto de 1972. p. 15.
 (7) Declaraciones de H. García Borja. Esto. 26 de octubre de 1972. p. 15.
 (8) Declaraciones de H. García Borja. Esto. 20 de marzo de 1973. p. 11.

ra exhibir todo tipo de películas, para que la gente, según sus gustos, pudiera seleccionar el cine que quisiera ver. De ahí la importancia de contar con la Cineteca Nacional "que será la base para que se muestre ese cine "(...) fuerte, importante, de temas sociales o políticos (...)" (9).

Cine que, por otro lado, no podía verse en las salas normales, porque "(...) el cine como espectáculo es cine popular. Sin embargo, se tiene que ponderar cada cinta para ver hasta qué punto puede ser asimilada por el público y si puede lesionarle (...) [Para ello, el Estado contaba -- con] (...) instructores o guías (...) [que lo enseñarían] -- (...) a ver de acuerdo con su realidad y grado de cultura". (10).

Aunado a las acusaciones de que las películas sufrían cortes en su exhibición, se exigía que se comunicara al público, de antemano, esa medida. García Borja aclaró "no hay Ley Federal ni estatal, ni municipal, que obligue al exhibidor a informar al público que la cinta en proyección ha sido mutilada por la supervisión oficial (...) Cinematografía únicamente hace los cortes que considera necesarios y eso, buscando que la película no pierda hilación en su historia... (...) si una escena al ser suprimida ... provoca -- que el filme pierda hilación en su tema es mejor prohibir su exhibición... no tiene caso defraudar al público de esa manera". (11).

En 1973, el interés por darle a la supervisión una estructura democrática y para acallar un poco las críticas, se planteó un estudio de reforma al Consejo Nacional Cinematográfico (cuyos puestos eran ocupados por Secretarios de Estado), para otorgarles representaciones a los diferen--

(9) Declaraciones de H. García Borja. Esto. 8 de noviembre de 1973. p. 13.

(10) Ibid.

(11) Esto. 8 de mayo de 1973. p. 13.

tes organismos sindicales relacionados con el cine nacional. El objetivo de estos cambios era evitar la censura previa en el cine mexicano.

No obstante, en 1974 el director Rafael Corkidi - protestaba porque su película Auandar Anapu tenía que ser mutilada para poder explotarse comercialmente (a pesar de haberse exhibido completa en Festivales Internacionales). Finalmente se autorizó para pasar completa sólo en las llamadas salas de arte, donde "puede ser mejor vista y comprendida (...)" (12).

A casi un año de terminar el sexenio, García Borja insistía en que la supervisión se llevaría con mayor rigidez y cuidado, debido a que las escenas de violencia y sexo - habían aumentado en el cine internacional; lo que no significaba dar un paso atrás en la apertura: la labor de supervisión había "(...) ido al parejo de la educación masiva en nuestra juventud, hombres y mujeres reciben estudios superiores y en ellos nos hemos basado para aplicar la supervisión; desgraciadamente todavía hay muchos ciudadanos que aún no están preparados, y yo, como director de Cinematografía, tengo que ir calibrando la forma de supervisar los filmes puesto que nuestras autorizaciones son federales". (13).

La rigidez, que se planteaba sólo con el cine internacional, provocó la salida de cartelera de la película - La india, de Rogelio A. González, Jr., el 11 de noviembre de 1976, causando un escándalo que llevó a aclarar que la suspensión era producida por la necesidad de dar salida al material rezagado, que debía exhibirse antes de fin de año para ser juzgado por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

- (12) Declaraciones de Hiram García Rorja. Director - de Cinematografía. Esto. 8 de noviembre de -- 1974. p. 13.
- (13) Esto. 10 de septiembre de 1975. p. 13.

Lo que más extrañaba era que se tratara de una película producida en "paquete" y que, por lo tanto, el Estado debía estimular para garantizar su recuperación económica.

Este retiro de películas, supuestamente autorizadas, dió origen a una protesta pública, llevada a cabo por directores e integrantes de la Sociedad General de Escritores de México, que bajo la consigna de "¡libertad!" pedían freno a atropellos y censura.

Aunque las protestas por una censura injusta nunca dejaron de manifestarse a lo largo del sexenio, la proximidad del cambio de poderes y, por lo tanto, de una detracción contra el cine, impulsó a un grupo de cineastas: Frente Nacional de Cinematografistas (14), a lanzar una declaratoria en la que afirmaban "(...) que, de lograr las fuerzas reaccionarias del país y del exterior sus propósitos de presionar al nuevo gobierno a virar o dar marcha atrás, estaremos dispuestos a la discusión pública de nuestra posición, a la lucha -- por la defensa de estos principios y, en la más críticas de las instancias, a suspender nuestro trabajo en protesta, retirarnos temporalmente del ejercicio de nuestra profesión o usar el derecho universal de realizarla en otros ámbitos". (15)

- (14) Este frente estaba formado por: Raúl Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jorge Fons, Jaime H. - Hermosillo, Alberto Isaac, Salomón Laiter, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Gabriel Retes y Juan Manuel Torres.
- (15) Esto. 12 de noviembre de 1976. p. 15.

II. EL ECHEVERRISMO

2.2. LA EXHIBICION ESTATAL. COMPANIA OPERADORA DE TEATROS.

La Compañía Operadora de Teatros, consorcio público de servicio -formado por Operadora de Teatros, S. A.; Cinematográfica Cadena de Oro, S. A., e Inversiones Reforma, S. - A.-, fue el instrumento fundamental en la ejecución de la política de exhibición diseñada por Rodolfo Echeverría durante los años 1970-1976.

Su labor a desempeñar quedó delimitada en el informe del Banco Nacional Cinematográfico de 1971: "Modificando substancialmente su política anterior, el Consejo de Operadora de Teatros ha establecido recientemente que ésta - fue adquirida por el Gobierno Federal con el propósito de fomentar, ayudar y dignificar al cine mexicano, sin perjuicio de un manejo que garantice una sana operación empresarial, es decir, debe mantenerse un equilibrio entre el apremio económico y la impostergerable necesidad de apoyo a la industria nacional ". (1).

Así, Cotsa debía ser la reguladora de la exhibición cinematográfica. Además, estaba obligada a cumplir un servicio social con el público, al proporcionarle un espectáculo a bajos precios y con las mayores opciones posibles. Es decir, no perseguía fines totalmente lucrativos.

En 1970 era urgente la regulación y el reajuste de la exhibición. Por ello, a partir de ese año, esta compañía reestructuró su programación en todo el país, con el objeto de "obtener una mayor fluidez en la exhibición del material, tanto de producción nacional como de origen extranjero". (2).

- (1) Informe del Banco Nacional Cinematográfico. 1971.
p. 37.
- (2) Ibidem. p. 38.

El criterio a seguir era la calidad, de modo que la superación del cine mexicano traería consigo su proyección en las distintas salas de estreno en las que antes estaba ve dado.

Desde 1971, las películas extranjeras fueron sometidas a un reajuste con el fin de determinar el tiempo máximo de pantalla que podía destinarse a las cintas nacionales.

Ese mismo año, se estableció la modalidad de extensión de estreno para ciertas cintas, que consistía en con tinuar su exhibición después de que habían salido del cine principal. Se creaba un segundo circuito para los filmes me xicanos. También se introdujeron nuevos topes, más racionales.

Se continuó con la exhibición vertical de las pe lículas en el Distrito Federal, pues ésta dio buenos resultados en taquilla. Operadora de Teatros aseguraba que todos sus cines estaban disponibles para el material mexicano.

Efectivamente, muchas salas fueron conquistadas para la producción local. También es cierto que el cine nacional obtuvo grandes éxitos en taquilla. Pero, aún así, las películas extranjeras, norteamericanas sobre todo, siguieron siendo las que ocuparon el mayor tiempo de pantalla y los primeros lugares en recaudaciones, en las salas de Cotsa en el Distrito Federal.

Si en los cines que esta compañía tenía en la capital las cintas del país no tuvieron el 50% de tiempo de pantalla estipulado por la Ley de la Industria Cinematográfica, en el interior de la República lo rebasaban, de modo que en promedio sí se alcanzaba tal porcentaje. En 1971 éste fue en el Distrito Federal del 40% y en provincia del 65%; en 1972, en el primer caso, del 42.9%, y en el segundo del 70%; en 1973 del 47% y del 65 al 70% respectivamente; en 1974 descendió en el Distrito Federal al 44% mientras que en el interior ascendió del 68 al 72%; en 1975 bajó aún más el

tiempo de pantalla: sólo el 37% en la metrópoli y el 44% en provincia. En 1976 se obtuvo el 44.87% en el Distrito Federal y el 60% en el interior del país.

Las películas más taquilleras en las salas de Operadora de Teatros en la capital fueron las extranjeras. En 1971, de las 29 cintas con mayores recaudaciones, 10 fueron mexicanas; en 1973, de las 51 cintas que obtuvieron más de un millón de pesos en taquilla, 21 fueron de producción nacional. Aunque, sin duda, éste fue uno de los mejores años para el cine mexicano. Mecánica Nacional, de Alcoriza, con 39 semanas de exhibición, ocupó el primer lugar en taquilla al recaudar \$ 7'368,534.00; Don Quijote cabalga de nuevo, de Roberto Gavaldón, con 29 semanas y más de seis millones de pesos en taquilla, tuvo el tercer lugar; Los cachorros, de Jorge Fons, el quinto. Estuvo 19 semanas en exhibición y tuvo entradas superiores a los cinco millones de pesos; El castillo de la pureza, de Ripstein, fue la séptima cinta más taquillera del año pues en veinte semanas reunió más de tres y medio millones de pesos; Los meses y los días, de Alberto Bojórquez, ocupó el onceavo lugar con treinta semanas de exhibición y -- \$ 2'771,427.00 recaudados.

De las películas que reunieron más de un millón de pesos en las salas de Cotsa en el Distrito Federal, el -- 28.8% correspondió a las de producción nacional. Sin embargo, en los diez primeros lugares de taquillas sólo figuraron Calzonzin inspector, de Alfonso Arau, en sexto, con 23 semanas de exhibición y \$ 5'817,206.00 recaudados; y La isla de los hombres solos, de René Cardona Señor, en séptimo, con 17 semanas y poco más de cinco millones de pesos en taquilla.

En ese mismo año, Cotsa introdujo la programación masiva o intensiva de algunas películas, con la que éstas se explotaban al máximo en un lapso relativamente corto, de modo que se aceleraba la recuperación de su costo y se le daba mayor fluidez a la exhibición. Las cintas programadas con este sistema eran proyectadas en numerosos cines de distin--

tos precios y ubicados en diversos puntos de la capital. De este modo, el espectador no tenía que trasladarse de un extremo a otro de la ciudad.

Así, se calculaba que en cuatro meses y medio, -- una película era exhibida en su estreno en todas las plazas -- de la República. La isla de los hombres solos inició este -- sistema en agosto de 1974 y, como se ha visto, tuvo buen resultado.

En ese año, 52 cintas tuvieron exhibición vertical intensiva en los cines de Operadora de Teatros en el país. Recaudaron más de 25 millones de pesos. En 1975, el mismo número de cines obtuvo una cifra superior a los 32 millones de pesos. En 1976, se estimaba que los ingresos percibidos con este sistema serían de poco más de 36 millones de pesos.

En 1975, de las 82 películas que tuvieron ingresos superiores a un millón, 36 fueron mexicanas --2 en coproducción con Estados Unidos--. En la lista de los diez filmes más taquilleros del año, sólo figuraron dos nacionales: Tivo-lí, de Alberto Isaac, con 44 semanas de exhibición y casi diez millones de pesos recaudados; y El valle de los miserables, -- de René Cardona Jr., que en 24 semanas metió \$ 5'621,684.00 en taquilla.

Al finalizar noviembre de 1976, el 33% de las -- cintas con mayores recaudaciones pertenecieron a la nacionalidad mexicana (Ver Cuadro No. 1).

Así pues, el balance de la exhibición 1970-1976, en las salas que Operadora de Teatros controlaba en el Distrito Federal, demostró que las películas nacionales obtuvieron, efectivamente, más tiempo de pantalla, mejores salas y -- un mayor número de ellas, sobre todo si se considera la forma en que eran exhibidas en años anteriores. Pese a ello, -- el cine norteamericano continuó predominando, aunque su influencia disminuyó de manera notoria.

Operadora de Teatros procuró, no siempre con buenos resultados, agilizar la programación y darle mayor flui-

dez, a la vez que presentar filmes de calidad. En muchas ocasiones, este último punto quedó en simple propósito. Se estrenaron con frecuencia cintas intrascendentes y sin ningún merecimiento artístico. Pero también las hubieron de calidad. Estas tuvieron difusión especialmente en las Salas de Arte de Cotsa -Regis, Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Hermanos Alva, y Géminis I-, que aumentaron de una a cinco en el transcurso del sexenio; y en las semanas de cine extranjero y nacional organizadas por el sistema oficial de la industria en las -- que se presentaban películas de difícil proyección comercial. (Ver cuadros No. 2 y 3).

Así, los ingresos que Cotsa percibió por exhibición en el Distrito Federal se incrementaron. Estos fueron, en miles de pesos: 1971: 198,169; 1972: 206,623; 1973: --- 257,919; 1974: 344,289; 1975: 458,078; y 1976 (estimativo): 566,623. (3).

Debe señalarse que los ingresos totales de exhibición obtenidos por Operadora de Teatros representaban, hacia 1971, el 60% del total de ingresos en taquilla recaudados en todos los cines del país, aún cuando esta compañía só lo contaba con el 19% del total de salas cinematográficas.

El aumento de los ingresos por exhibición se debió a la elevación del costo del boleto de entrada, pero, so bre todo, al incremento de los espectadores en el Distrito Federal. Estos fueron, en las salas de Cotsa en la capital (en miles): 1970: 49,421; 1971: 48,778; 1972: 49,907; 1973: 50,868; 1974: 55,263; 1975: 62,058; y 1976 (estimativo): -- 65,170. (4).

Los precios promedio por asistente, según los au mentos en el costo del boleto, fueron, en los cines que --- Cotsa controlaba en el Distrito Federal: 1971: \$ 4.23; 1972: \$ 4.58; 1973: \$ 5.07; 1974: \$ 6.23; 1975: \$ 7.38; y 1976 (es

(3) Cine Informe General. Banco Nacional Cinemato---
gráfico. 1976. p. 294.

(4) Ibid. p. 295

timativo): § 8.69 (5).

Estos precios, demasiados bajos, obligaban a Operadora de Teatros a buscar otras fuentes de ingresos para sanear su economía, las cuales eran, básicamente, las dulcerías y la publicidad.

Durante el periodo echeverrista se incrementaron las ventas en las dulcerías así como el consumo promedio por persona. Ello se debió, en buena parte, a que se mejoró el servicio, se instalaron más de estas unidades en los cines - nuevos y remozados, etcétera.

De igual forma, aumentaron los ingresos por publicidad, aunque también creció el descontento del público - por los excesivos comerciales presentados en las funciones - (en noviembre de 1971 Cotsa fue multada por el Departamento del Distrito Federal por este motivo). Fue así como Rodolfo Echeverría dispuso, en mayo de 1972, que las películas se exhibieran sin interrupciones o intermedios. Se trató de mejorar el contenido de los "cortos" o noticiarios, pero nada se concretó en este aspecto, de modo que el espectador siguió - siendo el perjudicado.

Cotsa argumentaba, a través de su Gerente General, Hugo Antonio Villalobos de la Parra, (6) en enero de -- 1975, que la publicidad era indispensable para los cines si quería tenerse una economía sana.

En realidad, Operadora de Teatros tenía también egresos cuantiosos. Por ejemplo, si en 1971 contaba con siete mil empleados, en 1976 se estimaba que la cifra había ascendido a ocho mil, lo cual representaba una erogación, por concepto de sueldos y prestaciones, de 200 millones de pesos en 1971, cifra que ascendió a 586 millones en 1976.

Por otro lado, los impuestos que pagaba Cotsa -- también eran elevados. En 1974, más del 50% del total de --

(5)

Ibid. p. 296

(6)

De 1970 a 1976, Cotsa tuvo 3 Gerentes Generales: Arturo Betancourt González (1970-1973); Luis Por te Petit (1973-1974); y Hugo Antonio Villalobos - (1974-1976).

impuestos que por concepto de diversiones se recaudaron en - el país, correspondieron a esta compañía.

Sin embargo, la empresa tuvo, a lo largo del se- xenio echeverrista, utilidades que, aún cuando no fueron -- cuantiosas, permitieron a la compañía seguir operando sin ser una carga para el erario público. Las ganancias se entrega- ban al Banco Nacional Cinematográfico, quien a su vez lo re- distribuía -fundamentalmente entre los productores- o lo -- reinvertía en la construcción de cines, aspecto al que la ad ministración de este periodo diera gran importancia.

CUADRO No. 1. PELICULAS TAQUILLERAS DE 1974 A 1976

NACIONALIDAD	1974	INGRESOS	%	1975	INGRESOS	%	1976	INGRESOS	%
MEXICANAS	25	65'339,108	35	36	99'035,066	36	21	103'402,849	49
EXTRANJERAS	47	133'140,711	65	65	206'237,427	64	22	167'842,185	51
T O T A L :	72	198'479,819	100	101	305'272,493	100	43	271'245,031	100

FUENTE: Cine Informe General 1976. Banco Nacional Cinematográfico. p. 298

CUADRO No. 2

SALAS DE ARTE DE OPERADORA DE TEATROS DE 1970 A 1976

N O M B R E	* A F O R O :					1976 (hasta Noviem bre).
	1971	1972	1973	1974	1975	
REGIS	63%	60%	56%	56%	80%	67%
GABRIEL FIGUEROA (inaugurada el 28 de diciembre de - 1972)	-	-	55%	53%	70%	64%
ALEX PHILLIPS (inaugurada el 6 de septiembre de 1974)	-	-	-	-	45%	66%
HERMANOS ALVA (inaugurada el 31 de octubre de 1974)	-	-	-	-	30%	37%
GEMINIS I (convertida en sala de arte en junio de 1976)	-	-	-	-	-	57%

* El aforo promedio de los cines es del 30 al 35%.

FUENTE: Informes del Banco Nacional Cinematográfico de 1971 a 1976.

CUADRO No. 3

SEMANAS DE CINE NACIONAL Y EXTRANJERO REALIZADAS EN LAS SALAS DE COTSA BAJO EL PATROCINIO DEL SISTEMA OFICIAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL.

1971:

- Semana del Cine Brasileño - Del 24 al 30 de junio.

1972:

- Semana del Cine Japonés - Desde el 2 de marzo.
- Semana del Cine Soviético - Del 20 al 26 de julio.
- Semana del Recuerdo del Cine Mexicano - Del 26 de octubre al 1° de noviembre. Cine Palacio - Chino.
- Semana del Cine Francés - Del 16 al 22 de noviembre - Cine Chapultepec.

1973:

- Semana del Cine Checoeslovaco - Del 27 de abril al 4 de mayo - Sala Regis.
- Semana del Cine Alemán - Del 25 al 29 de octubre - Sala Regis.
- Semana del Recuerdo del Cine Mexicano - En octubre - Sala Regis.
- Semana del Cine Ruso - Del 8 al 14 de noviembre.

1974:

- Semana del Cine Venezolano - 1° al 6 de febrero - Sala Regis.
- Semana del Cine Soviético - Del 15 al 21 de agosto - Sala Regis.
- Semana del Cine Cubano - Del 10 al 16 de octubre - Sala Regis.

-
- Semana del Cine Francés - Del 14 al 20 de noviembre - Cine Chapultepec.
 - + Se exhibieron además 22 documentales de producción oficial en diversas salas cinematográficas del Distrito Federal.

1975:

- Semana del Cine Venezolano- Del 18 al 23 de marzo - Cine Diana.
- Ciclo Mujeres Cubanas en el Cine - Del 18 al 20 de abril - Cine París.
- Semana del Cine Checoslovaco - Del 21 al 27 de abril - Sala Regis.
- Semana del Cine Rumano - Del 5 al 8 de junio - Cine Diana.
- Semana del Cine Búlgaro - Del 12 al 18 de junio - Cine Diana.
- Semana del Cine Sueco - Del 17 al 23 de junio - Cine Regis.
- Semana "Shochiku" de Cine Japonés - Del 17 al 23 de julio - Sala Regis.
- Semana del Cine Húngaro - Del 2 al 8 de octubre - Sala Regis.
- Semana del Cine Soviético - Del 23 al 29 de octubre - Sala Regis.
- Semana de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas - Del 25 al 31 de Diciembre - Cine Roble.
- + Se exhibieron 37 cortometrajes de producción estatal en - distintos cines de la capital.

1976:

- Semana del Cine Alemán - Del 29 de enero al 4 de febrero - Sala Regis.
 - Ciclo Ocho Cinematografías Socialistas - Del 12 al 19 de agosto - Cine Versailles.
 - Semana de Pre-estrenos del Cine Mexicano - Del 19 al 25 de agosto - Cine Majestic.
 - Semana del Cine Rumano - Del 2 al 6 de septiembre - Cine Paseo.
 - Semana del Cine Egipcio - Desde el 1° de octubre - Cine París.
 - Muestra de Cine Italiano - Del 21 al 27 de octubre - Cine Diana.
 - Semana del Cine Soviético - Desde el 28 de octubre - Cine París.
 - Muestra Cinematográfica sobre Chile (realizada por la RDA) - Del 25 al 28 de noviembre - Cine Paseo.
 - Festival Internacional de Cortometraje Educativo - En noviembre.
 - Semana del Cine Cubano - Desde el 26 de noviembre - Sala Regis.
 - Quincena de los Realizadores Desde el 16 de diciembre - Cine Las Américas.
 - + Se exhibieron aproximadamente 45 documentales de producción oficial en distintas salas del Distrito Federal.
-

II. EL ECHEVERRISMO

2.3. AMPLIACION Y MEJORAMIENTO DE LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL.

2.3.1. COMPAÑIA OPERADORA DE TEATROS.

Una de las tareas a las que Operadora de Teatros de dicó más atención en el transcurso del sexenio echeverrista, - fue la ampliación y el mejoramiento de su circuito, que resultaba indispensable para alcanzar la meta trazada en la exhibición: la amortización de las películas en territorio nacional.

Para ello fue necesario construir más salas, comprar aquellas que anteriormente se rentaban, arrendar otras y remozar las ya existentes.

En 1970, Cotsa controlaba 308 cines en el país, de los cuales 288 eran arrendados y 20 de su propiedad. En el Distrito Federal tenía 73 salas, la mayoría rentadas. Este número tenía que ser aumentado, pues resultaba insuficiente para atender las demandas de la población.

Así, se inició la construcción de cines en diferentes puntos de la ciudad. Los sitios en donde éstos se hicieron fueron determinados por las necesidades de los ciudadanos, su nivel cultural, posición económica, etcétera. Se estudiaba qué tipo de público acudiría a ellos, cuáles eran sus vías de acceso y otros factores.

" La tendencia en la construcción de salas es la descentralización, y se trata de sustituir los cines antiguos situados en el área central de la ciudad por cines nuevos y funcionales ubicados en las áreas medias, con lo que se descongestionará la zona centro, a la vez que se hará más uniforme la oferta cinematográfica, ofreciendo además un mínimo de molestias y menor costo de transportación". (1).

(1) El Heraldó de México. 25 de septiembre de 1971.
P. 10-C.

En septiembre de 1971, Rodolfo Echeverría renunció la construcción de 24 salas en el Distrito Federal (8 de primera, 12 de segunda, 3 infantiles y 1 autocinema).

En la construcción de salas, Cotsa trabajaría coordinadamente con el Departamento del Distrito Federal, que a su vez tenía el proyecto de construir un cine en cada una de las 16 delegaciones en que estaba dividida la capital.

Por otro lado, la compra de salas era conveniente para el saneamiento económico de Operadora de Teatros, pues en un plazo de diez años se amortizaba el costo del cine adquirido, a la vez que se evitaban fugas de capital que anteriormente estaban destinadas al pago de rentas y otros gastos como reparaciones de inmuebles ajenos, por ejemplo. En 1972, esta compañía pago 86 millones de pesos por el alquiler de cines en el país.

En las salas que se adquirían se hacían estudios para detectar en cuales de ellas podían programarse películas mexicanas según su ubicación, el tipo de público que acudía, la clase de filmes a que estaban acostumbrados y los temas que preferían.

Una de las operaciones de más importancia realizada en el sexenio echeverrista fue la adquisición de salas al Circuito Oro.

"Después de trece meses de negociaciones, tiempo en que se realizaron todo género de estudios por parte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y de Compañía Operadora de Teatros; y con base en las autorizaciones otorgadas por las Secretarías de la Presidencia, de Hacienda y Crédito Público y del Patrimonio Nacional, interviniendo el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, S. A. como institución fiduciaria, el día 20 de agosto de 1973, se firmó el contrato para la adquisición de los cines integrantes del Circuito Oro, propiedad del señor Gabriel Alarcón Chargoy". (2)

El contrato comprendía 55 cines de los cuales 30 -- fueron adquiridos--de éstos Cotsa arrendaba 19- y 25 rentados, es decir, estarían bajo la administración de Cotsa.

Los cines incluidos en esta operación ubicados en - el Distrito Federal eran 6: Insurgentes 70, Dorado 70, Cinema I, Ciudadela 70, La Raza 70, y Cinema Pedregal.

En algunos de los 30 cines comprados se incluían va rios locales comerciales, 36 equipos de cinematografía y 15 - dulcerías. Las 15 salas restantes se arrendaron por un plazo de 15 años. En ese mismo lapso se harían los pagos con el -- 23% de los ingresos brutos de exhibición, publicidad y dulce rías percibidos en las 55 salas. Se ofrecía una garantía -- anual de 37 millones 500 mil pesos, lo que daría en el trans curso de los mencionados 15 años, 555 millones de pesos.

Quedó estipulado en el contrato que si la operación de arrendamiento no resultaba favorable a los intereses de -- Cotsa, éste se rescindiría pasados tres años del día primero de septiembre de 1973.

Treinta y ocho de los cines ya mencionados serían - remozados con el fin de aumentar los precios de entrada.

Asimismo, quedó establecido que el antiguo propieta rio, Gabriel Alarcón, no volvería a intervenir, directa o in directamente, en la exhibición cinematográfica.

"Las finalidades primordiales de esta operación, -- consisten en lograr la integración de la industria cinemato-- gráfica nacional y brindar un mejor servicio al público asis-- tente, además del apoyo mayor que recibirá el cine mexicano y de los beneficios económicos que puedan obtenerse". (3)

Con las salas adquiridas el cine mexicano podía -- empezar a lograr la recuperación de su costo de producción en territorio nacional. Estas se destinarían a exhibir pelícu-- las de calidad -mexicanas y extranjeras-. Se cuidaría espe--

cialmente la programación de las primeras, pues cualquier falla podía ocasionar un fracaso en taquilla. Debe considerarse que en muchos cines de éstos se acostumbraba exhibir material extranjero.

Con estas salas, Cotsa controlaba 350 en el país.

Al cierre del primer año, sólo operaron 48 de los 55 cines incluidos en el contrato. En 1975 y 1976 el número ascendió a 52. En los tres años el 23% de los ingresos obtenidos fue suficiente para cubrir la garantía anual de 37 y medio millones de pesos.

Por otro lado, también se firmaron contratos de arrendamiento en diversos cines, procurando obtener las mejores condiciones posibles de plazo y renta de los inmuebles. Estos fueron los siguientes en el área metropolitana:

- 1971: Orfeón y Las Américas.
- 1972: Linterna Mágica, Variedades, De la Villa y Ariel.
- 1973: Roble, Versalles, Polanco, Regis y Taxqueña.
- 1974: Imán Pirámide, Géminis I, Géminis II, Tlalpan, Alex Phillips, Mariscal, Galaxia, Sala 3 y 4 de Cine Mundo, Versalles, México, Continental, Valle Dorado I, y II y San Carlo -los tres últimos en Tlalnepantla, Estado de México-.
- 1975: Dolores del Río, Internacional, Jesús H. Abitia, Latino, Coyoacán, Tlalnepantla -en Tlalnepantla, Estado de México, y Premier -Naucalpan de Juárez, Estado de México.

1976 (estimati-

vo): Viaducto y las Alamedas I y II -en Atizapán de Zaragoza, Estado de México-.

El remozamiento de cines fue una de las tareas a las que Cotsa también dedicó atención. Con ello, se proporcionaba un mejor servicio al público toda vez que permitía el incremento de los precios de entrada.

Así pues, a lo largo del sexenio echeverrista, esta compañía inauguró y reinauguró una gran cantidad de cines -algunos después de remozados, comprados o arrendados-, con lo cual se buscaba proporcionar el espectáculo cinematográfico a todos los núcleos de la población; crear nuevas fuentes de --trabajo; y acelerar la amortización de las películas nacionales en su propio territorio y de los créditos que el Banco Nacional Cinematográfico otorgaba a los productores.

CINES CONSTRUIDOS, COMPRADOS, ARRENDADOS, REMOZADOS, INAUGURADOS Y REINAUGURADOS DURANTE EL SEXENIO DE LUIS EHEVERRIA POR OPERADORA DE TEATROS, EN EL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA.

N O M B R E	FECHA DE INAUGURACION	OBSERVACIONES
Linterna Mágica	28/Ene/1971	Arrendado-remozado
Plaza Satélite 70	12/Oct/1971	
Las Américas	28/Oct/1971	Arrendado-remozado
Gabriel Figueroa (antes Ritz)	28/Dic/1972	Arrendado-remozado
Cinema Uno	12/Jul/1973	Adquirido
El Dorado 70	12/Jul/1973	Adquirido-remozado
Cinema Pedregal 70	12/Jul/1973	Adquirido-remozado
Cinema Satélite 70* (en Naucalpan de Juárez, Edo. de México)	12/Jul/1973	Arrendado-remozado
Cinema Insurgentes 70	1°/Sep/1973	Adquirido-remozado
Cinema Ciudadela	1°/Sep/1973	Adquirido
Cine Paseo	1°/Sep/1973	
Villa Coapa	13/Sep/1973	Arrendado
Pedro Armendáriz	20/Dic/1973	Construido-arrendado
Autocinema Lindavista	24/ene/1974	Construido
Lago (Cd. Netzahualcōyotl)	1°/Abr/1974	Adquirido
Maravillas (Cd. Netzahualcōyotl)	1°/Abr/1974	Adquirido
Netzahualcōyotl (Cd. Netzahualcōyotl)	1°/Abr/1974	Adquirido
Cine Mundo (formado por 4 salas)	11/Abr/1974	Dos salas adquiridas y remozadas; dos construidas y arrendadas.
Cervantes	27/Jun/1974	Adquirido-remozado

* reinaugurado

N O M B R E	FECHA DE INAUGURACION	OBSERVACIONES
Briseño	27/Jun/1974	Adquirido-remozado
Naur	4/Jul/1974	Adquirido-remozado
Victoria	15/Jul/1974	Adquirido-remozado
Cinema Coyoacán	21/Ago/1974	Adquirido-construido
México	29/Ago/1974	Arrendado-remozado
Villa Coapa (reinaugurado)	30/Ago/1974	Adquirido-remozado
Alex Phillips	5/Sep/1974	Arrendado-remozado
Dorado I (en Naucalpan, Edo. de México)	19/Sep/1974	Arrendado
Dorado II (en Naucalpan, Edo. de México)	19/Sep/1974	Arrendado
Cinema Tlalpan	17/Oct/1974	Arrendado-remozado
Hermanos Alva	30/Oct/1974	Adquirido-remozado
Cinema Tres	10/Dic/1974	
Cinema Premier (en Naucalpan de Juárez, Edo. de México)	12/Dic/1974	Arrendado
París	19/Dic/1974	Adquirido-remozado
Galaxia	19/Dic/1974	Arrendado
Versalles	30/Ene/1975	Arrendado-remozado
Dolores del Río	13/Mar/1975	Arrendado-remozado
Jesús H. Abitia	20/Mar/1975	Arrendado-remozado
Imán Pirámide	30/Abr/1975	Construido
Tlalnepantla (en Tlalnepantla, Edo. de México)	1º/Jun/1975	Arrendado
Cartagena	26/Jun/1975	Adquirido-remozado
Géminis I	24/Jul/1975	Arrendado-remozado
Géminis II	24/Jul/1975	Arrendado-remozado
Soledad	24/Dic/1975	
Las Alamedas I (en Atizapán de Zaragoza, Edo. de México)	9/Jul/1976	Arrendado

N O M B R E	FECHA DE INAUGURACION	OBSERVACIONES
Las Alamedas II (en Atizapán de Zaragoza, Edo. de México)	9/Jul/1976	Arrendado
Pecime	5/Ago/1976	Arrendado-construido
Lindavista	12/Ago/1976	Adquirido-remozado
Cinema II	27/Oct/1976	

La Compañía Operadora de Teatros también arrendó y remozó de 1970 a 1976, los siguientes cines: Polanco, Real Cinema, Orfeón, Carrusel, Internacional, Esfera, Roble, Diana, Savoy, Ermita, Variedades, Mariscala, Conjunto Taxqueña, Tlacopan, Janitzio, Ariel y Palacio Chino.

Otros cines arrendados por Cotsa: Latino, Regis, Viaducto, San Carlo (en Tlalnepantla, estado de México), De la Villa, Bucareli, Bahía, Alameda, Estadio, Acapulco, Alamos y Popotla.

Otros cines propiedad de Cotsa remozados: Chapultepec, Titán, Colonial, Opera, Futurama, Sonora, Lido, Jalisco, Tepeyac, Marina, Tlatelolco y Atoyac.

Esta compañía adquirió también el cine Lux y La Ra za 70. Participó en la construcción de la Cineteca Nacional y de los cines delegacionales -Venustiano Carranza, Vicente Guerrero, Cuajimalpa y Estado Mayor Presidencial-.

Se mantuvieron y repararon los equipos cinematográficos e instalaciones de buena parte de los cines que Operadora de Teatros controlaba.

Al finalizar el sexenio echeverrista, esta empresa manejaba 375 salas en toda la República -91 de su propiedad, 284 arrendadas-, lo que significó un aumento de 67 cines respecto a la cifra de 1970. Además, debe considerarse que 34 salas cerraron definitivamente en el transcurso de este sexenio por distintas causas.

II. EL ECHEVERRISMO

2.3.2. OTROS PROYECTOS DE CONSTRUCCION DE SALAS.

La necesidad planteada por el Estado de impulsar - la construcción de cines a través de Operadora de Teatros, en contró eco en el sector privado y sindical. Fue así que empezaron a surgir proyectos que se inclinaban, no sólo por las - grandes salas, sino también por los llamados minicines, locales con capacidad para unas 500 personas a precios populares. Los segundos provenían de hombres de negocios que planeaban - su construcción en los almacenes con grandes estacionamientos.

El Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) se dispuso a dar todas las facilidades a - estos inversionistas, porque la instauración de salas significa nuevas fuentes de trabajo y, por supuesto, desahogaría - el problema de la exhibición.

El Departamento del Distrito Federal también propuso la construcción de este tipo de salas con cupo para 200 -- personas, en algunas estaciones del Metro; y para 500 y 600 - personas en los centros educativos y culturales que se edificarían en diferentes rumbos de la ciudad.

El entonces Regente de la ciudad, Octavio Senties Gómez, había ofrecido a Rodolfo Echeverría el financiamiento para la creación de salas en cada una de las 16 delegaciones de la capital, para que los sectores de bajos recursos, principalmente, tuvieran oportunidad de disfrutar el espectáculo fílmico.

El líder del STIC, Maximino Molina, por su parte, proponía la formación de un fondo económico -mediante el aumento del precio de entrada a los cines en toda la República, se podía utilizar una parte (20 centavos de cada peso) para - el remozamiento y construcción- que ayudaría a combatir el -- problema que acarrearía la escasez de cines.

Mientras tanto, el cierre de salas de segunda categoría

goría, por incoasteabilidad y falta de material para exhibición, continuaba y algunos empresarios, como Margo SÚ, se aprestaban a convertirlos en cines de primera reconstruyéndolos totalmente. Lo mismo hacía la Sección Uno del STIC con 3 salas que es taban a punto de cerrar sus puertas en 1973; y en 1974 se in- clinaba a la tarea de convertir cines de barriada, como el Bon dojito -con capacidad para 1,200 espectadores- en salas de arte, con el fin de que la clase "popular" se enfrentara al tipo de cine que se exhibe en dichas salas.

El Sindicato de la Industria Cinematográfica se había interesado completamente en el negocio de la exhibición, y había presentado al Regente un ambicioso plan para la construc ción de 32 minicines en el Distrito Federal, con cupo para 250 y 300 personas (2 por cada delegación política). Entretanto, en mayo de 1974 inauguraba el cinema de arte 23 de Abril, auto rizado para cobrar 10 y 15 pesos de admisión (el STIC poseía - dos cines más: Tauro y Libra de su cadena Zodiaco).

Los proyectos de construcción de salas, como siem- pre, tardaban en llevarse a cabo. En 1974, el Regente informa ba que continuaba el "desarrollo del programa coordinado en- tre el Cinebanco, Operadora de Teatros y el Departamento del - Distrito Federal (...) [para la construcción] (...) de salas - (...) para el efecto ya están localizados los terrenos respec- tivos (...)". (1).

Las empresas Circuito Montes y Organización Ramírez se unían a la modalidad de creación de minicines. En mayo de 1975, esta última inauguraba, en el centro comercial Satélite, su conjunto Multicinema 70, de 4 salas con capacidad de 350 bu tacas cada una y proyección independiente, y anunciaba la pró- xima inauguración de otro conjunto semejante en Churubusco y - la Viga.

Circuito Montes, por su parte, también en 1975, -- inauguraba su cine de arte Visconti con 190 butacas (una de --

(1) Esto. 22 de enero de 1974. p. 12.

las salas más lujosas de México).

En 1976, el STIC ampliaba su radio de acción con la inauguración de 3 cines más: Capricornio, Sagitario (para 250 espectadores cada uno) y Virgo (con capacidad para 1,400 personas). Su meta era llegar a poseer 13 cines, con el fin de "crear una seguridad económica para los trabajadores jubilados (...)". (2). Para ello había adquirido el cine Alarcón, en donde construiría dos salas más de su cadena.

Ofrecía, además al Banco Nacional Cinematográfico un proyecto para que éste financiara la conversión de 20 cines "de píojito" en salas gemelas. Dicho plan, aunado al de los minicines, se promovía entre representantes de empresas privadas, que ya habían puesto en marcha la construcción de 4 minicines, en el centro comercial de Universidad, 2 en Río Churubusco y 2 más cerca de la fuente de Petróleos.

En los últimos meses de 1976 se hablaba aún de -- grandes planes: Circuito Montes, por ejemplo, proponía la -- construcción de un minicine cada 20 o 30 cuadras, y en diciembre anunciaba que ya estaban en construcción dos.

El Departamento del Distrito Federal aseguraba en noviembre la iniciación del proyecto de creación de 16 salas.

En el último mes del año había ya 132 cines en el Distrito Federal, un avance considerable si se toma en cuenta que en 1971 sólo había 86.

II. EL ECHEVERRISMO

2.4. CINECLUBES. ANTECEDENTES HISTORICOS.

El cine tenía dos décadas como el gran espectáculo de masas, cuando, ante la preponderancia que comenzaba a cobrar su aspecto industrial -en perjuicio de sus potencialidades artísticas y culturales- surgieron los primeros cineclubes, cuyo objetivo primordial era acrecentar la cultura cinematográfica del público con fines eminentemente sociales, no lucrativos.

El primer cineclub fue fundado en París, Francia, en 1920, por Louis Delluc y Ricciotto Canudo. En él, se efectuaban discusiones entre los cineastas e intelectuales y el público, centrándose éstas en el sentido psicológico de los movimientos de cámara.

Pronto aparecieron más cineclubes, constituidos en agrupaciones de espectadores interesados en presentar y discutir determinados filmes. Así se crearon los Films-Clubes, de Bélgica; la Film-Liga, de Holanda; la Film-Reunde, de Alemania; la Film-Art Guild, de Estados Unidos; y la Film-Society, de Inglaterra, entre otros organismos.

En América, las primeras organizaciones que funcionaron como cineclubes "...se formaron en la época del cine mudo y en los principios del parlante, pero la falta de ambiente adecuado impidió que llegaran a una definitiva estructuración y a un desarrollo firme y todos ellos desaparecieron".

(1).

En este país, el primer cineclub comenzó a funcionar en 1931, bajo el nombre de Cine Club Mexicano. Era una filial de la Film-Society de Londres y de la Ligue de Cine-Clubes de París. Los puntos esenciales que postuló fueron:

(1) Manuel González Casanova. ¿Qué es un cineclub?
p. 11.

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

Después de actuar irregularmente, este cineclub desapareció algunos años más tarde.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, los cineclubes europeos alcanzaron gran auge (en Francia, estas asociaciones contaban hacia 1949 con más de cien mil miembros). Mientras tanto, en nuestro país, era creado, en 1948, el Cine Club de México, en el IFAL, el cual causó gran entusiasmo entre los interesados por aprender del séptimo arte, que acudían asiduamente para discutir sobre todo problemas técnicos del cinematógrafo.

Posteriormente, en julio de 1952, surgió el Cine-Club Progreso, primero de vanguardia en el país, que estuvo fuertemente influenciado por organismos similares en Francia

e Italia. "El Cine-Club Progreso, comprendiendo que su tarea no era simplemente exhibir películas y discutir artificialmente cosas inútiles, sino que debía organizar un movimiento cultural en favor del cine, y en especial del cine mexicano, incluyó entre sus actividades, además de las exhibiciones, los debates concretos sobre problemas de temática y formas artísticas del cine mexicano y mundial, las publicaciones frecuentes de artículos críticos en la prensa, y, a diferencia de lo que el cineclub Progreso había encontrado durante su formación, dió toda clase de ayuda y estímulo a los grupos interesados en formar nuevos cineclubes, organizó conferencias y estableció relaciones con el extranjero (...) publicó una revista y trabajó hasta formar la Federación Mexicana de Cineclubes". (3).

Hacia 1955 ya existían en México, además del cine club del IFAL y del Progreso, otros centros similares, como el Cuauhtémoc, Amigos de la Cultura, Juventud Israelita, Juventud Española y Bonampak, entre otros.

Ese año, se fundó también el Cineclub de la Universidad, organizado por un grupo de estudiantes; en diciembre, se creó el Cineclub Ajef, que luego se llamaría Georges Sadoul.

Durante esa época de auge para el movimiento de los cineclubes en México fue constituida -el 11 de septiembre de 1955- la Federación Mexicana de Cineclubes. En su declaración de principios, que constaba de veinticinco puntos, sobresalían los siguientes:

"Ayudar a todos los cineclubes inscritos en la Federación a resolver los problemas de toda índole, con la finalidad de consolidar esas organizaciones. Estimular y brindar amplia ayuda a los sectores interesados en formar cineclubes. Luchar por la fundación de la Casa de los cineclubes. -

Luchar por la promulgación de una ley de protección y estímulo para las actividades de los cineclubes. Fomentar entre el público el verdadero sentido del cine, o sea, el de un arte popular que además de recrear y educar, esté al servicio de los pueblos. Destacar la importancia del cine como medio para que los pueblos se conozcan mejor y sean más firmes y cordiales sus relaciones. Entablar una lucha contra el uso espurio del cine para fines contrarios al progreso y bienestar del hombre". (4).

La Federación Mexicana de Cineclubes se proponía también luchar para la creación de un Departamento de Arte Cinematográfico en el INBA, de una cinemateca, una biblioteca, un museo del cine y una escuela de cinematografía.

Sin embargo, su labor no fructificó, pues a los pocos meses de su fundación se inició una crisis que culminó a finales de 1956, con la desaparición de la mayoría de los cineclubes existentes hasta entonces. Sólo permaneció, con grandes esfuerzos, el Cineclub de México, apoyado por el IFAL.

No obstante, el movimiento de cineclubes universitarios mejoró el panorama. En 1956, la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras organizó su propio cineclub -que funcionaba en una sala de la Torre de Humanidades, en la Ciudad Universitaria-. Además del que ya existía en la Facultad de Economía, se crearon dos cineclubes más en la Escuela de Ingeniería, aunque sólo uno pudo subsistir. En 1957, surgieron varios de estos organismos en las Escuelas de Ciencias Químicas, Arquitectura, Antropología y Artes Plásticas, y en las Facultades de Ciencias y Derecho.

Estos cineclubes, exceptuando el de Ingeniería, decidieron unirse y crear la Asociación Universitaria de Cineclubes, aunque ésta desapareció al cabo de un año por problemas económicos y de carencia de locales.

No obstante, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM decidió dar su apoyo proporcionando a los es

tudiantes equipo de proyección y auditorio. Aprovechando estas facilidades, surgió la Asociación Universitaria de Cine - Experimental, la cual, aunque pretendía ser un cineclub, funcionaba como sala comercial, pues no promovía la presentación y discusión de películas, cobraba la entrada suelta (no por abono), y proyectaba programas dobles en función corrida.

Con todo, en la década de los sesentas continuó desarrollándose el movimiento de cineclubes en la UNAM, al tiempo que surgieron en otras instituciones de cultura y educativas, así como en sociedades privadas, más organismos dedicados a la enseñanza y apreciación del arte cinematográfico. Así aparecieron, por ejemplo, los cineclubes del IPN, dirigidos por su Departamento Cultural; el cineclub de Pecime (Periodistas Cinematográficos), el cine de arte Regis y otros más.

Algunos de estos organismos se afiliaron a la Federación Internacional de Cineclubes, con sede en París, que -- realizaba en todo el mundo una amplia labor en beneficio del cine.

Ahora bien, existían diferentes tipos de cineclubes: los científicos (llamados también especializados), los infantiles, los de obreros, los de estudiantes, los de público en general y los de vanguardia.

Los científicos se dedicaban a proyectar películas relativas a los temas de su especialidad; los infantiles preparaban sus programas de acuerdo a la mentalidad de su público, procurando que fueran pedagogos los encargados de vigilar su funcionamiento; los de estudiantes y obreros se preocupaban básicamente por mostrar cintas relacionadas con los problemas comunes al medio en que vivían; y los cineclubes de -- vanguardia no se limitaban a mostrar filmes de calidad, también se encargaban de organizar a los espectadores en la lancha para que el cine se constituyera en un verdadero arte. - Estos cineclubes de vanguardia funcionaban únicamente para socios (como la sala de arte Luis Buñuel, en sus inicios), presentaban funciones periódicas y ciclos cinematográficos con -

el fin de hacer conciencia en su público sobre el valor real del cinematógrafo.

Cada uno con sus particularidades -aunque podían abarcar el campo de los demás-, tenían, sin embargo, un objetivo común: acrecentar la cultura cinematográfica del público -manteniéndose al margen de especulaciones comerciales- y crear conciencia de que el cine es un arte, una expresión socio-cultural de los pueblos. Para ello, debían seguirse los siguientes pasos: uno, habituar al espectador a ver cine -- con sentido crítico; dos, ofrecerle la oportunidad de expresar sus opiniones; tres, orientarlo en la metodología de la crítica cinematográfica; y, cuatro, darle los elementos para que realizara un estudio serio de lo que había visto.

La mayoría de los cineclubes en México funciona--ban para el público en general. Así, circunscribían sus actividades a la presentación de ciclos -estructurados a veces de manera coordinada entre dos o más organismos-, reunidos por un tema, un género, un país, una época, un director, un actor o actriz, etcétera. Su programación se basaba en la preparación media del público que asistía a sus funciones. Dado que no perseguían fines lucrativos, la mayor parte de los cineclubes cobraba cantidades simbólicas por el boleto. En otros casos, la entrada era gratuita. Las películas exhibidas en estos centros destacaban por sus virtudes artísticas, así como por sus valores educativos, sociales y psicológicos. Eran por lo tanto, filmes que no tenían cabida fácilmente en las salas de exhibición comercial.

En el sexenio echeverrista la exhibición en los cineclubes tuvo mayores posibilidades de acción y cobertura. Estos centros, considerados como una alternativa frente a la cartelera comercial, aumentaron en ese periodo. De este modo, hacia 1976, en la mayoría de las instituciones culturales de la ciudad de México funcionaban cineclubes. Su público era reducido, pero constante. Estaba formado básicamente por estudiantes universitarios, profesores, intelectuales: y

personas interesadas en la cultura. Generalmente, las funciones en estos organismos se realizaban una o dos veces por semana. El material que exhibían provenía no tanto de distribuidoras comerciales, sino de embajadas -de países como Finlandia, Italia, Polonia, Canadá, Japón, Alemania, URSS, Cuba, Inglaterra, Estados Unidos, Holanda, Brasil, Checoslovaquia, Yugoslavia, entre otros-; cinematecas, instituciones oficiales (UNAM, SEP, INBA, INAH), culturales (Instituto Alemán Alexander Von Humboldt, Instituto Goethe, Instituto Francés de América Latina), o bien de distribuidoras independientes.

Este material fílmico se obtenía por medio de préstamos, donaciones, intercambios, etcétera. Para ello se contaba, en la mayor parte de los casos, con el apoyo de universidades, instituciones de cultura o dependencias del Gobierno Federal.

Los cineclubes que actuaron con mayor regularidad en el transcurso del sexenio echeverrista fueron:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

Estaban patrocinados por la Dirección General de Difusión Cultural, a través del Departamento de Actividades Cinematográficas. En el Reglamento de las Proyecciones Cinematográficas Públicas de esta casa de estudios del 23 de abril de 1971 se establece:

"Artículo 4° a) Los cineclubes de la Universidad serán organizaciones culturales autónomas independientes a todo grupo político y deberán contribuir a la formación de un criterio y una cultura cinematográficos entre los estudiantes, personal académico y público en general, permitiendo, además, que los alumnos interesados en estas

actividades perfeccionen sus comien-
cimientos a través de un trabajo
práctico". (5).

En la UNAM funcionaban los siguientes cineclubes:

- Cineclub de la Universidad, que se presentaba los lunes en el Auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Cine Debate Popular, que tenía funciones cada domingo en la Casa del Lago, en Chapultepec.
- Cineclub de Directores, en el Auditorio del Centro Médico de Ciudad Universitaria.
- Cineclub Infantil.
- Los dirigidos por la Asociación de Cineclubes Estudiantiles de la UNAM, que trabajaban en las siguientes facultades y escuelas (las actividades de éstos generalmente se circunscribían al interior de cada facultad): Filosofía y Letras, Economía, Ciencias Políticas, Derecho, Arquitectura, Veterinaria, Medicina, Ciencias, Ingeniería y Química.
- La sala Silvestre Revueltas, en Coyoacán.
- El Foro Isabelino, en el que trabajaba el Departamento de Cine de CLETA.

CINEMATECA MEXICANA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA.

Ocupaba uno de los lugares más importantes para los cinéfilos del Distrito Federal, al presentar material --
fílmico cuidadosamente seleccionado. Dirigido por Galdino --
Gómez, proyecta funciones dos veces a la semana --martes y --
viernes--.

(5) Manuel González Casanova. El cine en la Universidad.
p. 14.

PECIME

El cineclub de los Periodistas Cinematográficos de México funcionaba cada miércoles en la Casa de la Paz. Este organismo presentaba anualmente una Semana Internacional del Cine, que organizaba con la colaboración del sistema oficial de la industria cinematográfica nacional. Las funciones tenían lugar en las salas de Operadora de Teatros. También -- proyectaba diversos ciclos.

EL INSTITUTO FRANCES DE AMERICA LATINA.

Fue de los primeros en funcionar en el Distrito Federal, presentaba funciones dos días a la semana (martes y jueves). La entrada era gratuita.

EL INSTITUTO GOETHE.

Dirigido por Cristian Schimdt, se dedicaba a difundir lo mejor de la cinematografía alemana. Funcionaba -- los días jueves y viernes.

LA SALA DE ARTE LUIS BUNUEL.

Propiedad de Gustavo Alatriste, fue fundada en -- 1969. En sus primeros años de vida funcionó efectivamente -- como un cineclub, que presentaba a sus quince mil socios películas desconocidas en México cuyas posibilidades de tener exhibición comercial fueran escasas. Se cobraba una cuota -- de inscripción mensual y de 40 a 50 pesos más por cada función a la que el socio asistiera. En el local se le entrega -- ba un folleto con la filmobiografía del director, un resumen del contenido de la película y otros datos.

Pese a que tenía éxito, este sistema dejó de funcionar en 1971, cuando el cineclub dió un viraje a la exhibi

ción comercial y el público en general pudo asistir a las -- proyecciones, lo que significó un incremento de ganancias pa-- ra su propietario. En ese mismo año, un promedio de 60 a 70 personas acudía a cada función. 1971 también fue el año en que Alatraste inició las funciones de medianoche, con la pel-- cula También los enanos comenzaron desde pequeños, de Werner Herzog.

El 19 de junio de 1971 se inauguró la sala de arte Ramón López Velarde, también propiedad de Alatraste. Ori-- ginalmente estuvo concebida como cineclub, pero después tam-- bién se dirigió hacia la exhibición comercial.

CINECLUBES DE LA JEFATURA DE SERVICIOS SOCIALES DEL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.

En el proyecto de Reglamento para los Cineclubes del IMSS, se estableció: "Los cineclubes de los Centros de Seguridad Social se han creado con la finalidad de proporci-- onar, a través de una recreación sana y amena, una educación cinematográfica, así como despertar el interés en los asis-- tentes por problemas en relación con la sociedad y consigo -- mismos". (6). De este modo, se trataban de cubrir tres as-- pectos: el cultural, el educativo y el recreativo.

Estaban dirigidos no sólo a los derechohabientes del IMSS, sino al público en general. Las funciones se rea-- lizaban semanal o quincenalmente en los Centros de Seguridad Social ubicados en distintos puntos del Distrito Federal y -- área metropolitana: San Rafael, Chalco, Tepeyac, Número 7, Legaria, Santa Clara, Cuautitlán, Atzacapotzalco, Tlalnepan-- tla, y Número 6.

Funcionaba además el Cine Club del Auditorio Na--

cional de la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional del IMSS, patrocinado por la Comisión de Eventos Socioculturales y Relaciones Públicas de la Sociedad Mexicana de Salud Pública.

LA CASA DEL LAGO.

Se dedicaba básicamente a la difusión del cine, - independiente. Ahí funcionaba un Taller Cinematográfico que realizó, por ejemplo, el Segundo Encuentro de Realizadores de 8 mm. Otra agrupación, el Taller Experimental de Cine Independiente, contaba con este foro para la exhibición de su material en el mínimo formato. Las funciones eran semanales.

LA DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL DEL INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL.

Los cineclubes patrocinados por esta dirección -- funcionaban en los siguientes locales: Auditorio B de la Unidad Cultural Zacatenco, que presentaba funciones cada martes; el Ateneo Ruth Rivera, también de Zacatenco, que tenía funciones cada tercer día: el Teatro Zócalo, en la Plaza de la Constitución; y, periódicamente, la sala Hermanos Alva.

Otros cineclubes que funcionaban en ese sexenio, aunque de menor importancia, eran:

- El Centro Universitario Cultural
- El Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad. Presentaba funciones cada sábado y la entrada era gratuita.
- El Instituto Cultural Mexicano-Israelí. La entrada era gratis.
- Cine Club de Periodistas en Filomeno Mata.
- Cine Club del Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.

- La Biblioteca Gonzálo Robles del Taller Cultural del Fondo de Cultura Económica. Presentaba funciones dos días a la semana -martes y jueves-, la entrada era libre.
- El Auditorio del Instituto Mexicano de Comercio Exterior. Entrada gratis.
- Librería Gandhi, en Coyoacán.
- Auditorio de la Casa de Coahuila, A. C., en San Angel.
- La sala de proyecciones de la Preparatoria 2.
- La sala de proyecciones de Estudios Churubusco, organizado por la Secretaría de Cultura y Deportes de la Sección Técnicos y Manuales del STPC. Las funciones eran cada sábado.
- El Cine Club del Metro.

El cine de 8 mm. contaba, además de la Casa del Lago, con un cineclub en la calle de Lerma, con el Auditorio de la Academia de San Carlos, el Teatro de Papel y el Teatro Santa Catarina, en Coyoacán, para su difusión.

II. EL ECHEVERRISMO

2.5 CINETECA NACIONAL.

En enero de 1971, el plan de reestructuración cinematográfica, desglosado por Rodolfo Echeverría, contenía - en uno de sus puntos la invitación a la Dirección General de Cinematografía para edificar dentro de los Estudios Churubusco la Cinoteca Nacional. (1).

En 1972, se informaba que la construcción de la - Cinoteca estaba a punto de concluir en el terreno de los antiguos foros 14 y 15.

"Las funciones naturales de conservación de toda la producción nacional, sin excepción, y la preservación y - difusión de las obras nacionales y extranjeras, de preferencia aquellas que reunían valores artísticos, históricos o -- técnicos, deberán desarrollarse con intensidad en la Cinoteca Nacional, pero la fundamental labor de esta institución, y aquí recogemos las ideas rectoras de la Declaración de -- Principios del VI Congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina, será la de promover, conservar, difundir y desarrollar el máximo de sus posibilidades el cine mexicano y el latinoamericano que auténticamente expresen la realidad de - nuestros países y la problemática y tendencias de su transformación" (2).

En el mismo informe se hacía una descripción detallada de las instalaciones y se hablaba de las más modernas técnicas, no sólo de construcción, sino de decoración.

- (1) Desde 1949 la Ley estableció la creación de la Cinoteca en un ordenamiento que fue reglamentado -- hasta 1952.
- (2) Informe General sobre la Actividad Cinematográfica en el año 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico y sus filiales. p. 17.

El edificio contaría, en términos generales, con -además de las oficinas administrativas de la Dirección de -Cinematografía- 5 bóvedas, equipadas para la conservación de hasta 50 mil rollos de película de 35 milímetros (o su equivalencia en 16 mm.); áreas para exposiciones; locales para -rentar a discotecas y librerías; cafetería; una sala de arte con capacidad para 670 personas, con servicio de traducción simultánea, dulcería, planta eléctrica de emergencia, equipo de bombas de agua; un cineclub para 120 personas, con equipos de proyección de 35 y 16 milímetros, traducción simultánea y dulcería; y una sala de proyección para 20 personas, con equipo de proyección para 35 y 16 milímetros, biblioteca y 4 cubículos para servicio especial de videocassettes.

En 1973, a los objetivos ya expuestos, Hiram García Borja, director de Cinematografía, añadiría el de: "ser un centro de estudios para público altamente calificado, para estudiantes de cine en cualquiera de sus materias". (3)

La censura no dejaría de existir en la Cineteca. La supervisión de películas se aplicaría como en la Dirección de Cinematografía, "(...) pero con un criterio más amplio, ya que las películas irán destinadas para público especial (...) con criterios diferentes; gentes preparadas, enteradas del cine, con mayor calificación que otro público, que difícilmente podría llegar al meollo de lo que el director quiere decir (...)". (4).

Así, "(...) en la medida que los simples espectadores se convierten en cinéfilos, este cambio condicionará a que muchas de las películas que hasta ahora se consideran inoportunas (...) encuentren fácil acceso a las salas". (5).

(3) Esto. 22 de septiembre de 1973. p. 11.

(4) Ibid.

(5) Declaraciones de Hiram García Borja, Director General de Cinematografía. Esto. 29 de diciembre de 1973. p. 9.

La Cineteca contaba, hasta entonces, con mil títulos, entre películas de largo y cortometraje, mexicanas y extranjeras.

Finalmente, el 17 de enero de 1974, el entonces Secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, y el Director del Banco Nacional Cinematográfico hicieron entrega de la Cineteca Nacional a la Dirección General de Cinematografía. En el evento de inauguración se exhibió la película El compadre Mendoza, dirigida por Fernando de Fuentes en 1934, en la sala que llevó su nombre.

A partir de esa fecha se llevó a cabo la exhibición de diferentes películas y ciclos como el de José Elías Moreno, Los Hermanos Marx, Cine Francés de Argos Films, Cine Brasileño y uno de Woody Allen, entre otros.

En el Salón Rojo, en su primer año de existencia, se realizaron: la Semana Internacional de la Crítica Francesa, y los ciclos: 28 directores y 7 países, Cine Canadiense, Cine Experimental Norteamericano, Cine Checoslovaco, Clásicos del Cine Mudo Norteamericano, Cine Danés, ciclos dedicados a Chano Urueta y Akira Kurosawa, entre otros.

Las programaciones de las salas tuvieron gran aceptación por parte del público cinéfilo; la única queja que se escuchaba con frecuencia se refería al horario limitado de sus funciones (la última era a las 8 p.m.).

Para constituir el acervo de la Cineteca, la Ley de la Industria Cinematográfica establecía que todas las dependencias del Ejecutivo Federal, los gobernadores de los estados y territorios y sus dependencias, los ayuntamientos; el Banco Nacional Cinematográfico; los estudios y laboratorios; las empresas productoras, distribuidoras y exhibidores; la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica; las asociaciones afiliadas a ella y las demás entidades de la industria fílmica nacional, estaban obligadas a colaborar con ella.

Por ello, el Banco dispuso que en los contratos -

de fideicomiso que se firmaran entre esta instituci3n y la - Asociaci3n de Productores y Distribuidores de Pel3culas Mexi- canas, A. C., quedara establecida la obligaci3n de que las - compa1as productoras entregaran, mediante la distribuidora oficial Pel3culas Nacionales, una copia en positivo de las - pel3culas filmadas. (6).

La empresa oficial Conacine fue la primera en cola- borar con una copia de cada una de las 38 pel3culas que hab3a producido.

La disposici3n del Banco Cinematogr3fico no fue - bien acogida por la Asociaci3n de Productores, que s3lo esta- ban dispuestos a facilitar el negativo de una cinta, para -- que el propio Banco se encargara de hacer la copia positiva, corriendo con los gastos que esto implicaba.

La autoridades, no obstante, manifestaban que la colaboraci3n de los cinematografistas nacionales resultaba - indispensable, ya que, hasta julio de 1974, la Cineteca con- taba 3nicamente con el 30% de material mexicano.

En su primer a1o de actividades, se informaba que la Cineteca hab3a exhibido 382 pel3culas (nacionales y ex--- tranjeras) -296 en el Sal3n Rojo y 86 en la sala Fernando de Fuentes--; dado 1,602 funciones y tenido 332,414 espectadores; y que contaba con 1,890 t3tulos entre cortometrajes y largo- metrajes.

En 1975, las actividades en la Cineteca continua- ron. En el Sal3n Rojo se llevaron a cabo: la Semana Inter- nacional de la Cr3tica Francesa, dos muestras de cortometra- jes premiados en el Festival Internacional de Oberhausen, Ale- mania (73-74), Cine Argentino, ciclo retrospectivo de docu- mentales de Roman Karmen (cineasta ruso), ciclo dedicado a -

(6) La Ley de la Industria Cinematogr3fica se1ala en su art3culo 29 Para cumplir con los fines que a esta Ley se refiere la Secretar3a de Gobernaci3n tendr3 las siguientes atribuciones. Fracci3n - XIV: Formar la Cineteca Nacional para cuyo fin - los productores o empresas productoras entregaran gratuitamente una copia de las pel3culas que pro- duzcan en el pa3s.

Ismael Rodríguez, etcétera.

En la Fernando de Fuentes se efectuaron ciclos de Igmarr Bergman, La Mujer Cineasta, Retrospectiva de Francois Reichenbach, Cine Infantil, 12 estrenos, etcétera.

La tarea de exhibición no se llevaba a cabo solamente en las dos salas mencionadas, se contaba, además, con 4 unidades móviles-equipadas con proyectores y cámaras de 8 y 16 mm.- que se encargaban de llevar los filmes a regiones apartadas (donde el desarrollo del cine resultaba incipiente), haciendo para ello un estudio previo de sus características y necesidades.

En 1976, el último año del sexenio, en el Salón Rojo se realizaron ciclos de John Ford, Cine y Literatura -- (Juan Rulfo), Las Reinas del Trópico (16 películas de ambiente cabaretero), La integración del hombre a la sociedad, ciclo dedicado a Tin Tan, Cine Latinoamericano, Retrospectiva del Cine Mexicano no industrial, Foro Internacional de Berlín, etcétera. Y en la sala Fernando de Fuentes se llevó a cabo un homenaje a Dolores del Río, ciclos de Cine Japonés, de Cine Latinoamericano, uno dedicado a Mel Brooks, 3 películas de Pier Paolo Pasolini, y otros más.

En este año, la Cineteca se afiliaría a la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF)-institución que podía ofrecer al público mexicano películas muy valiosas de la cinematografía mundial-, durante el XXXII Congreso que se efectuó en México con la presencia de 28 países.

La Dirección General de Cinematografía, con el apoyo del Banco Nacional Cinematográfico, tenía para entonces un edificio que albergaba oficinas, bóvedas para guardar el material de seguridad -de nitrato-, bóvedas generales, salas cinematográficas, laboratorios, una hemerobiblioteca --con 9 mil títulos aproximadamente-, además de una rica colección de guiones cinematográficos, principalmente nacionales-, máquinas proyectoras de películas (llamadas View-Table) en 38 y 16 mm., para la exhibición, observación y revisión -

de las mismas, y una colección de dos mil quinientas cintas, tanto nacionales como extranjeras, con sus respectivas indicaciones en cuanto a su acondicionamiento, forma de preservación y catalogación. (7).

(7)

Sexto Informe General sobre la Industria Cinematográfica Mexicana. 1976. p. 493.

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA.

1. LA POLITICA CINEMATOGRAFICA DE MARGARITA LOPEZ PORTILLO.

EL CONTEXTO.

El 1° de diciembre de 1976 se inició un nuevo régimen. Luis Echeverría Alvarez, hasta entonces Jefe del Eje cutivo, entregó el poder a su sucesor: José López Portillo. El nuevo gobierno se enfrentaría a problemas derivados de la situación mundial y de las características propias del desarrollo acelerado del país: inflación, recesión y desempleo.

Frente a tal panorama, el Presidente reiteraba la confianza en México, e invitaba a la ciudadanía a organizarse para producir, distribuir y consumir de acuerdo a un modo de desarrollo propio, que estaría conformado por tres pasos: recuperación económica (en los dos primeros años), consolidación (en los otros dos siguientes), y crecimiento acelerado (en los dos últimos años de su régimen).

Para la recuperación económica, el gobierno debía, según palabras del propio López Portillo, "no sólo buscar y lograr tasas elevadas de crecimiento [para ampliar las oportunidades de empleo] sino dar prioridades sectoriales, regionales y sobre todo sociales a la actividad económica, convocando para ello a obreros y empresarios" (1). A esa estrategia se le llamó Alianza para la Producción.

Sin embargo, el periodo de rápida e intensiva expansión económica se paralizaría al sumarse a los desequilibrios generados por el auge del petróleo, la reducción de su precio en el mercado internacional y la disminución de sus ventas en el extranjero.

(1) Francisco Pérez Arce - Antonio Saborit. "Los extremos sexenales: muestrario de aperturas y cierres" Nexos. Diciembre de 1982. p. 11.

En política exterior, el gobierno plantearía las relaciones entre países pobres y ricos en el marco del Diálogo Norte-Sur. Además de establecer relaciones diplomáticas con España, apoyaría la revolución nicaraguense y se pronunciaría por la solución pacífica del conflicto en El Salvador.

Por otra parte, en México, pese al fuerte crecimiento de la capacidad productiva instalada, el régimen lopezportillista se vería incapacitado para solucionar el problema de la inflación acelerada. Además, la deuda externa alcanzaría cifras estratosféricas y el país se quedaría sin reservas para liquidar siquiera el servicio de la misma. A ello se añadiría la fuga de capitales, dando por resultado una grave crisis económica.

De este modo, durante el sexenio lopezportillista se acentuaría la marginalidad de los sectores proletarios, - producto de la caída de los salarios reales y del incremento del desempleo. La problemática agraria tampoco sería resuelta; a los dirigentes campesinos se les reprimiría agravando el descontento existente. La corrupción generalizada de los sectores públicos sería otro punto en contra para el régimen.

En cambio, habrían de ensancharse los espacios de la acción política organizada al formularse la reforma política, que permitiría la incorporación de distintas corrientes ideológicas al marco de la lucha electoral. Sin embargo, ni los partidos de derecha, ni los de izquierda serían capaces de encauzar el malestar de la población.

"La ausencia de una brújula confiable hizo que la administración (...) [de José López Portillo] (...) diera -- tumbos, por ejemplo, entre su alianza con los empresarios y la acusación de 'traidores' a los de su principal sector; entre la alharaca de la reforma política y el derecho a la información y la imposición de viejas fórmulas de contención y represión; entre una publicitada lucha contra fraudes y corrupción y su escandalosa tolerancia, y entre el anuncio jubiloso de un país a punto de administrar la riqueza y el fracaso ro-

tundo de la política económica", (2).

En medio de este contexto, la política cultural -- del régimen no podía ser racional ni explícita. Las acciones gubernamentales en la materia carecerían de continuidad y coherencia, al estar subordinadas a los criterios -variables- de los funcionarios en turno.

De este modo, la política cultural del Estado en este periodo se concretaría únicamente a la formulación de pequeños proyectos que se irían modificando en el transcurso del sexenio "(...) En realidad (...) [se puede] reducir dicha política (...) a la sujeción de toda manifestación cultural a leyes que permitan controlar y limitar su expresión en términos burocráticos, o que sirvan para beneficio de un sistema o de determinadas personas". (3). Es decir, que el aparato oficial estaba interesado en manejar las manifestaciones de la cultura, y, particularmente, al cine.

Sin embargo, este medio no estaría adscrito de manera clara a la política cultural lópezportillista, ya que dependería directamente de la Secretaría de Gobernación (4), -pese a ello, tal política existiría en la medida en que otras dependencias gubernamentales se ocuparían de la producción cinematográfica, como el Instituto Nacional Indigenista y la Secretaría de Educación Pública a través de su Dirección de Cine Difusión-.

Así, el proyecto cultural general del régimen podría caracterizarse por el hecho de inscribir al cine dentro de un aparato de cultura desmovilizador, gracias a la acción de la censura, ejercida por Cinematografía.

No obstante, López Portillo había prometido a los cinematografistas del país, desde el inicio de su campaña como --

- (2) Carlos Marín. "Seis años en busca del rumbo y del equipo." Proceso. 8 de noviembre de 1982. p. 6.
- (3) Gustavo García Gutiérrez. "¡Amnistía para el cine!". El buscón. Noviembre-diciembre de 1982. p. 35.
- (4) El crítico e historiador de cine, Emilio García Riera, afirmaba que "para el Estado, censura y cultura se convierten en sinónimos" "¡Amnistía para el cine!". Op. Cit. p. 36.

candidato del PRI a la Presidencia de la República, que se haría "(...) un cine con absoluta libertad. Que cumpla con todos los propósitos humanos. De su talento depende que se haga, la libertad se les confía (...)" (5). Había asegurado -- también que seguiría con "(...) la línea que trazó el Presidente Luis Echeverría de cada vez hacer un mejor cine mexicano". (6). El tiempo se encargó de desmentir tales palabras ya que el nuevo gobierno emprendió una política cinematográfica diametralmente opuesta de la que se había seguido en el régimen echeverrista. Los medios de comunicación colectiva --el cine incluido-- fueron concebidos como medios de control político y legitimación institucional, y no para la educación informal.

LOS PRIMEROS CAMBIOS.

Ante la reciente devaluación del peso (López Portillo había recibido un país en bancarrota), el Presidente implementó la reforma administrativa, estrategia que pretendía evitar la duplicidad de funciones y el consecuente malgasto de recursos en los organismos del gobierno federal. Con tal reforma, la Secretaría de Gobernación resultó privilegiada. A ella se le encomendó "(...) encauzar las relaciones de las entidades paraestatales correspondientes con el Poder Ejecutivo." (7)

Por acuerdo presidencial, tales entidades se agruparon por sectores a efecto de que sus relaciones con el Primer Mandatario se realizaran a través de la Secretaría de Estado o Departamento Administrativo que el propio acuerdo señalara. De esta forma, diversos organismos de la industria fl

(5) Esto. 6 de noviembre de 1975. p. 13.

(6) Ibid.

(7) Fátima Fernández Christlieb. "Los medios de información masiva y la reforma administrativa de José López Portillo". Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Núm. 86-87. Octubre-Marzo de 1977. p. 200.

mica, anteriormente filiales del Banco Nacional Cinematográfico, actuarían, en adelante, bajo la coordinación de la Secretaría de Gobernación, que los controlaría y administraría. Estas entidades fueron: Cinematográfica Cadena de Oro, S. A.; Cineteca Nacional; Compañía Operadora de Teatros; Corporación Nacional Cinematográfica, S. A. de C. V.; Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno, S. A. de C. V.; Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Dos, S. A. de C. V.; Estudios Churubusco-Azteca, S. A.; Películas Mexicanas, S. A. de C. V.; y Continental de Películas, S. A.

A la Secretaría de Hacienda y Crédito Público correspondió la coordinación del Banco Nacional Cinematográfico -que hasta el sexenio pasado había fungido como el gran rector de la industria filmica nacional- ya que, a causa "(...) de la crisis económica y de las modificaciones internas de la administración estatal, se hizo indispensable una reestructuración general y una revisión a fondo de sus funciones, para su mejor manejo y estricto control."(8).

Al titular de la Secretaría de Gobernación le atañía, según el acuerdo mencionado, planear, coordinar y evaluar la operación de los organismos a su cargo, así como orientar y coordinar la planeación, programación, presupuestación, control y evaluación del gasto de los mismos. Para tal efecto, presentaría a la Secretaría de Programación y Presupuesto los proyectos de presupuesto anuales de cada una de las entidades citadas. De igual modo, debía mostrar a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, debidamente aprobados por Programación y Presupuesto, los proyectos y programas de actividades de los organismos cinematográficos estatales que requirieran de financiamiento para su realización.

Asimismo, le correspondía "(...) vigilar la utilización de los recursos provenientes de financiamientos autorizados, vigilar el cumplimiento de los presupuestos y progra--

mas anuales de operación, revisar las instalaciones y servicios auxiliares e inspeccionar los sistemas y procedimientos de trabajo y producción de las entidades listadas." (9) Finalmente, tenía que someter al criterio del Jefe del Ejecutivo las medidas administrativas que fueran pertinentes para instrumentar la coordinación de las entidades agrupadas en la Secretaría de Gobernación.

El artículo 3° de este acuerdo estableció:

"El cumplimiento de las obligaciones que a las entidades de la administración paraestatal impone la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal y este acuerdo, no implica la modificación de su personalidad jurídica o del patrimonio de los mismos, ni afecta las relaciones con sus trabajadores o con terceros". (10).

Sin embargo, el artículo 4° del mismo, importante por la aplicación que habría de dársele después, señaló:

"La Secretaría de Programación y Presupuesto, a propuesta o previa opinión del Coordinador del sector correspondiente [para la industria cinematográfica, la Secretaría de Gobernación], someterá a la consideración del Ejecutivo Federal:

- A) La modificación de la estructura y bases de organización y operación de las entidades de cada sector, siempre que se requiera para el mejor desempeño de sus funciones, el cumplimiento de sus fines o la más eficaz coordinación de sus actividades, y
- B) La iniciativa para fusionar o disolver y liquidar las entidades agrupadas en cada sector que no cumplan sus fines u objeto social, o

(9) Diario Oficial. 17 de enero de 1977. p. 15.

(10) Ibid.

cuyo funcionamiento no sea ya conveniente -- desde el punto de vista de la economía nacional o del interés público". (11).

Si el sector oficial del cine estuvo controlado presupuestalmente por la Secretaría de Programación y Presupuesto, el control político del medio recayó en la Secretaría de Gobernación, a través de un organismo creado expresamente para ello: la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía. Esta dependencia, que absorbió a la antigua Dirección General de Cinematografía (ahora sólo Dirección de Cinematografía, aunque siguió desempeñando las mismas tareas), tendría funciones de coordinación y tutelaje y se integrarían a ella las siguientes ramas: cinematografía, planeación y desarrollo; producción de radio y televisión; técnica de radio y televisión y servicios de televisión cultural de México.

Su objetivo fundamental era "(...) lograr el adecuado desarrollo y funcionamiento de la radio, televisión y cinematografía nacionales (...)" (12). Para ello, RTC se dividió, constitutivamente, en cinco direcciones: de Planeación, de Radio, de Televisión, de Cinematografía y de Divulgación de Actividades de la Presidencia; y en dos Unidades: de Relaciones Públicas y Administrativa. Tenía, además, varias filiales: el Banco Nacional Cinematográfico, Compañía Operadora de Teatros, Películas Mexicanas, Estudios Churubusco-Azteca, Estudios América, Promotora Cinematográfica Mexicana -Procinemex-, Conacine, Conacite Uno y Conacite Dos, entre otras.

Así, el régimen lopezportillista tendría un gran control sobre la industria cinematográfica, heredado del sexenio anterior: la participación estatal abarcaba a los diversos sectores de la cinematografía nacional: financiamiento, producción, distribución, promoción y exhibición, todos ellos

(11)

Ibid.

(12)

Cámara. Número 2, octubre de 1978. p. 10.

controlados por la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

Al frente de RTC el Presidente López Portillo -cu yo gobierno se caracterizó, entre otras cosas, por un marcado nepotismo- colocaría a su hermana Margarita, a la que "(...) se le concedieron facultades cada vez mayores y una autoridad superior, de tal modo que se pusieron bajo su influencia el - Banco Nacional Cinematográfico y sus filiales, y la propia Dirección de Cinematografía."(13).

MARGARITA LOPEZ PORTILLO: DIRECTORA DE RTC.

Margarita López Portillo era oriunda de Guadalajara, Jalisco. Obtuvo la licenciatura de Filosofía y Letras en la UNAM. Se inició en la literatura con su obra Los laureles (1952), a la que siguieron Toña Machetes (1954) y Tierra bronca (1956). Fue codirectora de la revista Rehilete, directora de supervisión de telenovelas y teleteatros de la Secretaría de Gobernación y directora de la Asesoría de Difusión Cultural para los trabajadores de la Comisión Federal de Electricidad. Durante su administración en RTC, Margarita López Portillo ocupó también diversos cargos: coordinadora en jefe del Teatro de la Nación del IMSS, presidenta del Patronato Nacional para la Defensa del Tesoro Arquitectónico de la ciudad de México y del Patronato de Rehabilitación del Bosque de Chapultepec, y creadora y presidenta del Patronato del Claustro Sor Juana, A. C.

La señora López Portillo no se distinguiría por su conocimiento del cine -prefería el teatro y la literatura-. - El Secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, y el Presidente de la República tampoco eran cinéfilos, a diferencia de los funcionarios del sexenio anterior. Los asesores de que - se rodeó la directora de RTC, ajenos al medio, no manifesta--

(13) Libro del año 1977. Enciclopedia de México. p. 96

ron gran entendimiento de la industria, de modo que no podían esperarse mejoras durante el sexenio en la cinematografía.

Margarita López Portillo explicaba así la creación de RTC: "Su función de organismo rector de las tareas de comunicación social del Estado mexicano contempla acciones precisas. En primer término, organizar de manera coherente, integrada, funcional, dependencias y organismos diversos que tienen funciones y objetivos, a veces semejantes, otras diferentes, pero siempre complementarios. En suma: la racionalización administrativa. Esto nos conduce a otro de nuestros objetivos esenciales: el aprovechamiento cabal e idóneo de los recursos públicos; condiciones una y otra sin las cuales resulta imposible pretender avocarnos al aspecto cualitativo de la comunicación. Resultaría obvio decir que pretendemos ofrecer al pueblo de México (...) una mejor cinematografía. Lo importante es encontrar los sistemas de organización del trabajo; fijarnos metas precisas y factibles y definir las estrategias adecuadas para su implemento en los tiempos, costos y niveles deseados."(14).

Así Margarita López Portillo diseñó una política cinematográfica que tuvo como consigna buscar el autofinanciamiento de la industria fílmica ancional. La directora de RTC justificaba este hecho: "En la cinematografía, las políticas adoptables no fueron instrumentadas convenientemente y han resultado realizaciones costosas y artísticamente deficientes. Todo esto, aunado a la dispersión de recursos ha imposibilitado una visión coherente del uso de los medios. Adscribirlos a una sola autoridad, puesto que antes intervenían distintas entidades públicas en su normatividad y manejo, ha hecho posible un mejor aprovechamiento de capacidad instalada, de recursos financieros y de recursos humanos, y ha permitido estructurar la industria de la comunicación de manera más racional". (15).

(14) El Heraldo de México, 24 de Febrero de 1979. p. 1-D
 (15) Proceso. 11 de diciembre de 1978. Número 110 p.6-8.

En lo que concierne al cine, la recuperación económica habría de conseguirse, según voceros oficiales, en un marco de absoluto respeto a la libertad de expresión y a la temática argumental de las películas, siempre y cuando estos factores no degeneraran en libertinaje y en el falseamiento de sucesos históricos y de las costumbres y tradiciones del pueblo mexicano. (16).

EL REGRESO DE LA INICIATIVA PRIVADA.

Aún cuando la hermana del Presidente expresara abiertamente su total repudio hacia el cine vulgar, cuyo contenido - pudiera lesionar la moral de los espectadores, buena parte de las películas producidas durante el sexenio lopezportillista tuvieron esa característica, la cual se debió, principalmente, al retorno triunfal de la iniciativa privada -que se había retirado de la producción en el régimen anterior- y al abandono casi total del Estado en esa área. Así, los trabajadores de la industria cinematográfica sufrieron por la escasez de sus fuentes de empleo; de no haber regresado los productores privados, los foros prácticamente hubieran quedado paralizados. Las películas por ellos patrocinadas eran de calidad generalmente nula, de bajo costo, rodadas en pocas semanas y de factura deficiente, aunque aseguraban una recuperación rápida .

La libertad de expresión garantizada por el gobierno lopezportillista no fue desaprovechada por el sector privado, que invirtió sus ganancias en la realización de películas pseudopornográficas, de vodeviles y cabarets, dedicadas a explotar el morbo de un público culturalmente desprotegido. -- Ello, pese a que el Estado se pronunció a favor de un cine familiar e infantil.

LOS LINEAMIENTOS OFICIALES EN LA PRODUCCION.

A principios del sexenio lopezportillista se hizo el anuncio oficial de que, dada la austeridad a que el gobierno no se veía obligado por la crisis económica de 1976, el Banco Nacional Cinematográfico no financiaría películas cuyo costo fuera superior a los siete millones de pesos. Esta cifra, irrisoria considerando el incremento en los costos de producción, significaba una limitante en la temática y calidad de las cintas.

Pese a las restricciones del presupuesto, la DGRTC anunció "(...) tener planes ambiciosos tendientes a internacionalizar el cine mexicano a base de material digno que refleje con la verdad la forma de ser de nuestro país, sin mistificaciones o falsedades". (17) Así, Hiram García Borja, director general del Banco Nacional Cinematográfico declararía, en enero de 1977: "todo aquello que represente reducción de costos en las filmaciones tendrá por resultado que con los recursos con que se cuenta se podrán hacer más películas". Señalaría también que el plan a seguir en la industria por parte del Banco Nacional Cinematográfico era "(...) en términos generales, hacer un cine rentable a fin de lograr que la industria cinematográfica sea de alguna manera autofinanciable."(18).

Tales declaraciones causaron alarma en el medio, ya que se pensaba que las limitaciones económicas podrían -- traducirse en cortapisas a la libertad de expresión. El desconcerto y temor de que con el cambio de sexenio se retrocediera en los avances obtenidos durante el gobierno pasado no eran infundados, aún cuando Reyes Heróles, entonces Secretario de Gobernación, había asegurado que "(...) todo lo que -

(17) Declaraciones de Fernando Escamilla. Esto. 28 de enero de 1977. p. 15.

(18) Esto. 6 de enero de 1977. p. 13

se ha logrado hasta ahora en el cine mexicano es irreversible." (19)

En los primeros meses de 1977 se realizó en los medios de comunicación una campaña en la que se criticaba abiertamente a las películas realizadas de 1970 a 1976, insertas - en la corriente del llamado cine de autor o nuevo cine mexicano. Se les acusaba de ser dilapidadoras de los dineros del - Estado, pretenciosas, incomprensibles, comunistas, explotadoras del sexo y la violencia y de que las cantidades millonarias invertidas en ellas no lograrían recuperarse (muchas que daron enlatadas con el cambio de régimen). En su lugar, el - Estado dejó el campo libre a las cintas producidas por la iniciativa privada, de la que se buscó -y logró- un pronto regreso de acuerdo con la estrategia presidencial de la Alianza para la Producción. De este modo, el sector oficial aligeraba su responsabilidad en cuanto a brindar fuentes de trabajo a - los cinematografistas.

A cambio del retorno, a los productores privados - se les garantizó una pronta distribución de sus filmes, a través de Películas Nacionales -de la que eran socios mayoritarios en un 80%- con el fin de lograr mayor fluidez en la recuperación de sus inversiones.

Las autoridades fílmicas reafirmaron así su inclinación por el cine abiertamente comercial, olvidando al de autor. García Borja declaró al respecto: "Creo que el interés de los productores es hacer un cine rentable, del que se llama comercial, y estoy de acuerdo con ellos, ya que, en una -- ocasión declararé que buscaría hacer toda clase de temas fílmicos sin olvidar, claro está, el cine de autor que servirá en algunos casos para representarnos oficialmente en los festivales internacionales". (20).

(19) Esto. 5 de junio de 1977. p. 17.
(20) Esto. 6 de abril de 1977. p. 11.

La retórica oficial se mantuvo a lo largo de 1977. El Estado insistió en declarar su buena voluntad, pero los hechos lo contradecían. Junto al retorno de la iniciativa privada, preocupada por su cine barato y comercial, Reyes Heróles definía, en la noche de entrega de los Arieles -junio de 1977- al cine como un "(...) vehículo de expresión que ocupa un lugar relevante en la cultura universal." Asimismo, reafirmaba la obligación del Estado "(...) por cuidar en todo momento que el cine mexicano refleje la realidad, los problemas nacionales, las necesidades y esperanzas de nuestro pueblo, y que, simultáneamente, contribuya a transformar algunas de sus realidades deprimentes, a ayudar a que nuestro país alcance - cada vez más altos y mejores niveles culturales (...)" . Por ello, decía el Secretario de Gobernación "(...) debemos armonizar el saludable afán de creación con el no menos saludable afán de perfección, y ambos con la necesidad de costeabilidad. Nuestra pauta debe ser que la calidad sea la regla y no la excepción. (...). (21).

EL PROGRAMA DE CONSOLIDACION DE LA INDUSTRIA.

Los conceptos pronunciados por Reyes Heróles serían reafirmados más tarde, cuando, a finales de junio de 1977, en una reunión con el Presidente López Portillo, se definieron, con mayor precisión, los lineamientos que teóricamente habría de seguir la política cinematográfica de ese sexenio.

En esa ocasión, se formó la Comisión Interna de Administración (CIDA), dependiente del Banco Nacional Cinematográfico, "(...) como un órgano asesor del Director General -- del Banco en la toma de decisiones genéricas relacionadas con el Programa de Consolidación y Planificación de la Industria Cinematográfica, que la nueva administración está llevan

do a cabo y que, conocidas y admitidas por el Coordinador del Sistema y Presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, S. A., señor licenciado Jesús Reyes Heróles, Secretario de Gobernación; y la señora Margarita López Portillo, Directora General de RTC, ayuden en la fijación de las políticas, normas y criterios que deberán irse cumpliendo por los respectivos grupos de trabajo que al efecto se -- creen." (22).

El Programa de Consolidación persiguió los siguientes objetivos: "Producir películas de mayor calidad; procurar fuentes de trabajo permanentes a todos los trabajadores de la industria; permitir el acceso de nuevos valores en los renglones creativos y técnicos; incrementar la producción utilizando todos los esquemas, coproducciones con sindicatos, empresas privadas e industrias de otros países; la internacionalización de actores y técnicos mexicanos; fomentar la capacitación cinematográfica y el desarrollo de las actividades creativas para la plena productividad social; adecuar las decisiones de la industria del cine a las necesidades y aspiraciones de los -- distintos sectores de la sociedad mexicana; lograr un mejor -- aprovechamiento de los recursos que el Estado invierte en la industria cinematográfica, para canalizar el esfuerzo federal hacia las necesidades populares prioritarias."

El CIDA declaró como su obligación primordial: - "(...) cuidar en todo momento que el cine mexicano refleje la realidad, los problemas nacionales (...) y que, simultáneamente, contribuya a transformar algunas de sus realidades actuales y ayude a que el país alcance cada vez más altos y mejores niveles culturales" --conceptos ya dichos por Reyes Heróles--.

El documento en que se formulaba el Plan de Consolidación de la Industria estipuló: "Dentro del marco de una reforma política que se está implementando, el arte y el cine

deben integrarse en el empeño por clarificar la responsabilidad del hombre en el esquema democrático de México. Emparentar la ideología del cine y del arte con un estilo de vida que se funde en el constante mejoramiento moral de sus habitantes, a través del estudio objetivo del acontecer nacional, del desarrollo de la capacidad de organización y aprendizaje de las clases desposeídas, de la difusión de los valores universales de todas las corrientes de pensamiento, de la promoción del conocimiento artístico para estimular la manifestación de nuevas expresiones auténticas. Vincular el quehacer artístico a la estrategia por mejorar las condiciones objetivas de la sociedad, sobre la base de una concepción conciente de sus necesidades."

"Se protegerá el derecho que tiene el espectador a informarse, formarse y divertirse, en un ambiente de libertad responsable, ya que el cine es hoy el medio de comunicación - de mayor penetración. Asimismo, cumplirá con su inaplazable función social: complementar la formación académica, educativa, escolar o familiar, como un punto de convergencia para la integración y la concordia. (...). Se continuará realizando un cine libre, sin obstáculos burocráticos, que se inserte en la definición del modelo de país que deseamos".

Según el Plan, la decisión del gobierno de José López Portillo "(...) consiste en desarrollar con mayor amplitud la comunicación social y popular (...)", para lo cual, el cine nacional debía atender "(...) la rica gama de posibilidades de comunicación que este medio entraña, para hacer más participativo al pueblo de México". (23) Estos lineamientos, - que supuestamente sustentarían la política cinematográfica del sexenio, fueron totalmente olvidados en la práctica.

LA AUSTERIDAD,

Por principio, el Estado comenzó por retirarse paulatinamente de la producción. Las películas que rebasaran el tope de siete millones de pesos no se realizarían. Según voceros oficiales, este riguroso programa de inversión pretendía lograr una racionalidad económica y continuar con el ritmo de la producción cinematográfica con el fin de mantener abiertas las fuentes de trabajo. En este marco, las tres productoras oficiales -Conacine, Conacite Uno y Conacite Dos- sufrieron un recorte de presupuesto de 65 millones de pesos, traducibles en una considerable reducción del número de películas por realizar, en la alteración de los planes de producción y en la mengua de las condiciones de trabajo y calidad.

En septiembre de 1977, Margarita López Portillo anunció una reestructuración radical de la industria cinematográfica, ya que, declaró, el cine estatal arrastraba pérdidas por más de 316 millones de pesos, resultado -decía- de las deudas que dejaron administraciones pasadas. De este modo, se programaron auditorías administrativas en las empresas oficiales del cine; se anunció la reestructuración del peso en taquilla y la reorganización administrativa de las mencionadas compañías. En esa ocasión, la directora de RTC confirmó un rumor que ya corría en el medio cinematográfico: la desaparición de Conacite Uno, productora creada expresamente para promover y realizar películas entre el Estado y los trabajadores, la cual se fusionaría con Conacine. Se decía que de este modo se ahorrarían 15 millones de pesos. Además, ambas empresas estaban destinadas a trabajar en los Estudios Churubusco, con miembros del STPC (Conacite Dos laboraba con integrantes del STIC).

Al frente de la empresa fusionada, fue nombrado -- Francisco del Villar, "(...) por sus mejores relaciones con gente de la iniciativa privada (...)" (24). Es decir, se bus

có reestructurar la política de producción estatal para enfocarla a un mayor acercamiento con la libre empresa, a la vez que se concentraba el poder de decisión en cuanto a la producción oficial en un menor número de personas.

Se temía la pérdida de fuentes de trabajo, a lo -- que Margarita López Portillo había argumentado que no se trataba de eliminarlas sino de captarlas. A los miembros del -- STPC les aseguró que se producirían en el año -1977- un total de 29 cintas --en 1976 se habían hecho 25; en 1975, 21; y en -1974, 19-. Los trabajadores aportarían el 15% de sus ingresos en calidad de asociados y recibirían el 50% de las utilidades.

En cuanto a la temática de las películas que se harían, Hiram García Borja señaló: "(...) el cine mexicano deberá seguir siendo pluralista. Una programación equilibrada, basada en serios sondeos de opinión y las necesidades tanto -- interiores como exteriores de nuestro mercado, dará la pauta de lo que debemos producir. Se seguirá haciendo cine de tipo político o social, junto con tramas rurales o urbanas, melo--drama, comedia, cine infantil, cine de suspenso, de misterio. El límite es la imaginación de (...) escritores y directores que hacen cine." (25).

Las declaraciones oficiales iban y venían. En septiembre de 1977 Margarita López Portillo afirmaba: "Hacia un cine reflejo de las realidades nacionales, instrumento educador del pueblo mexicano, auténticamente libre y autosuficiente en lo económico, en beneficio de todos los trabajadores de los distintos niveles de la industria, está dirigida la reestructuración del cine". (26).

LA PRODUCCION DE 1977.

Sin embargo, el balance de la producción del año

(25) Esto. 26 de julio de 1977. p. 11.

(26) Esto. 8 de septiembre de 1977. p. 32

no se apegó a lo declarado por los voceros oficiales. En 1977 se produjeron 68 películas: 39 estatales y 29 privadas. Hubo un incremento del 20% respecto a 1976. Según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, de las estatales, 30 fueron financiadas exclusivamente por el sector oficial, 4 en coproducción con el extranjero y 5 en coproducción con la iniciativa privada. Algunas de ellas ya estaban planeadas desde el sexenio anterior, como El recurso del método, de Miguel Littin; y Los hijos de Sánchez, de Hall Bartlett.

El sector privado, por su parte, no realizó ninguna coproducción con otros países, el cine independiente tampoco. La iniciativa privada continuó con su sistema de hacer películas piratas, es decir, al margen de los sindicatos, --- pues la suspensión de créditos del Banco Nacional Cinematográfico persistió, de modo que los productores buscaron abaratar sus costos.

Pese al cambio de sexenio, y la consecuente modificación en la política cinematográfica, se hicieron algunas -- cintas importantes: El lugar sin límites, de Arturo Ripstein; Naufragio, de Jaime Humberto Hermosillo; El año de la peste, de Felipe Cazals; Llovizna, de Sergio Olhovich; Las noches de Paloma, de Alberto Isaac; Los indolentes, de José Estrada y - La guerra santa, de Carlos Enrique Taboada. La mayoría de estos directores habían surgido en el sexenio anterior, pero -- también se incorporaron otros que se habían mantenido al margen como Julián Soler, Juan Ibañez, Alfredo B. Crevenna, Abel Salazar y Alberto Mariscal, entre otros. Asimismo reaparecieron algunos actores: Mauricio Garcés, Rogelio Guerra, Silvia Pinal, Sasha Montenegro, Fanny Cano, etcétera.

Las cintas de la iniciativa privada se dirigieron básicamente al público de raíces latinas residente en Estados Unidos. Se realizaron así filmes con temas campiranos o de -- braceros: Frontera de Tijuana, De Cocula es el mariachi, El arracadas, Caballo prieto afamado, Que te vaya bonito y El hi-

jo del palenque, entre otros. O bien, películas con temas de cabareteras y burlesques, que habían demostrado ser grandes éxitos de taquilla, pese a su ínfima calidad artística. Por ejemplo: Noches de cabaret, Las del talón, Picardía mexicana y Casa de citas.

Por su parte, el cine independiente (27) filmaba -- cintas totalmente distintas, en temática, tratamiento y realización: El Che Guevara en Bolivia, de Enrique González Rubio; Jornaleros, de Eduardo Maldonado; Las malas influencias, de José Luis Benlluire; y Adiós, David, de Rafael Montero, entre otras.

1978.

En febrero de ese año fue instalado formalmente el Grupo Interno de Asesoría para el Estudio de Proyectos Cinematográficos, integrado por autoridades estatales de la industria que se encargarían de estudiar y evaluar los argumentos cinematográficos de los proyectos fílmicos que se presentaran "conforme a criterios de calidad e intereses culturales y sociales". (28). Con ello, se pretendía que todas las personas que tomaban decisiones en los procesos de producción, distribución y exhibición, dieran su opinión sobre cada proyecto cinematográfico, lo que equivalía, en ocasiones, a una censura previa de los guiones por realizar, además de la que ya ejercía la Dirección de Cinematografía.

(27) Se entiende por cine independiente o experimental - aquél que se realiza al margen de la industria cinematográfica, prescindiendo de los sindicatos que en ella intervienen (STPC y STIC) y sin supeditarse a los procedimientos legales de supervisión y censura formulados por el gobierno.

(28) Esto. 15 de febrero de 1978. p. 14

En lo que respecta a la producción de películas, a finales de 1977 se había informado que Conacine haría 26 (4 - más que en 1977), mientras que Conacite -dirigida por Fernando Pérez Gavilán- filmaría 20 (el mismo número que el año anterior). (29). Sin embargo, el presupuesto gubernamental so lo alcanzó, en 1978, para filmar 37 películas (15 Conacine, 9 Conacite, 1 Estudios América, 9 coproducciones con el sector privado y 3 coproducciones con el extranjero).

En junio de 1978, en la noche de entrega de los -- Arieles, Margarita López Portillo anunció que la industria ci nematógráfica contaría con un presupuesto de 280 millones de pesos para producción y renovación de equipo. Con este dinero, se organizaría la industria "(...)" de manera que se eviten duplicidades, gastos innecesarios, recursos inempleados y capacidad instalada ociosa "...", lo que permitiría "(...)" -sanear las cargas económicas que ahora soporta y que redundan en ineficiencia". (30). En esa ocasión, la directora de RTC otorgó al Banco Nacional Cinematográfico "(...)" el papel de -regulador de las empresas del sistema. A él le corresponde -vigilar y formular racionalmente el aprovechamiento de recursos económicos. A esta institución también le atañen los estudios que procedan para que las posibilidades financieras de las empresas se acrecienten, no como entidades disgregadas, -sino como las partes de un todo armónico en un engranaje económica y socialmente evaluado con el mayor rigor". (31).

En este engranaje, tendrían cabida de nueva cuenta los productores privados. En julio de 1978, Hiram García Borja confirmó el retorno de créditos del Banco Nacional Cinematográfico a la iniciativa privada, dentro del marco de la Alianza para la Producción propuesta por el Presidente de la República. El anuncio oficial lo hizo el propio García Borja en agosto de ese año. (32).

- (29) Esto. 17 de diciembre de 1977. p. 16; 20 de diciembre de 1977. p. 17
 (30) El Herald de México. 30 de junio de 1978 p. 1-D y 2-D
 (31) Ibid.
 (32) Esto. 16 de agosto de 1978. p. 11.

LAS COPRODUCCIONES.

Por otro lado, la administración lopezportillista organizó un amplio programa de coproducciones que, se suponía, beneficiarían a México. Al ofrecer el país sus paisajes y servicios, obtendría a cambio divisas y fuentes de trabajo, lo que aligeraría la responsabilidad del Estado de crearlas.

Así, en los meses de septiembre y octubre de 1978, - Margarita López Portillo emprendió un viaje por Europa y varios países socialistas para realizar intercambios filmicos y convenios internacionales con instituciones de Italia, España, Polonia, Inglaterra y la Unión Soviética.

En Italia, se estableció el compromiso con el realizador Federico Fellini para que viniera a dirigir una película; en España, la directora de RTC firmó un acuerdo para la coproducción de un filme y ratificó el convenio cinematográfico celebrado en junio de ese mismo año, que, se suponía, fomentaría el intercambio de cintas entre México y ese país; en Polonia, firmó también un convenio internacional de cooperación cinematográfica, y sugirió la posibilidad de realizar una coproducción. Se pactó la realización de una muestra retrospectiva de cine polaco en México y se firmó un convenio de intercambio entre la Cineteca Nacional y la de aquella nación. También en Moscú se firmó un convenio para el establecimiento de planes más amplios de cooperación soviético-mexicana, dejando abierta la posibilidad de realizar una coproducción sobre la vida del periodista John Reed.

Mientras la hermana del Presidente viajaba por Europa, en México surgían serios problemas para continuar con la producción estatal de películas. La división de actores entre la ANDA y el SAI causó conflictos en la integración de repartos.

DESTITUCION DE FUNCIONARIOS.

Por otro lado, los funcionarios que encabezaban las principales empresas oficiales cinematográficas fueron removidos, inexplicablemente, en noviembre de 1978.

Francisco del Villar, director de Conacine, murió -repentinamente. En su lugar fue designado -el 7 de octubre- el escritor Jorge Hernández Campos. Con tales cambios, la -filmadora tardó en reanudar sus actividades.

El 24 de noviembre renunciaron los principales funcionarios fílmicos. Hiram García Borja, titular del Banco -Nacional Cinematográfico y director de Cinematografía en el sexenio pasado, dejó su puesto al licenciado Servio Tulio Acuña -hasta entonces director general de Radiodifusión de la Secretaría de Gobernación-, quien fue nombrado tres días después. Las renuncias y los nuevos nombramientos -dados a conocer el 28 de noviembre- fueron: licenciado Fernando Pérez Gavilán, director de Conacite, sustituido por el diputado -- Carlos Ortiz Tejeda; licenciado Gerardo Rivera, director de Estudios Churubusco, reemplazado por Bosco Arochi Cuevas, -- quien a su vez había renunciado a la dirección del Centro de Producción de Cortometraje. En su lugar fue nombrado Angel Flores, que ocupaba el cargo de director técnico de los Churubusco. El contador público Carlos Pascual Acuña, director de Películas Mexicanas, fue suplido por Francisco Merino; -- Justo Somonte, director de Procinemex, relevado por Aarón -- Sánchez; también renunció Alfredo Joskowicz, director del -- Centro de Capacitación Cinematográfica, aunque finalmente no le aceptaron la dimisión (contaba con el apoyo estudiantil).

Los licenciados José Ignacio Cacho y Guillermo Camaño, gerente y subgerente del Banco Nacional Cinematográfico dimitieron. En sus respectivos lugares fueron nombrados los licenciados Gustavo Correa y Arturo Monroy C. La Auditoría Interna la ocupó el contador Arturo Díaz Alonso; y la --

Subgerencia de Organización y Planeación, el licenciado Javier Almanza. Fueron ratificados en sus puestos Jorge Hernández - Campos, de Conacine; Jorge Durán Chávez, director de Estudios América; y José María Sbert, director de Operadora de Teatros.

Las renunciaciones y consecuentes nombramientos de funcionarios filmicos fue la tónica de la política cinematográfica de Margarita López Portillo, pues ésta no sería la única vez en que autoridades estatales del cine cambiarían. Los resultados de ello eran visibles: se frenó el desarrollo de la industria cinematográfica y se mantuvo a los trabajadores del medio -cineastas, actores, técnicos, etcétera- en la inseguridad laboral.

LA DESAPARICION DEL BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO.

En realidad, la renuncia de los funcionarios en noviembre de 1978 obedecía a una razón: se gestaba la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico. El día 27 de ese mes y año, se anunció oficialmente la liquidación del organismo financiero, ya que se había "(...) convertido en una distribuidora (...)", y "(...) costaba mucho cada mes (...)", argumentó Margarita López Portillo.

Como director liquidador del Bancinema fue nombrado Servio Tulio Acuña. La desaparición de esa empresa se llevaría a cabo en los próximos tres meses. Sus funciones las absorbería RTC, que recibiría las partidas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para financiar producciones.

La titular de RTC expuso las razones de su liquidación: "Los estudios y proyectos realizados, por lo que concierne al Bancinema, nos indican que esta institución, que ha cubierto una etapa importante en el desarrollo del cine - a través de sus 37 años de servicios, debe dar paso a nuevas formas de integrar la industria (...)", ya que, de acuerdo con la reforma administrativa implementada por José López Portillo, se trata de "(...) coordinar las empresas estatales bajo una sola responsabilidad con el fin de lograr mayor

congruencia y eficiencia en el logro de los objetivos, así como evitar duplicidades y desperdicios de recursos".

"La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, de acuerdo con las disposiciones de la Secretaría de Gobernación es la responsable de coordinar las empresas que hasta la fecha han sido controladas por el Banco en razón de ser el propietario de las acciones".

"Por otra parte, el papel del Banco como financiador de la industria ha llegado a tal situación, que de aplicarse los castigos que proceden a las cuentas de inversiones en acciones y préstamos, el capital de que dispone sería insuficiente para absorberlos. "El crédito a las empresas se convirtió en una ficción al no recuperarse, y el Banco tuvo que actuar como una ventanilla de transferencia de recursos del Gobierno Federal a las entidades".

"Por las razones expuestas y por la necesidad de pensar en una racionalización óptima de recursos, que permita a la industria cinematográfica oficial obtener autosuficiencia a mediano plazo" (...) Margarita López Portillo solicitó la disolución del Bancinema. Según ella, esta medida (...) permitirá el desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción y exhibición cinematográficas a partir de 1979 (...) (33).

En esa ocasión, la directora de RTC, en relación a una pregunta sobre la posible creación de un Instituto Nacional de Cine, dijo que lo veía muy poco probable, "(...) es muy difícil, no funcionaría, porque no nos hace falta un nuevo chipote. Si ya vamos a quitar uno, para que queremos -- otro (...)" (34).

Alberto Ruy Sánchez escribiría al respecto: "(...) lo que inmediatamente antes [en el sexenio echeverrista] eran

(33) Unomásuno. 28 de noviembre de 1978. p.16; El Herald de México. 28 de noviembre de 1978. p.1-D y 3-D. Esto. 28 de noviembre de 1978. p. 13.

(34) Ibid.

'las estructuras indispensables para el cine del futuro', de pronto tan sólo son un 'chipote' que el nuevo funcionario elimina en nombre de la racionalización" (35). "Cada caída en la crisis [del cine] nulifica como 'solución' parcial las medidas que anteriormente fueron tomadas para atacarla. Cada nueva reorganización [la llevada a cabo supuestamente por Margarita López Portillo] tiene que deshechar lo que se usó como contra-crisis inmediatamente antes [cuando Rodolfo Echeverría fungía como director del BNC]. No parte de cero, pero parte de una negación parcial o total de las medidas tomadas en la reforma anterior (...). La destrucción del BNC obedece en -- parte a estos mecanismos de crisis en el cine (...)" (36).

Al desaparecer el Bancinema, los créditos serían otorgados directamente por RTC, que de esta forma acabó por controlar todos los aspectos de la industria cinematográfica. La liquidación del BNC ocurrió 17 días después, al término de los cuales, su director, Servio Tulio Acuña, renunció por razones nunca aclaradas. Fue nombrado en su lugar el licenciado Gustavo Corres Calderón (para coordinar los detalles finales de la desaparición del Bancinema, dificultada por motivos, al parecer, legales y administrativos). Hiram García Borja, exdirector de ese organismo, trataba de explicar las causas: "(...) los cambios operados en la industria cinematográfica nacional obedecen a un plan global de modernización (...) se persigue operatividad, eficiencia y funcionalidad para aportar resultados positivos. Así pues, el cambio es necesario para imprimir una mayor dinámica a las instituciones".

"En los últimos tiempos se han presentado nuevos fenómenos, modalidades y perspectivas en cuanto a los sistemas de producción, distribución y exhibición que determinaron

(35) Alberto Ruy. Mitología de un cine en crisis. p. 44.

(36) Alberto Ruy. Op. Cit. p. 67.

reconocer que las funciones del organismo [el BNC] resultaban insuficientes para la amplia gama de posibilidades que ofrecía la nueva etapa [...]" (37).

LA PRODUCCION DE 1978.

La producción fílmica industrial de 1978 no podía ser brillante. Se produjeron 101 películas, de las cuales la mayoría pertenecieron a la iniciativa privada -57- y sólo 37 a las filmadoras oficiales. Las 7 restantes se refirieron a las extranjeras filmadas en México -3- y a las realizadas por el cine independiente. (38). Así, la producción nacional -- fue financiada en un 36.59% por el Estado; en 60.63% por la iniciativa privada; y el 12.7% restante se utilizó en coproducciones.

El Estado, que aseguró realizaría películas con temas históricos, familiares o infantiles, no mostró un buen balance de su producción. Conacine filmó 15 cintas; Conacite, 9; se hicieron 9 coproducciones con la iniciativa privada y 3 con otros países. Las producciones en "paquete" se cancelaron totalmente. Pocos títulos rescatables de las cintas financiadas por el sector oficial: Cadena perpetua, de Arturo Ripstein; Amor libre, de Jaime Humberto Hermosillo, Angela Morante, crimen o suicidio, de José Estrada.

Por su parte, la iniciativa privada, con su cine barato, apresurado, sin referencias políticas o sociales, continuó agotando hasta la saciedad los temas de braceros: Los mojados, la noche del Ku Kux Klan, Contrabando del paso, Mojados, El fayuguero; o de ficheras: La guerra de los sexos, Las cariñosas, El apenitas, y Muecas de medianoche, entre otras.

Sin embargo, sobresalieron por su calidad filmes hechos de manera independiente, con escasos recursos e infinidad

(37) Esto. 1° de diciembre de 1978. p. 17

(38) Datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

de problemas, pero con talento: Constelaciones, de Alfredo - Joskowicz; Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra, de Federico Weingartshofer; Niebla, de Hugo Hiriart y Diego López; Marfa Sabina, mujer espíritu, de Nicolás Echevarría; y Cosas de mujeres, de Rosa Marta Fernández, entre otros.

Ahora bien, para la hermana del Presidente, la participación de la iniciativa privada en la producción se hacía - "(...) con el objeto de realizar películas que den por resultado un cine mexicano de calidad (...)". Se hablaba de la necesidad de que el Estado y el sector privado, unidos, emprendieran la lucha por "(...) superar la crisis que aqueja a nuestro medio y lograr el resurgimiento de la industria (...) (39), de tal modo que se realizara una producción que permitiera la apertura de mercados y el interés del público nacional.

La titular de RTC afirmaba en una entrevista, al referirse al cine como negocio: "Quien invierte con afán de lucro explota un negocio y esto debe producirle lo que legítimamente le corresponda. El Estado, preponderantemente con la cinematografía, se propone orientar a la población en todos aquellos aspectos que ya están señalados en la Ley, principalmente en el artículo 3º constitucional (...) (40)

En esa ocasión, Margarita López Portillo, al ser inquirida sobre el predominio de las empresas privadas en el área de la comunicación y la posible subordinación del Estado, señaló: "El Estado no puede subordinar su acción a ningún interés de grupo ni al capricho de ninguna persona. Por la consistencia con que los medios privados se han desenvuelto y -- por el tiempo que tienen estas instituciones, parece que su influencia es decisiva; pero más que atraer a los empresarios de la iniciativa privada hay que señalar que el Estado no ha podido instaurar políticas permanentes de comunicación, que -- le den la solidez que deseamos (...) creo que el Estado debe

(39) Unomásuno. 26 de noviembre de 1978. p. 22.
 (40) Proceso. 11 de diciembre de 1978. Número 110. p. 6-7

aprovechar la capacidad y la información de la iniciativa privada como un recurso más y no como la segregación de un contrincante [...] (41).

1979

En los proyectos anunciados ese año, los productores privados señalaron sus intenciones de filmar entre 40 y 50 películas. Por su parte, las filmadoras oficiales, en su plan inicial, harían sólo 5: 3 Conacine y 2 Conacite. No obstante, la titular de RTC había declarado que la producción de ese año no sería en ningún caso inferior a la de 1978. Se informó oficialmente que el aumento en la cantidad de películas dependería de los recursos presupuestales y de la capacidad de todos aquellos que intervenían en la industria.

Al referirse a la calidad de las cintas a producir, Margarita López Portillo había señalado que "(...) no existen límites, puesto que éstos no podrían ser otros que los de la imaginación, el talento y la creatividad de los mexicanos dedicados a este quehacer (...)" (42). Sin embargo, las productoras oficiales se mantenían prácticamente inactivas. Jorge -- Hernández Campos, director de Conacine, reportaba, en marzo de 1979, pérdidas por 120 millones de pesos, además de tener 28 películas sin estrenar; Conacite también estaba fuertemente endeudada. Ante la paralización en la producción, los --- miembros de la Sección 45 del STIC, los productores privados y la titular de RTC firmaron un convenio, en mayo de 1979, -- por el cual el sindicato ponía a disposición de los productores tres diferentes tipos de unidades de rodaje -- cada uno con una diferente dotación de trabajadores -- a fin de que pudieran escoger la que más les conviniera a sus intereses.

Margarita López Portillo prometía que el Estado no

(41)

Ibid.

(42)

El Herald de México. 24 de febrero de 1979. p. 3-D

se retiraría de la producción, por lo que pedía buena fe y sentido de responsabilidad. (43). Sin embargo, el siguiente paso ordenado por la directora de RTC fue el de liquidar a gran parte del personal que laboraba en Conacine --sólo permanecieron diez empleados--, Procinemex y Estudios Churubusco, comenzando por la remoción de los directores de las dos primeras empresas: Jorge Hernández Campos y Aarón Sánchez. Estas acciones, realizadas al margen, sin información oficial, aunadas al intento de cierre del Centro de Capacitación Cinematográfica (fundado en 1975), que, según los planteamientos de la reforma administrativa, repetía las funciones educativas y de formación que ya realizaba el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (44), no significaba más que el abandono paulatino y constante del Estado respecto a la industria cinematográfica. Tal situación provocó la movilización de la Sección de Directores del STPC, quienes, en julio de 1979, se declararon en asamblea permanente frente a la estatua del -- Ariel en los Estudios Churubusco, como una forma de protesta por la incertidumbre en sus fuentes de trabajo y por la carencia de proyectos para realizar un cine digno.

Fernando Macotela, entonces director de Cinematografía, había asegurado que Conacine, los Estudios Churubusco y Procinemex no desaparecerían. Informaba que el recorte de personal realizado en esas empresas obedecía "(...) a la racionalización de gastos y personal administrativo; a una reestructuración que ha sido exigida por las autoridades de Hacienda y de la Secretaría de Programación y Presupuesto, como requisito para otorgar un presupuesto destinado a la producción de películas por parte del Estado (...)" (45).

(43) El Heraldo de México. 1º de junio de 1979. p. 1-D
 (44) Las autoridades habían impuesto el traslado de la escuela primero, a la SEP, y luego, a la UNAM, pero alumnos y trabajadores llevaron a cabo un movimiento de protesta que, finalmente, frustró los intentos oficiales.

(45) Esto. 20 de julio de 1979. p. 13.

Así, "(...) los pasos a seguir para la solución de la crisis son: primero, liquidar a todo el personal sobrante de las em presas paraestatales del cine; segundo, dejar sólo el personal indispensable para su manejo; y, tercero, el Estado no se retirará de la producción, pero ésta se debe racionalizar". (46). De este modo, las productoras oficiales sólo harían películas de alta calidad en la medida de sus recursos, 10 o 12 cintas al año.

Margarita López Portillo, entretanto, declaraba estar del lado de los trabajadores: "Mi única preocupación es limpiar la industria del cine, que arrastra un desastre y un desorden de treinta años. Alguien tenía que enfrentarse a -- este hecho y lo hago yo por mi propia convicción. Asumo la -- responsabilidad, no hay asesor que me maneje, soy mujer de ca rácter. Se han ido de RTC varios colaboradores incompetentes y mi plan de reestructuración de la industria, con ajustes in dispensables, sigue y seguirá adelante, les guste o no a los que dejarán de tener ganancias propiciadas por el caos". (47) Según la directora de RTC, esos malos colaboradores fueron -- los causantes del retiro de los 280 millones de pesos que la Secretaría de Hacienda había prestado a RTC: "No obtuve res puestas de funcionarios (...) y, con profunda pena y frustra ción, los 280 millones fueron recogidos (...). Pedí con tris teza la renuncia de esos funcionarios, que tuvieron un plazo de muchos meses para presentarme soluciones. Así se perdió -- tiempo y una importante oportunidad para producir (...)" (48)

Finalmente, anunció, en julio de 1979, la reanuda-- ción de la producción cinematográfica en los Estudios Churu-- busco, dando preferencia a las películas hechas en "paquete". También prometió limitar la importación de cintas para prote-- ger a las de origen nacional; contruir 40 cines en el Distri--

- | | | | |
|------|------------------------------|----------------------|--------|
| (46) | <u>El Heraldo de México.</u> | 20 de julio de 1979. | p. 3-D |
| (47) | <u>El Heraldo de México.</u> | 25 de julio de 1979. | p. 1-D |
| (48) | <u>El Heraldo de México.</u> | 1º de junio de 1979. | p. 2-D |

to Federal con el fin de programar filmes mexicanos y exhibir los que estuvieran enlatados desde dos años antes.

DETENCION DE FUNCIONARIOS CINEMATOGRAFICOS.

Fue en este contexto cuando ocurrió un hecho que acabó por definir la actitud de la hermana del Presidente hacia la industria cinematográfica. En julio de 1979 más de 20 funcionarios y exfuncionarios de las empresas estatales del cine fueron detenidos por agentes de la Policía Judicial Federal, acusados de fraudes cometidos supuestamente en las entidades que manejaron durante el sexenio echeverrista. La cantidad defraudada se estimó, inicialmente entre 500 y 5 mil millones de pesos. Las detenciones ocurrieron justo al fin de la asamblea que los miembros del STPC habían levantado frente a la estatua del Ariel.

Entre los detenidos figuraban Jorge Hernández Campos, exdirector de Conacine; Fernando Macotela, director de Cinematografía; Bosco Arochi Cuevas, director de Estudios Churubusco (los tres se habían opuesto abiertamente al cierre del CCC); y Jorge Durán Chávez, director de Estudios América. También fueron privados de su libertad Aarón Sánchez, subdirector de Divulgación Presidencial de RTC; Luis Fernández García, gerente comercial de Estudios Churubusco; Ana Rosa Campillo, contadora de Cortometraje de los Churubusco; Miguel Angel Jaimes, contador de Conacine; Benjamín Jolloy, jefe de contabilidad de Procinemex; y Carlos Velo, conocido cinematografista y ex director del Centro de Producción de Cortometraje, entre otros.

Las detenciones, arbitrarias y anticonstitucionales, se hicieron antes que las denuncias, "(...) por la premura de tiempo (...)", había dicho el abogado Adolfo Aguilar y Quevedo, asesor legal de las empresas cinematográficas de participación estatal en las que, supuestamente, se habían cometido los fraudes.

Oficialmente se informó que se practicarían auditorías en todas las entidades paraestatales del cine, con el fin de descubrir cualquier anomalía y castigar a los "culpables", ya que, según Aguilar y Quevedo, "(...) la industria cinematográfica se encuentra prácticamente en quiebra y en condiciones inevitables de liquidación a causa de las ilícitas disposiciones de fondos públicos y el aprovechamiento de los cargos públicos para el beneficio personal (...)". (49).

La cantidad defraudada se redujo de 5 mil millones, a menos de 5 millones, y, de los más de 20 detenidos, fueron consignados, por fraude maquinado y peculado, dos: Bosco Arochi y Carlos Velo, quienes en todo momento negaron los cargos que les imputaron.

Ante tales circunstancias, la señora López Portillo se limitó a declarar que ya no habría nombramientos precipitados de funcionarios; para sustituir a los que, se suponía, habían defraudado, vendría gente de cine, que supiera de cine y hablara de cine; y, una vez realizado esto, se le daría "(...) vuelta a la hoja para empezar a formar, ahora sí con bases firmes, una industria cinematográfica mexicana que sea honesta en todos sentidos (...)". (50).

Con la detención de funcionarios se trataba de llamar la atención hacia ese asunto y olvidar que la cinematografía nacional se hallaba en una de sus más serias crisis, como lo demostraba la paralización de la producción y el desempleo de los trabajadores. Por otro lado, algunos de los detenidos, -- hombres íntegros, de probada capacidad intelectual, habían desempeñado puestos importantes en el sexenio anterior, que de este modo aparecía como un periodo poco honesto, dilapidador de los dineros públicos y propiciador de fraudes y corrupciones.

(49) Proceso. 30 de julio de 1979. Número 143. p.28-29
 (50) Esto. 31 de julio de 1979. p. 15

La maniobra política, coincidieron diversos sectores de opinión, fue orquestada por Ramón Charles, asesor general de RTC, quien, se decía, opinaba que la mejor película -- del cine mexicano era El chanfle, de Televisine. Sostenía -- también "(...) la idea de que la cinematografía estatal debe ser rentable o bien desaparecer, posición ésta que era combatida por algunos de los (...) inculpados de fraude (...) " (51). "En esta situación -explicó un vocero del [entonces] Partido -Comunista Mexicano- no resulta aventurado pensar que las autoridades están usando el asunto del fraude como una cortina de humo que, al dar la imagen de que todo está mal en el cine estatal, encubra y justifique un eventual cierre de los Estudios Churubusco, Conacine y Procinemex, dejando así desocupados a los trabajadores del STPC, lo que en última instancia permitiría el retorno triunfal de los productores privados al cine, entre los que destaca la empresa Televisine". (52).

Para sustituir a los funcionarios detenidos, quienes obviamente perdieron sus puestos, Margarita López Portillo nombró a Francisco Marín, director de Cinematografía; a Benito Alazraki, director de Conacine; y a Eduardo de la Bárcena, director de Estudios Churubusco.

Alazraki, al tomar posesión de su cargo, en septiembre de 1979, declaró que habría una temática abierta para la producción de películas -sólo se pediría buen gusto-, y que - uno de los principales objetivos de la empresa a su mando sería arrojar números negros. Explicó claramente los tres tipos de cine que Conacine haría: "primero, un cine de arte que nos prestigie y de aquellos artistas que demuestren una verdadera pasión por sus proyectos. Segundo, el cine tradicional que está perfectamente identificado con nuestro pueblo y que llevó el nombre de México ante el mundo (...) no será (...) ni 'rusito' ni 'francesito' sino mexicano, referido a nuestra identi-

(51) Proceso. 6 de agosto de 1979. Número 144. p. 8.

(52) Ibid.

dad como pueblo (...). El tercer tipo de cine será el de coproducciones con el extranjero (...]" (53). Así, Conacine ha ría, de octubre a diciembre de 1979, 4 películas: Retrato de una mujer casada, de Alberto Bojórquez; Estudio Q o Misterio, de Marcela Fernández Violante; Distrito Federal, de Rogelio A. González; y Destinos o La seducción, de Arturo Ripstein.

PRODUCCION DE 1979.

El balance fílmico del año fue de 88 películas producidas: 16 del sector público -7 Conacine, 7 Conacite y 2 coproducciones-; 72 del privado -13 en coproducción, 4 extranjeras filmadas en México y 6 realizadas de manera independiente-. (54) Así, 1979 fue el año de la libre empresa, cuyo objetivo primordial, de sobra conocido, era la taquilla. Guillermo -- Calderón, uno de los productores privados más importantes, decía: "Somos industriales del cine igual que si fuéramos industriales de zapatos. Lo que nos interesa son los resultados en taquilla, y que el público vaya a verlas [las películas] . "En cuanto a la calidad de las cintas, argumentaba, "(...) me parece que el público no sabe de esas cosas (...)". (55).

Ante tales criterios, no es de extrañar que los productores privados continuaran filmando melodramas de mojados, historias de cabareteras, y, en el mejor de los casos, comedias inocuas. Algunos títulos ejemplificativos: La mafia -- del Río Bravo, El tahúr, El jinete de la muerte, El charro del misterio, La ilegal, Contacto chicano, El rey de los tahúres, El siete vidas y Las golfas del talón. No debe olvidarse que la abundancia de películas con temas de braceros, que explotaban la nostalgia por la patria, la "mexicanidad", se debía a que Estados Unidos era el mercado más grande de las cintas na

- (53) El Heraldó de México. 15 de Septiembre de 1979. p.1-D
 (54) Datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.
 (55) El Heraldó de México. 31 de agosto de 1979. p. 1-D

cionales por el incremento acelerado de residentes de habla hispana en esa nación; además de que los dividendos llegaban en dólares (en mayo de 1979, por ejemplo, la ganancia bruta por renta de filmes mexicanos fue de 17 mil millones de pesos).

El Estado mexicano, por su parte, financió películas de bajo costo con el fin de recuperar sus inversiones. Hubieron, no obstante, cintas dignas, hechas con talento: Llámenme Mike, de Alfredo Gurrola; El infierno de todos tan temido, de Sergio Olhovich; y Fuego en el mar, de Raúl Araiza.

A pesar del marcado descenso del nivel de calidad del cine industrial, sobresalió en el panorama el realizado de manera independiente: Cualquier cosa, de Douglas Sánchez (producida por el CUEC); Chapopote, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza; Historias prohibidas de Pulgarcito, de Paul Leduc -- (coproducción de México y El Salvador); María de mi corazón, de Jaime Humberto Hermosillo; y Mojado Power, de Alfonso Arau, entre otros filmes.

1980.

Las autoridades cinematográficas aseguraron que en ese año aumentaría el volumen y la calidad de la producción, aunque nada pareció indicar que efectivamente sucedería.

Los productores privados, que continuaron en la bonanza gracias al apoyo estatal, crearon, en febrero de 1980, su propia Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, S. A. de C. V., con un capital de 40 millones de pesos y créditos de hasta 400 millones de pesos, equivalentes al valor total de la realización de cintas en un año. La mencionada Unión supliría los créditos que antes otorgaba el Bancinema y, por supuesto, los daría sólo a aquellas empresas que demostraran tener solvencia económica. De este modo, la producción privada se intensificó, sobresaliendo la actuación de la empresa Televisine, filial de Televisa, que producía comedias y melo-

dramas para todo público.

Las ficheras continuaron proliferando, ya que gozaban de gran éxito en taquilla. Margarita López Portillo, no obstante, manifestaba su total repudio a este tipo de cintas: "(...) yo, lógicamente, detesto esos temas. Muchas de las películas exhibidas hace tiempo [fueron proyectadas] porque sus productores tenían contratos firmados. Después, se ha tratado de eliminar esto. Sin embargo, estamos en un país libre y yo no soy dictadora y no puedo decir 'esto no pasa', -- aunque a mi en lo personal no me guste [si pudo decirlo, en cambio, con películas como La viuda negra, de Arturo Ripstein, o Las apariencias engañan, de Jaime Humberto Hermosillo]. Espero que desaparezcan [las cintas de cabareteras] y sean sustituidas por historias más interesantes, porque se ha demostrado que por la pornografía las familias se han alejado del cine (...)" (56)

De este modo, la señora López Portillo presentó al Presidente de la República "(...) un plan para lograr un 'cambio global' en la industria filmica nacional, mediante el -- cual se producirán películas con talento(...)" (57). Un cambio en la calidad de las cintas no podía venir de la iniciativa privada, la tarea correspondía directamente al Estado. Sin embargo, las producciones oficiales se redujeron al mínimo. Conacite, por ejemplo, tenía propósitos de hacer en 1980, un máximo de seis películas, mientras que Conacien estaría al -- servicio de las coproducciones.

En medio de la supuestamente estricta política de -- austeridad, la directora de RTC viajaba a España para concertar un convenio de intercambio filmico. Se informó que buscaba una equivalencia en las prestaciones para lo cual tendría, como "(...) criterio orientador, la igualdad en el metraje --

(56) El Heraldo de México, 21 de febrero de 1980 p. 1-D.

(57) Proceso. 3 de marzo de 1980. Número 174. p. 30

de las películas donadas (...) " (58). Tres meses más tarde, en junio, emprendió un nuevo viaje hacia Europa; en Italia -- firmó un convenio para el intercambio de cintas, pues se afirmó que los anteriores no daban ventajas al cine mexicano.

La racionalización de recursos, consigna enarbolada -- por Margarita López Portillo, no parecía ser muy justa. La titular de RTC firmó un convenio de coproducción con la Unión Soviética para filmar, en 1981 Campanas rojas, película sobre la vida del periodista John Reed, en la que México invertiría 30 millones de pesos; en esa ocasión, se omitió el tope de siete millones de pesos impuesto al principio del sexenio lopezportillista. La cinta sería realizada en el país bajo -- la dirección del cineasta soviético Serguei Bondarchuck.

Mientras tanto, los directores mexicanos, que en años anteriores habían logrado películas de prestigio, se hallaban sin empleo, o bien realizando un cine abiertamente comercial. Felipe Cazals, por ejemplo, después de dos años y medio de inactividad, hizo Rigo es amor, "(...) de mi trabajo viven los míos y yo. Este es un trabajo alimenticio (...) " (59); Julián Pastor había dejado de dirigir desde tiempo atrás; Gonzálo -- Martínez filmaba películas con el cantante Juan Gabriel, Ríps tein dirigía La ilegal, para Televisine; Jorge Fons se refugiaba en el cortometraje; Hermosillo trabajaba esporádicamente para la Universidad de Veracruz o para grupos independientes; Alberto Isaac también abandonaba la dirección.

En cambio, "directores" como Rafael Portillo tenían -- febril actividad. Sus "obras": Muñecas de medianoche, Las cariñosas, Noches de cabaret y otras del género, "(...) con -- 20 taquillazos como éstos se tendría la respuesta para salvar a mucha gente que depende del sector cinematográfico", aseguraba Portillo. Argumentaba el "realizador": "(...) el cine se inventó para divertir y no para educar. Esa obligación no

(58) El Heraldo de México. 25 de marzo de 1980. p. 2-D
 (59) Proceso. 31 de marzo de 1980. Número 178. p. 47

corresponde a nosotros [iniciativa privada] sino al gobierno. (...)” Sostenía que sus cintas eran “[...] películas dirigidas a la ‘masa’ para divertirla y obtener utilidades ‘que el cine de mensaje y estatal no han logrado alcanzar’ (...) - son (...) cintas nada pornográficas, que no dañan al público, ‘porque éste no sale angustiado ni pensando en lo que vió’ - (...)” (60).

El creador de las películas de ficheras, Guillermo - Calderón, en ese entonces -1980- presidente de la CNIC, director de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas y vicepresidente de la Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, expresaba muy claramente la visión de la iniciativa privada respecto al cine: “[...] tanto en México, como en Estados Unidos, Europa y en todas partes, la gente va al cine a divertirse, no a cultivarse (...). El cine cultural, o sea el cine como vehículo de instrucción y enseñanza no tiene gran importancia ni trascendencia en México ni en ningún otro país del mundo. Para la enseñanza es tan la cátedra y el libro y la intrusión del cine en ese dominio es insignificante. Por lo que respecta al cine histórico, nadie lo toma en serio, porque invariablemente deforma o falsifica la realidad histórica. Por lo que respecta al cine culto o sea el cine como gran arte y cuyos exponentes - son directores como Einsestein, Griffith, Buñuel, Fellini, - Antonioni, Kurosawa, el gobierno mexicano ha venido otorgando un amplio patrocinio en diversos niveles para el resurgimiento de nuevos talentos, y que yo sepa no ha ocurrido nada trascendental (...)” (61). Al referirse al éxito que tenían las películas de ficheras, Calderón expresaba: “[...] no cabe duda que es uno el que está equivocado al tratar de hacer cintas muy buenas. El público quiere otra cosa y allí están las pruebas (...)”. (62).

(60) Ibid. p. 56

(61) Cámara. Marzo de 1980. Número 11. p. 4.

(62) El Heraldo de México. 15 de junio de 1980. p. 1-D

TELEVICINE.

Además de las producciones de Guillermo Calderón, las de Televisine -compañía surgida en 1978- también gozaban del favor del público. Esta empresa, dirigida por Fabián Arnaud, se dedicaba a la realización de cintas a un ritmo apresurado, trasladando a la pantalla grande la imagen de sus estrellas de mayor éxito en la televisión comercial: Chespirito, Cepillín, Lucía Méndez y otros del estilo.

Los criterios en la producción de Televisine no estaban alejados de los ya expresados por Portillo o Calderón. Aseguraba Arnaud: "La gente va al cine a disiparse (...) -- con la esperanza de olvidar, de evadir sus problemas, de tener unas vacaciones de una y media o dos horas (...). Nosotros no queremos preocupar a la gente, queremos que se olvide que está preocupada (...). En Televisine tratamos de hacer un cine popular, divertido, modesto (...)".

La empresa había entrado "(...) en este negocio por invitación del señor Presidente y, desde luego, de doña Margarita (...)". Asimismo, Arnaud aseguraba que Televisine había establecido "(...) un compromiso tácito con las autoridades de no producir películas de 'tono grueso, como se dice', es decir, con tendencia a la pornografía, 'porque por comerciales deberíamos haberlas hecho. Han tenido muchísimo éxito' (...)". (63).

En realidad, esta compañía estaba en un negocio seguro. Al contrario de las producciones estatales -sólo algunas, tras mucho tiempo y dificultades, lograban recuperarse económicamente, sin hablar ya de ganancias-, las películas del consorcio televisivo, si no tenían éxito en taquilla en el país, se exhibían en Estados Unidos -para lo cual Televisa compró la distribuidora Columbia en aquella nación-; o

bien, se proyectaban en la pantalla televisiva y asunto -- concluido. Los compradores de publicidad cubrían todos los espacios posibles y con estas ventas se cubría el costo de la cinta, y aún se obtenían ganancias. "Cada película de - Televisine es anunciada de tal manera que si un filme del - gobierno o de la iniciativa privada gastara igual cantidad de dinero en la promoción, la película jamás podría recuperar su costo en taquilla, fuera cual fuera su éxito comercial." (64).

Arnaud confirmaba su visión del cine como negocio: en primera instancia "(...) se puede considerar --'en un momento dado'- a la cinematografía como un 70% de industria y un 30% de arte, 'pero si consideramos que el factor industria prevalece sobre el factor arte, debemos consolidar primero la industria; es decir, primero ser y luego como ser' (...)" (65). Y efectivamente, Televisine se consolidó como parte importante de la cinematografía nacional, en sólo unos cuantos años. Produjo en 1979 14 películas y en 1980, 24 filmes, que, aunados a los que realizaron los - demás productores privados, incrementaron considerablemente el número de cintas realizadas.

Ahora bien, el panorama que mostraron las relaciones laborales en el sexenio de López Portillo fue sumamente conflictivo. Los sindicatos estuvieron divididos: la ANDA y el SAI manifestaron una profunda escisión entre los actores; el STPC también, ya que la sección de Técnicos y Manuales, encabezada hacia 1980 por Fernando Escamilla -que se - decía la más afectada en la pérdida de fuentes de trabajo- pretendió separarse del Comité Central del Sindicato. Finalmente, Escamilla fue expulsado, pero el desempleo en las filas de Técnicos y Manuales continuó. El STIC, por su parte, también se dividió. La Sección Uno -que controlaba la exhibición cinematográfica en el Distrito Federal- y su líder, Maximino Molina, se enfrentaron al Comité Nacional del STIC, encabezado por

(64) Proceso. 30 de junio de 1980. Número 191. p. 46.
 (65) Proceso. 5 de mayo de 1980. Número 183. p. 48-49.

Jorge Baeza. De este enfrentamiento surgió el SINETIC, formado -en 1982- por las secciones de Orizaba, Guadalajara y - la Uno.

LA PRODUCCION DE 1980.

La producción fílmica de 1980 aumentó en relación a años anteriores: 109 películas. La mayoría -88-, producidas por el sector privado, sólo 4 estatales (66), 8 realizadas por cineastas independientes y 9 cintas extranjeras filmadas en México. (67).

De todos los filmes, pocos intentaron ofrecer al espectador un cine digno. Las cintas que lo hicieron fueron producidas al margen de la industria, es decir de manera independiente: Mi nombre es..., del Cine Colectivo, A. C.; Chahuistle, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza; El niño Fidencio, - el taumaturgo del Espinazo, de Nicolás Echevarría; ¿ Y si platicamos de agosto ?, de Marise Sistach; Ora rey ¿ a donde vamos ?, de Francisco Chávez; y Todos los espejos llevan mi nombre, de Ramón Cervantes, entre otros.

En cambio, los productores privados se dieron gusto filmando "churros"; de ficheras: Las cabareteras, Las tentadoras, Burlesque, Cuentos colorados, El sexo sentido, Blanca Nieves y sus siete amantes, El sexólogo, Sexo vs. sexo, Las -- computadoras o Las calculadoras, y La pulquería, entre otras; de braceros, baste citar: Rosita Alvarez, Se solicitan mojados, Los braceros, Muerte en el río grande, Los traficantes y Tijuana caliente.

- (66) Estas fueron: En la tormenta, de Fernando Vallejo; El niño raramuri o En el país de los pies ligeros, de Marcela Fernández Violante; Y llegó la paz o -- Fieras contra fieras, de Sergio Véjar; y Tres cuentos indígenas o Mundo mágico, compuesta por tres -- cuentos: El diosero, de Raúl Zermeño; La venganza -- de Carlos Magno, de Luis Mandoki; y La triste historia de Pascola Cenobio, de Alejandro Talavera.
- (67) Datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Televisine dedicó sus películas a temas urbanos, para toda la familia, en cuyos papeles estelares figuraron -- las estrellas de canal 2 de Televisa. Por ejemplo: Novia, esposa y amante, La ilegal, Lagunilla mi barrio, Angel del barrio, Con el cuerpo prestado, El robo imposible y Nora la rebelde (en 1979 ya había producido El chanfle, con Chespirito, y Milagro en el circo, con el payaso Cepillín).

Ante semejante balance fílmico, Margarita López - Portillo se permitió declarar: "(...) hasta ahora puedo decir - que están resueltos los grandes obstáculos heredados del cine nacional (...)". La cinematografía mexicana, dijo, está salva da. Agregó: "(...) no entiendo como permanecemos de pie. Es- tamos mis colaboradores y yo, y justo es que los sepa el públi co, salvando los restos de un Titanic que siempre fue a la deriva, sin que se dieran cuenta los capitanes que lo manejaban e iban derecho al naufragio. Este ha sido un gobierno de or- den, les guste o no. Un gobierno de responsabilidades (...). A pesar de todas las críticas contra el cine que me hacen a - mí responsable, después de que recibí un agonizante y lo es- toy reviviendo, me siento satisfecha porque ahora podemos tra bajar limpiamente, escoger buenas historias y hacer un cine - que refleje la realidad nacional (...). (68).

1981.

Siguieron los cambios de funcionarios cinematográ- ficos. En febrero, el ingeniero Ramón Charles, conocido por - su trayectoria en contra del cine mexicano, renunció a sus dos puestos -director adjunto de COTSA y asesor general de RTC-, - "(...) por razones de salud quebrantada (...)". Días antes, - Charles había acusado a los trabajadores de la Sección Uno del STIC de robar un millón de pesos diarios a la exhibición ofi- cial por medio de confabulaciones entre revendedores, taquille

(68)

El Heraldo de México. 28 de octubre de 1980 p. 3-D

ros y empleados de puerta. El fraude, en cuatro años de existencia de RTC, ascendería, según Charles, a 1,460 millones de pesos. Por tales acusaciones, Margarita López Portillo le pidió su renuncia, largamente festejada por el STIC.

Charles había sido considerado "el hombre fuerte del cine mexicano". Se le acusaba de ser el principal responsable de la detención de numerosos funcionarios en julio de 1979 y de pretender cerrar el Centro de Capacitación Cinematográfica en octubre del mismo año.

Por otro lado, a principios de 1981 "[...] Jorge Durán Chávez, director de Cinematografía de RTC, anunció una reestructuración de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas; en el medio se habló de otra maniobra de Charles, - ahora encaminada a hacer desaparecer esa institución, que en dos entregas de Arieles había realizado críticas contra la política cinematográfica de RTC, ante la señora Margarita López Portillo; Hugo Argüelles, entonces director de la Academia, y Leopoldo Ayala, presidente del Consejo de Premiación, señalaron, el año pasado [1980] en la entrega del Ariel, que 'la industria cinematográfica está desplomada', y hablaron del favoritismo hacia la iniciativa privada [...] En la que se consideró la última maniobra de Charles, estos dos funcionarios -- fueron retirados de sus puestos [...]". (69). Oficialmente se informó que tales destituciones se debían a los muchísimos errores que la Academia cometió en la selección de los cineastas merecedores al Ariel por la producción fílmica estrenada en 1979. (70).

Posteriormente, en marzo de 1980, hubieron nuevamente cambios de autoridades fílmicas: Carlos Ortíz Tejeda - salió de Conacate; Gonzálo Elvira de la dirección de Películas Mexicanas; Eduardo de la Bárcena de Estudios Churubusco; y Jorge Alvarez de Estudios América. Tantas renunciadas y nom-

(69) Proceso. 16 de febrero de 1981. Número 224. p.23
 (70) Esto. 22 de enero de 1981. p. 24.

bramientos no hacían más que paralizar las ya de por sí determinadas actividades de la industria fílmica.

LLAMADAS DE ATENCION A LOS PRODUCTORES PRIVADOS.

En medio de este panorama, Margarita López Portillo -después de auspiciar el retorno de la iniciativa privada con todo y sus cintas de la más baja calidad- pedía, a los representantes de la libre empresa, que hicieran películas con arte, "(...)" la pornografía es una trampa comercial para el público (...) con el cine pornográfico no vamos a llegar a -- ningún lado. Hay que encaminarlo para otros temas, para otras historias, de acuerdo con la idiosincracia del pueblo mexicano (...)" (71), argumentaba la hermana del Presidente.

Posteriormente, el director de Cinematografía "-- (...) censuró a los productores nacionales porque han rebasado el límite del erotismo y han caído en la pornografía (...)" (72).

Tales declaraciones culminaron el 24 de agosto de 1981, cuando la titular de RTC pidió: "(...)" a los que no quieren hacer buen cine, que se vayan (...)", (73) en clara referencia a los productores privados. Días antes, el productor Miguel Zacarías había hecho responsable al gobierno del mal cine que se filmaba, razón por la cual Durán Chávez expresó, también en esa ocasión: "(...)" se debe estar conciente de -- que la responsabilidad directa [del cine nacional] recae en -- todos los sectores de la industria fílmica. No sólo el gobierno es responsable, sino todos los que trabajamos dentro (...). La señora Margarita López Portillo ha dado infinidad de libertad y apoyo a toda la industria cinematográfica. Los señores productores son los que han elevado sus ganancias. Pero no --

(71) La Prensa. 23 de agosto de 1981. p. 47.

(72) Ibid.

(73) El Heraldó de México. 25 de septiembre de 1981 p.1-D

se deben confundir los tópicos que degradan la cultura a través del cine [...] (74).

Las declaraciones continuaron. El 24 de septiembre de 1981, la hermana del Presidente "[...] exigió a los productores privados que hagan buenas películas, con la calidad suficiente que permita su exhibición [...] en México y en el extranjero [...]" (75). Ello, en respuesta a la solicitud que le hicieron los empresarios para obtener mayor fluidez en la exhibición de sus cintas y facilidades de modo que la industria fílmica fuera más rentable. Los llamados verbales de Margarita López Portillo a los productores para que hicieran buen cine continuaron realizándose, sin respuesta alguna. Las películas estatales tampoco representaron una alternativa.

LAS COPRODUCCIONES.

El Estado se dedicó, en 1981, a financiar coproducciones costosas, de cuestionable calidad y dirigidas, además, por extranjeros. Las ventajas que estas filmaciones dieron a México fueron pocas y dudosas. Teóricamente, los provechos que tales cintas tienen son "[...] que la inversión financiera se divide entre [varias] personas o empresas [...] y que, de antemano, se cuenta con el mercado del país copartícipe, teniendo también la posibilidad de conquistar los países vecinos a éste [...]" (76). Las desventajas: "[...] temática o culturalmente la coproducción [...] puede ser una película cien por ciento mexicana, [...] pero también puede resultar un 'híbrido' raro en donde se mezclen los dos países para tratar de sacar un producto que les 'guste' tanto a México como a España, por ejemplo. [...] Uno de los peligros de las coproducciones es que la parte mexicana [...] únicamente parti

(74)

Ibid.

(75)

El Heraldó de México. 25 de septiembre de 1981. p.1-D

(76)

Alejandro Sigler. "En torno a la coproducción".Cámara. Enero de 1979. Número 9. p. 8.

cipe a nivel económico [poniéndose] el cine mexicano al servicio de los intereses de otros países [...]. (77).

Las coproducciones que México realizó durante la administración de la señora López Portillo en RTC tuvieron todas las desventajas ya señaladas. La primera de ellas fue -- Campanas rojas, coproducción con Italia y la Unión Soviética, en la que México aportó 30 millones de pesos. Carlos Ortiz - Tejada, director de Conacite -productora estatal de la cinta- quedó exclusivamente a cargo de todo lo relacionado con esta película, por lo que fue nombrado un nuevo director adjunto - de la filmadora: Miguel Morayta. (78).

Se hicieron en 1981 dos coproducciones más: La cabra, producida por Conacine y la empresa Gaumont, de Francia, y dirigida por Francis Veber; y El niño del tambor, con España, dirigida por Fernando Grau. Es decir, que la realización de las coproducciones estuvo a cargo de cineastas extranjeros, mientras que los mexicanos permanecían sin empleo.

En este panorama, se llevaron a cabo una serie de "festejos" para conmemorar el 50 aniversario del cine sonoro mexicano, los cuales culminaron la noche de entrega de los -- Arietes, el 26 de septiembre de 1981. En esa ocasión, el descontento de los cinematografistas se puso de manifiesto una vez más. Los directores del echeverrismo brillaron por su ausencia, aunque se invitaron a personalidades como Linda Carter, "la mujer maravilla", por ejemplo.

LA PRODUCCION DE 1981.

La producción filmica industrial de 1981 fue desalentadora: 82 películas: 7 estatales y 75 privadas -62 producidas por empresarios nacionales, 11 en coproducción con el -

(77)

Ibid.

(78)

El Heraldo de México. 18 de enero de 1981. p. 1-D

extranjero, y 2 extranjeras filmadas en México, (79) sin contar con las realizadas de manera independiente. (80). La inversión destinada a la producción de ese año fue de 843 millones de pesos, es decir, un promedio de 10 millones de pesos por película.

En cuanto a las cintas estatales, Benito Alazraqui, director de Conacine, expresaba que el Estado no podía competir con el tipo de cintas hechas por los productores privados, "(...) pues de alguna manera tiene que ser regulador de la producción (...) tiene que hacer un tipo de películas que tengan calidad, aunque no un cine elitista (...)" (81). " Debe producir películas que, de otra manera, ninguna empresa harfa (...)" (82).

Siguiendo ese criterio, no muy estrictamente, algunas de las cintas gubernamentales de 1981 fueron: México 2000, de Rogelio A. González; Rastro de muerte, de Arturo Ripstein; y las coproducciones La cabra y El niño del tambor. Se suspendieron ese año las filmaciones de La casa acribillada, que iba a dirigir Raúl Araiza; El color de nuestra piel, que sería realizada por Alejandro Galindo; y Azoguo, que estaría bajo la dirección de Tito Davison.

Por su parte, las producciones de la iniciativa privada tuvieron títulos tan significativos como: El macho biónico, Burdel, Las fabulosas del reventón, Huevos rancheros, Chile picante, Vividores de mujeres, El sexo de los pobres, La pulquería II, Los mexicanos calientes, Fieras en brama, Cuatro hombres y un macho menos, Buenas y conmovidas y Escue-

- (79) Datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.
 (80) La CNIC no incluye en sus documentos, o no lo hace con exactitud, el número de películas independientes realizadas. Se desconoce el dato exacto.
 (81) El Heraldó de México. 22 de octubre de 1981. p. 1-D
 (82) El Heraldó de México. 20 de septiembre de 1981. p. 1-D.

la de placer.

El cine independiente, por el contrario, daba muestras de una evidente evolución, manifestada no sólo en la cantidad de películas producidas sino en la calidad: Café Tacuba, de Jorge Prior; Uno entre muchos, de Ariel Zúñiga; Complot petrolero; la cabeza de la hidra, de Paul LeDuc; Entre paréntesis, de Gustavo Montiel; Historias de vida, de Adriana Contreras; Hotel Villa Goerne, de Busi Cortés; Patricio, de José -- Luis Agraz; Laura Lógica, de Chiván Santiago y NO, Gardel, no, de Daniel de Silveira, entre otras películas.

EL ANTEPROYECTO DE LEY DE COMUNICACION SOCIAL.

En septiembre de 1981 salió a la luz pública el - Anteproyecto de Ley de Comunicación Social, que tuvo como propósito promover la democratización de los medios de comunicación. "El anteproyecto contiene disposiciones que (...) garantizan al Estado una intervención más directa en el uso, manejo y control de la comunicación social en todos los ámbitos (...)" (83). En él se estipuló que los medios de comunicación "(...) sea cual fuere su naturaleza jurídica, tienen una misión social que cumplir, y en ese sentido, el Estado adquiere el derecho y la obligación de fomentar su actividad y vigilar el cabal cumplimiento de tal función (...)" (84).

Si este anteproyecto hubiera sido aprobado, todas las disposiciones legales que se opusieran a las contenidas en él, quedarían derogadas. Es importante transcribir lo que se propuso en este ordenamiento para la industria cinematográfica mexicana:

"Se establece que ésta, en cuanto tiene un interés público y social, será vigilada y protegida por el Estado,

(83) Proceso. 28 de septiembre de 1981. Número 256 p. 14.
 (84) Ibid.

que apoyará y fomentará la producción nacional, en todas sus modalidades, de películas de alta calidad. (...) El Ejecutivo se compromete a promover la producción de películas de largo, medio y corto metraje, incluyendo las de 16 milímetros destinadas a proyectarse por televisión. Analizará y reelaborará las políticas crediticias del Banco Cinematográfico, con el fin de fomentar el cine de alta calidad. Además, establecerá normas de regulación y control de la distribución del material cinematográfico, estableciendo los criterios de rotación de películas por categorías y ubicación geográfica de las salas, a fin de procurar un adecuado suministro de -- material fílmico".

"Estará a cargo del Estado, igualmente, desde la supervisión de la calidad de las copias hasta el estricto cumplimiento de las disposiciones de venta de bebidas y alimentos en las salas de exhibición".

"Se prevé la creación del Instituto Nacional del Cine como organismo descentralizado, que tendrá por objeto -- impulsar y apoyar a la industria cinematográfica, proponer -- políticas, planes y programas de fomento y promoción de la -- producción".

"Todas las actividades relacionadas con el cine, en producción, distribución y exhibición de películas, deberán quedar inscritas en el Registro Público de Comunicación Social".

"Se prohíbe, según el anteproyecto de ley, la -- censura previa en materia cinematográfica (...). Las películas serán clasificadas por una Comisión Clasificadora de Productos Fílmicos, que se constituirá dentro del Instituto Nacional del Cine. Formarán parte de esta Comisión pedagogos, educadores, psicólogos, expertos en producción cinematográfica y exhibidores. En ningún caso podrá suprimir escenas de la película sometida a su consideración".

"Las películas deberán exhibirse en forma íntegra y de manera continua; se prohíben los cortos durante la fun-

ción. En todas las funciones se proyectará, previamente a la película, el material informativo que para el efecto proporcione el Ejecutivo Federal, cuyo contenido deberá versar sobre la actualidad nacional y su duración no excederá de -- siete minutos. (...) Los cortometrajes publicitarios no podrán exceder de cinco minutos, deberán tener autorización -- previa y ser proyectados al comienzo de la función." (85).

El anteproyecto de Ley de Comunicación Social finalmente no fue aprobado, aún cuando contenía importantes medidas para la protección del cine nacional, sobre todo en su exhibición.

EL ANTEPROYECTO DE LEY CINEMATOGRAFICA.

Posteriormente, a finales de 1981, Margarita López Portillo se propuso elaborar un anteproyecto de ley cinematográfica, en sustitución de la expedida en 1949, ya obsoleta. (86). Para ello, creó una comisión especial que se encargaría del estudio y la coordinación de todo aquello que se refiriera a la nueva ley. Esta se integró por Rafael Macedo, Mario Fromow, Celso Nájera, Daniel Kuri, Carlos Alcázar, Fernando Bermejo, Roberto Chávez y Francisco Venegas, quienes -- se decía -- no estaban identificados con la industria del cine, -- aunque el sector oficial aseguró que los miembros de la cinematografía nacional participarían en la elaboración del anteproyecto. Este debía de estar terminado en septiembre de -- 1982, para someterlo a la consideración de la Cámara de Diputados, una vez abierto el periodo de sesiones.

A partir del 22 de enero de 1982 hubieron reuniones periódicas cada mes. A lo largo de ellas, se escucharon

(85) Ibid. p. 19.

(86) Ya se habían hecho varios intentos por modificar este ordenamiento: Roberto Gavaldón, en 1960; -- Jorge Durán Chávez, Jaime Fernández, María Elena Márquez y David Reynoso en años posteriores, pero ninguno fructificó.

propuestas de los diferentes sectores de la industria cinematográfica, aunque algunos consideraron inútil la promulgación de una nueva ley, en tanto que la aún vigente no se aplicaba (por ejemplo, en lo que se refiere al 50% de tiempo de pantalla que deberían tener las películas nacionales; o a la prohibición a los exhibidores de tener intereses en la producción o distribución, y viceversa).

Sin embargo, fue consenso entre los sectores democráticos del cine que el nuevo ordenamiento legal debería proteger al cine nacional, tanto en la producción como en la distribución y exhibición, a la vez que tendría que alejarse de intereses mercantilistas y de dominación cultural.

POLEMICA DE LOS EXHIBIDORES.

Los exhibidores comerciales querían una ley cinematográfica que les permitiera un mercado libre, de modo que desaparecieran las posibles trabas para la explotación de las cintas extranjeras, teniendo la libertad de programar en sus salas cualquier tipo de cintas. "Esta libertad, según comentó el propietario de una importante cadena de cines en nuestro país, abarcaría igualmente la posibilidad de extender -- las actividades a otras ramas de la industria cinematográfica, actualmente vedadas por los reglamentos en vigor, como -- son la distribución y la producción filmicas (...)" (87), -- aunque tales prohibiciones no se hacían efectivas).

Asimismo, argumentaban los exhibidores comerciales: "Tampoco podemos aceptar que se establezca el 50% de programación obligatoria para las películas nacionales, pues -- hay cines que definitivamente no son adecuados para exhibirlas, de lo cual los exhibidores no tenemos la culpa. El error proviene de los productores, como se los hicieron notar los -- propietarios de salas que en Estados Unidos presentan pelícu-

las mexicanas. Les dijeron que su producto carece de variedad temática. Si filmaran otro tipo de películas podrían conquistar a un público que actualmente se abstiene de ver cintas nacionales, por lo repetitivo de sus historias. (...) Es allí donde posiblemente, de autorizarlo la ley, los exhibidores podríamos financiar películas de mayor ambición, dotándolas de una mejor producción y con otro tipo de historias (...). (88).

Sin embargo, la posición adoptada por cineastas, trabajadores y críticos era otra. Sus proposiciones, en lo referente a la exhibición, pueden sintetizarse en los siguientes puntos: Dar prioridad para difundir en los medios de exhibición oficial y privada, a los largometrajes con orientación nacionalista que produzca el sector obrero en cooperación con el Estado. Controlar la importación de películas con el fin de evitar la fuga de divisas hacia países que no compran ni exhiben cine mexicano. Evitar la importación de cine pornográfico e intrascendente. Aplicar multas o penas de prisión a quienes, sin consentimiento de los autores, artistas, intérpretes o titulares de los derechos sobre obras cinematográficas, fijaran, reprodujeran, exhibieran, transmitieran o retransmitieran, por cualquier medio y con fines de lucro, películas cinematográficas; y a los que comerciaran, distribuyeran, almacenaran, especularan o introdujeran al país cintas reproducidas ilícitamente. Legislar sobre la producción de videocassettes y videoclubes, así como regular la reproducción de videocassettes grabados con obras registradas, incluyendo, de manera expresa, las normas jurídicas necesarias para prohibir el tráfico ilegal de videocassettes con cintas nacionales. Liberar del impuesto del espectáculo a las películas mexicanas en sus exhibiciones. Obtener la exención del pago de impuestos en la importación de

equipos e insumos no fabricados en el país, utilizados en la producción y exhibición cinematográficas. Respetar el artículo 84 del Reglamento a la Ley de la Industria Cinematográfica, referido al tiempo de pantalla del cine mexicano -50% obligatorio-. Exigir a los distribuidores y exhibidores el mejoramiento artístico y cultural de los productos con que negocian. Adjudicar a los reestrenos el 5% de la cantidad de cines existentes en el país, y a los temas de sexo y violencia el 4%. Obligar a las empresas exhibidoras -para protección del cine didáctico y en beneficio del público- a proyectar un cortometraje mexicano de tema cultural, como mínimo, por función (nunca sería mayor el número de cintas -extranjeras exhibidas por función]. Por último, premiar a la exhibidora que hubiera proyectado la mejor película extranjera y la mejor película mexicana con el equivalente al 25% de la cantidad de dinero obtenido por concepto de impuestos durante un año de exhibición.

Sin embargo, el anteproyecto de ley, que supuestamente debía ser aprobado por el Secretario de Gobernación, luego por el Presidente de la República quien a su vez lo haría llegar al Congreso de la Unión, nunca fue aprobado pues apenas doce días antes de que finalizara el sexenio lopezportillista, el Secretario de Gobernación recibió el anteproyecto.

1982

En 1982, último año de la administración de Margarita López Portillo en RTC, se hicieron patentes todas las contradicciones e incongruencias de su política cinematográfica. La iniciativa privada había prometido aumentar el rodaje de cintas y producir un cine familiar; el Estado, había asegurado también incrementar la producción y continuar realizando coproducciones con el extranjero. Se planearon varias de estas películas, las cuales serían dirigidas por ci-

neastas de otros países; la vida de Antonieta Díaz Mercado, con Francia; sobre Leona Vicario y sobre Federico García Lorca, con la URSS; sobre Rosario, la de Mamuel Acuña y otra sobre Alvaro Obregón. Además, se quería llevar a la pantalla la novela de la propia señora López Portillo: Toña Machetes.

La directora de RTC se manifestaba muy satisfecha por el éxito que había tenido la coproducción franco-mexicana La cabra. El filme, había sido aceptado por el público en su estreno en Francia y rompió los récords de taquilla establecidos "(...) por las películas más importantes del mundo en todos los tiempos (...]" (89). En seis meses de exhibición, había sido vista por seis millones de personas en aquel país. La hermana del Presidente aseguraba: "según la televisión, la radio y la prensa, este hecho no tiene precedente en toda la historia del cine francés. Ello significa un gran triunfo para el cine mexicano (...)" (90). La cabra, informó, traería beneficios no sólo económicos, sino culturales, ya que, además de proporcionar empleo a los cinematografistas, mostraba los atractivos turísticos del país. Sostenía que el éxito obtenido por esta cinta, que daba orgullo a las actividades cinematográficas del gobierno, era "(...) un reconocimiento indiscutible del valor de nuestro querido cine nacional, que, a mi juicio, recibe así, en su cincuentenario, el triunfo internacional que nuestros técnicos y artistas merecen (...)" (91). Sin embargo, la película no tuvo buena acogida por parte de la crítica de aquel país, y en México (cuando llegó, mucho tiempo después) pasó sin pena ni gloria. Ahora bien, los franceses no consideraron La cabra como una coproducción, pues en las fichas técnicas de las revistas especializadas de Francia se omitió el nombre de los actores y técnicos mexicanos. Y en efecto, el director

(89) Esto. 13 de enero de 1982. p. 19.

(90) Ibid.

(91) Proceso. 18 de enero de 1982. Número 172. p. 41.

-Francis Veber- y los actores principales -Gerard Depardiu, Pierre Richard- fueron franceses. Sólo la fotografía -a -- cargo de Alex Phillips- y algunos roles secundarios -actuados por Pedro Armendáriz Jr., Maritza Olivares, Alicia Encinas, Jorge Luke y Milton Rodríguez- estuvieron desempeñados por mexicanos. De este modo, la cinematografía nacional aportó, además del dinero -que bien pudo emplearse en una -- producción netamente mexicana- los escenarios naturales y - los técnicos. El beneficio para el país no se vió por ninguna parte.

Algo similar ocurrió con otra coproducción estatal de lujo, realizada en 1981, la ya mencionada Campanas Rojas. La película, dudosamente nacional, fue dirigida por Serguei Bondarchuk, coproducida por Conacite y Mosfilm y - actuada -en los papeles principales- por extranjeros. México aportó una inversión muy elevada, los actores secundarios -Jorge Luke, Blanca Guerra, Eraclio Zepeda-, la música, el - guión, los técnicos y los escenarios naturales. RTC opinaba sobre la cinta: "(...) Campanas rojas es una obra ambiciosa y desmedida de supuesta gran importancia porque se significa el epítome de un sistema de producción, resultado de la injerencia directa del Estado a fin de revitalizar la decadente industria cinematográfica nacional, evadir la tónica habitual de mediocridad, chabacanería y miopía social, y contribuir a crear un producto de 'alta calidad artística', capaz de satisfacer la demanda interna y atraer al mercado exterior. (...) El objetivo fundamental de esta coproducción es la distribución en todos los países del orbe [con] lo que se pretende contribuir a la proyección internacional del cine - mexicano y de paso dar a conocer una parte fundamental de la historia de la patria (...) no es arriesgado afirmar que --- Campanas rojas es una de las extraordinarias empresas emprendidas durante el sexenio que termina, y que debe situarse al lado de obras monumentales en pro de la cultura nacional

...]" (92). Sin embargo, la película, estrenada en marzo de 1982 en 25 cines de la capital, fue un gran fracaso de taquilla y de crítica, ante lo cual, la directora de RTC manifestó: "...[no podemos ocultar que existen voces que pretenden desvirtuar nuestros logros. Es triste ver que existen mentes confundidas que gastan su energía en críticas y cavilaciones. Mi respuesta para ellos es el respeto a su libertad de equivocarse (...]" (93).

Mientras Campanas Rojas fracasaba, Margarita López Portillo insistía en su "lucha", meramente verbal, por producir un cine de calidad. Ya en febrero de 1982 había anunciado un plan de financiamiento de este tipo de películas, que tendrían garantizada su exhibición. Tal financiamiento se haría a los productores privados por medio del Bancinema (94), cuya economía, se dijo, estaba saneada. La cantidad de créditos ascendería conforme aumentara la calidad de las cintas, y se promoverían las coproducciones en las que el Estado aportaría el 50% de servicios, es decir, estudios, alquiler de equipos y otros gastos. (95).

EL INCENDIO DE LA CINETECA NACIONAL

Un suceso trágico desvió la atención de la producción cinematográfica para centrarla en el grave accidente: el 24 de marzo de 1982 se incendió la Cineteca Nacional. Una catástrofe más para el cine mexicano. La memoria filmica del país quedó destruida. Las pérdidas materiales ascendieron a más de 200 millones de pesos, sin contar las cintas quemadas, de valor incalculable. El fuego consumió alrededor de 40 mil

- (92) Proceso. 19 de abril de 1982. Número 285 p. 65.
 (93) El Heraldó de México. 17 de marzo de 1982. p. 1-D
 (94) Por razones no del todo claras no se logró su total liquidación.
 (95) El Heraldó de México. 23 de febrero de 1982. p.1-D

rollos de filmes que correspondían a poco más de 6 mil títulos. Se perdieron también 10,999 libros; 5,300 fotografías y 3 mil carteles. Lo más lamentable, sin embargo, fue la pérdida de -vidas: oficialmente se informó que hubieron 8 muertos y 38 heridos; el número exacto nadie pudo precisarlo.

El incendio, producido por el almacenamiento de -películas de nitrato, sustancia altamente inflamable, fue el -resultado de la imprevisión y negligencia de las autoridades -cinematográficas. Baste recordar que, mientras el Estado realizaba una inversión millonaria en Campanas rojas, Margarita -López Portillo declaraba, al llegar al lugar del siniestro, --que, desde hacía mucho tiempo, "(...) había solicitado un pre- supuesto de 25 millones de pesos para un proyecto que aislaría las bóvedas, pues ya temía que esto -que ocurrió hoy- pasara". (96) "(...) Yo sabía, como digo, el peligro que había; así que para mí es doblemente doloroso; se pudo evitar y no se evitó - (...) " (97).

La titular de RTC también declaró que "(...) la -desgracia original fue construir la Cineteca 'arriba de un arsenal' refiriéndose a las viejas películas elaboradas con ni--trato. Sin embargo, la realidad es que la Cineteca se construyó sobre bóvedas destinadas a la preservación y colección de -películas de acetato, material no inflamable ni explosivo. El 'arsenal' de películas de nitrato se colocó después (...) " (98). El responsable de la Dirección de Cinematografía de aquel entonces -Jorge Durán Chávez- permitió la acumulación de las cin- tas de nitrato hasta que éstas ocuparon completa una de las --seis bóvedas, ya saturadas, hechas para almacenar, solamente, -filmes de acetato.

El dictamen emitido por la Unidad de Servicios Pe- riciales de la Procuraduría General de la República señaló que

- (96) El Herald de México. 25 de marzo de 1982. p.22-A
 (97) Proceso. 29 de marzo de 1982. Número 282. p. 44.
 (98) Ibid.

" (...) las causas del siniestro fueron un cortocircuito en el área contigua superior a las bóvedas [que almacenaban más de 2 mil cintas elaboradas a base de nitrato de celulosa] y la transmisión de calor a éstas, lo que a su vez originó la explosión del material en soporte de nitrato (...]" (99). Los peritos que redactaron el informe manifestaron: "(...) la temperatura crítica para la combustión espontánea de películas elaboradas a base de material de nitrato (...) es de unos 120 grados centígrados expuestas en un tiempo de 80 segundos; siendo el calor y el tiempo que se transmitió por el incendio muy superior a la temperatura arriba mencionada, consideramos que esta gran elevación de temperatura, en un lugar cerrado como era la bóveda, fue la causa determinante en la explosión. En vista de las condiciones de destrucción en que quedó el inmueble después del incendio y la explosión, no fue posible llegar a mayores determinaciones concluyentes, por falta de indicios (...)" (100).

Del material incinerado, una parte podía recuperarse por las copias y originales que guardaban otros archivos -como la Filmoteca de la UNAM o la Cinemateca del INAH-, los estudios cinematográficos -los Churubusco, por ejemplo-, los canales televisivos, los productores y los distribuidores de películas. Además, México celebraba intercambios filmicos con diferentes países, los cuales podían facilitar diversas copias. Sin embargo, muchas películas más ya no podrían recuperarse, --sin hablar ya de las vidas perdidas por el incendio.

Para la recuperación del acervo cinematográfico y la reconstrucción física de la Cineteca, Margarita López Portillo constituyó, el 4 de junio de 1982, el Comité Pro-Recuperación de la Cineteca Nacional, con el carácter de asociación civil y encabezado por Bosco Arochi Cuevas -quien apenas tres años an-

(99)
(100)

Cineteca Nacional. Memoria 1982. p. 2.
El Heraldo de México. 15 de abril de 1982. p. 2-D.

tes había sido consignado por un supuesto fraude. El Comité se integró además por María de los Angeles Mendieta Alatorre, Guillermo Vázquez Villalobos, Alejandro Espinoza, Guadalupe Dueñas, Raúl Ortíz Urquidí, Mario Aguiñaga Orduño, Fernando del Moral, José de Jesús Allende, José Luis Balmaceda, Enrique Vidal y Humberto Enríquez.

"Transtornada" por el accidente, Margarita López Portillo viajó por Europa para recuperar parte del acervo. Se informó que las Filmotecas de Francia, Italia y España -- prestarían a México su material fílmico. Sin embargo, la directora de RTC mencionó "(...) que ellos no tienen todas las películas que se destruyeron en el incendio y que no se sabía el número de copias existentes (...) 'se fueron metiendo en el archivo y nadie sabía exactamente que había' (...) " -- (101).

Con la colaboración de diversas instituciones y miembros de la industria, se lograron recuperar, para diciembre de 1982, 767 películas, cuando antes del siniestro el acervo de la Cineteca estaba formado por más de 6 mil quinientos filmes. Su recuperación total era una tarea prácticamente imposible. Héctor Rivera, crítico de cine, escribiría al respecto: "En la medida en que su desaparición elimina a la Cineteca como virtual competidora del circuito comercial, y favorece los intereses mercantilistas de las compañías distribuidoras, éstas no cederán fácilmente las copias de repuesto necesarias. Sobre todo si los distribuidores recuerdan que muchas de sus películas les fueron arrebatadas mediante coacción y a cambio de permisos de importación o de visas de censura que facilitarían la explotación comercial de películas originalmente autorizadas sólo para adultos mayores de 21 años. (...) Excluida, por razones obvias, la posibilidad de restituir al acervo las películas donadas a la Cineteca por particula--

res o por instituciones, sólo quedará la alternativa de adquirir el material comprado en el extranjero. Y era éste el pie con que cojeaba la Cineteca: su presupuesto para adquisiciones era quizá el más limitado [...]" (102).

Pese a su desaparición física, la Cineteca Nacional continuó siendo miembro de la Federación Internacional de Archivos de Filmes -FIAF-, aún cuando pudo haber sido expulsada por no respetar "[...] las recomendaciones de la FIAF sobre preservación y almacenaje del material cinematográfico, que incluye usos y cuidados del material de nitrato [...]" (103).

Ahora bien, las actividades de programación de la Cineteca -de quien dependía en buena parte la difusión cinematográfica con fines culturales, no de lucro, en el Distrito Federal-, continuaron en el auditorio del Centro Cultural Universitario (CUC) a partir de mayo; en la sala Pecime II, -desde junio; y en el Cinema El Relox a partir de septiembre. Las recaudaciones obtenidas en tales cines serían destinadas a la creación de un fondo pro-rescate del acervo fílmico nacional, el cual se comenzó a formar con donaciones y los ingresos conseguidos en la realización de diferentes eventos.

LA PRODUCCION DE 1982.

Luego del incendio de la Cineteca Nacional, Margarita López Portillo pudo continuar con sus coproducciones. El 31 de mayo de 1982 se inició la filmación de Antonietta, -con la participación de Francia, España y México. Fue dirigida por el español Carlos Saura, interpretada por Isabelle Adjani, Hanna Schygulla y, en papeles secundarios -como ya era tradición- figuraban actores mexicanos: Ignacio López -

- (102) Proceso. 12 de abril de 1982. Número 284 p. 59.
 (103) Proceso. 14 de junio de 1982. Número 293. p.50.

Tarso y Gonzálo Vega. La película, muy costosa, significó - un estruendoso fracaso de crítica y de taquilla.

Los cineastas mexicanos, entretanto, sólo filmaron para las empresas estatales, Azoque, de Tito Davison; y El color de nuestra piel, de Alejandro Galindo, realizadas - ambas con presupuestos modestos y en sólo tres semanas de rodaje, circunstancias del todo opuestas a las que prevalecieron en las coproducciones. La excepción sería Toña Machetes, que iba a dirigir Raúl Araiza, ya que la actriz María Félix -quien llevaría el papel estelar en la cinta- así lo exigió. Sin embargo, después de hacer grandes gastos en el proyecto y a punto de empezar el rodaje, la filmación se canceló, --- pues Benito Alazraki, director de Conacine, presentó un presupuesto para hacerla de casi 75 millones de pesos (104).

Los productores privados, por su parte, se encontraban en receso. La proximidad del cambio sexenal los hacía retraerse de la producción, pues además tenían muchas cintas en espera de ser exhibidas y preveían un cambio en los criterios de censura, ya que el candidato del PRI a la Presidencia de la República, Miguel de la Madrid Hurtado, había prometido combatir la pornografía en el cine (105).

Sin embargo, el desempleo en los trabajadores cinematográficos había disminuído, lo cual se debía a que, con la devaluación del peso, los costos de filmación en México - se habían abaratado considerablemente, de modo que algunos - productores extranjeros realizaron películas en el país.

En los Estudios Churubusco, por ejemplo, se filmó la coproducción -otra más- Amity ville: la posesión, producida por Dino de Laurentis, Media Technology LTD y los mismos Estudios Churubusco. Fue dirigida por Damiano Damiani y actuada por James Olson, Jack Nagmer, Burt Young y Rantanya

(104)

El Heraldó de México. 23 de abril de 1982. p. 1-D

(105)

El Heraldó de México. 6 de febrero de 1982.p. 1-D.

Alda. A cambio de equipo y servicios con valor de cien mil dólares, los Churubusco obtuvieron los derechos de explotación de la cinta en territorio nacional, es decir, que México aportó, técnicos y servicios. También fue filmada en los Churubusco otra coproducción: Los bárbaros, producida por Conacine y la compañía norteamericana Seward Productions, dirigida por Jack Hill y actuada por Lynette y Leigh Ann Harris, David Millbern, Ana de Sade y Silvia Manríquez. También en este caso, México puso los servicios y a algunos actores secundarios. El beneficio de este tipo de coproducciones no fue otro que el de proporcionar empleo a los trabajadores de los sindicatos. Asimismo, Dino de Laurentis contrató los Churubusco para la superproducción Dunas, que los mantuvo trabajando al máximo de su capacidad, de modo que ya no faltó empleo a los técnicos. Sin embargo, la realización de cintas nacionales disminuyó considerablemente.

Los Estudios América también trabajaron al máximo en 1982, al dar servicio para la filmación de 32 películas, tanto extranjeras como mexicanas -privadas y estatales-.

EL ROMPIMIENTO ENTRE MARGARITA LOPEZ PORTILLO Y LA INICIATIVA PRIVADA.

1982 fue el año en que, aparentemente, se dió la ruptura del romance entre el Estado y la iniciativa privada, es decir, entre Margarita López Portillo y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas. En -- abril, al quejarse este organismo por la falta de apoyo de Compañía Operadora de Teatros, S. A. para sus cintas, la directora de RTC les dió la "reprimenda" más fuerte de todo el sexenio. Les reprochó que, tras las facilidades que les fueron otorgadas durante su gestión, respondieron con un "(...) cine fácil, de pésima calidad, con el sólo objetivo del lucro personal (...)" [106]. Vaticinadora del futuro, la her

mana del presidente expresó: "(...) no quiero pasar a la historia como una persona que ha protegido el cine denigrante de pésima calidad (...) sacrifique en parte mis buenos deseos de calidad cinematográfica, en aras de fuentes de trabajo seguro, para miles de familias, confiada en que en un plazo muy corto, ustedes cumplirían sus promesas de hacer un cine digno para el prestigio de nuestro país. (...) Mis esfuerzos para conseguir un buen cine, no se han visto satisfechos. Por ello, debo expresarles mi más profundo descontento e inconformidad (...) los invito, tal como les expresé en aquella ocasión en los Estudios América, a que los productores que quieran hacer buen cine permanezcan, prometiéndoles que contarán con toda la ayuda y el apoyo de las empresas del Estado y aquellos que sigan interesados en hacer un cine poco digno y denigrante para nuestro país, los invito a que se vayan (...) logremos entre todos el engrandecimiento del cine mexicano, no su empobrecimiento moral (...)". (107).

Así, después de haberles abierto las puertas -- "(...) los nuevos planteamientos que requiere la industria serían deficientes sin la participación de ustedes (...) " (108) -- Margarita López Portillo repitió los acontecimientos ocurridos en abril de 1975, cuando el entonces Presidente Luis Echeverría "corrió" a los productores privados de la industria. Sin embargo, las diferencias entre ésta y aquella administración fueron abismales.

Con todo y "enojo" de la directora de RTC, los -- empresarios del cine no se mostraron decididos a dar marcha atrás: "(...) la industria cinematográfica es un negocio y como tal los productores privados no están dispuestos a producir cine del cual no obtengan ganancias. Apoyándose en el -- juego del libre comercio que ofrece todo el sistema capitalis

(107)

Ibid.

(108)

Proceso. 31 de marzo de 1980. Número 178.

ta, seguirán al pie de la letra al axioma de los grandes consorcios industriales; invertir menos y obtener más (...]" -- (109). En efecto, David Agrasánchez, empresario, afirmaba: " (...) en México, los productores privados carecemos del apoyo que se les da a otras industrias y por esa razón para nosotros primero es el negocio (...]" (110). Y un negocio muy seguro, por cierto. Guillermo Calderón, por ejemplo, obtuvo 200 millones de pesos por ocho películas de ficheras. La directora de RTC lo había constatado en julio de 1982, al asegurar "[...] que nunca en la historia del cine se había ganado tanto dinero en la industria como en este momento (...) - actualmente existen cosas más importantes que el cine, como es darle de comer a la gente (...]" (111). Y este criterio se cumplió estrictamente. En aras de la comercialidad, se sacrificaron películas con un contenido mínimo de calidad. - Así, aún cuando en 1982 se hicieron 86 cintas, la mayoría de ellas no tuvo ningún valor artístico.

El Estado continuó apartado en gran medida de la producción al filmar sólo 13 películas, 8 de las cuales fueron coproducciones, realizadas en condiciones desventajosas para México. La iniciativa privada produjo 56, 12 de ellas en coproducción. Los títulos de algunas: Historia de una mujer escandalosa, Las fabulosas del reventón II, Las peseras. Se filmaron 6 cintas extranjeras en el país (112), mientras que el cine independiente realizó 11 (113), siendo éstas últimas las más alentadoras en cuanto a calidad: Charrotitlán, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza; Confidencias, de Jaime Hum-

(109) Proceso. 10 de mayo de 1982. Número 288. p. 54

(110) Ibid. p. 55.

(111) El Heraldo de México. 27 de julio de 1982. p. 1-D.

(112) Datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

(113) El crítico e historiador de cine Emilio García - Riera, afirmaba en un programa televisivo, que el cine independiente había realizado, en el sexenio lopezportillista, 84 películas, un promedio de 14 por año.

berto Hermosillo; El día en que murió Pedro Infante, de Claudio Isaac; Gancho al hígado, de Luis Lupone y Rafael Rebollar; Laguna de dos tiempos, de Eduardo Maldonado; ¡Los encontraremos!, de Salvador Díaz Sánchez; La víspera, de Alejandro Pelayo; y Yo no lo sé de cierto, lo supongo, de Benjamín Caan, entre otras cintas.

EL EPILOGO.

El 2 de diciembre de 1982, Margarita López Portillo hizo entrega de sus oficinas al nuevo director general de RTC, licenciado Jesús Hernández Torres. Así llegó a su término la que podría calificarse de la administración más caótica, incongruente y perjudicial para el cine mexicano en toda su historia. Por ejemplo, habría que mencionar el continuo cambio de funcionarios cinematográficos durante el periodo 1976-1982, que lo hicieron uno de los más volubles en cuanto a planes de producción y criterios de supervisión, distribución y exhibición de películas. Las empresas fílmicas estatales tuvieron hasta cinco directores. Los funcionarios durante el sexenio lopezportillista fueron:

- Banco Nacional Cinematográfico: Hiram García Borja, Servio Tulio Acuña y Gustavo Corres Calderón.
- Películas Mexicanas: Rubén Broido, Carlos Pascual, Francisco Merino, Gonzalo Elvira y Santiago Marugán Ordoñez.
- Compañía Operadora de Teatros: Fructuoso Caballero, José María Sbert, Luis Alanís y Faruk Fallad Sellek.
- Estudios América: Jorge Durán Chávez, Jorge Rojas Alvarez y Fernando Heftye Flores.
- Estudios Churubusco: Bosco Arochi Cuevas,

Eduardo de la Bárcena y Rubén Treviño Castillo.

- Centro de Producción de Cortometraje: Bosco Arochi, Iván Denegri, Alejandro Tavera y Rubén Treviño Castillo.
- Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine): Maximiliano Vega Tato, Rafael Baledón, Francisco del Villar, Jorge Hernández Campos, y Benito Alazraqui.
- Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (Conacite): Francisco del Villar, Fernando Pérez Gavilán, Carlos Ortiz Tejeda y una dirección interina, a cargo de Humberto Enríquez y Miguel Morayta.
- Dirección de Cinematografía: José María Sbert, Fernando Macotela, Francisco Marín, Jorge Durán de Chávez y Humberto Enríquez.

En RTC, los puestos claves fueron ocupados de la siguiente manera:

- Dirección de Planeación: Fausto Vega, Antonio Trejo, Ramón Charles y Héctor Vargas Velasco.
- Secretaría Particular: Armando Llop, Guadalupe Dueñas, Gabriel Fonserraga, Carmen Troncoso, Alberto Vilorio y Eulalia Rendón.
- Dirección de Información y Relaciones Públicas: Eduardo Macías, Víctor Fuentes y Fuentes y Carlos de Landero. (114).

El balance de la administración de Margarita López Portillo en RTC demostró la carencia de un proyecto cultural que considerara al cine como medio de expresión artística. Al contemplarse sólo los aspectos de diversión y en-

tretenimiento, se olvidó su potencial educativo y cultural. Se siguieron como válidos criterios únicamente comerciales, preocupándose exclusivamente por la rentabilidad de las películas, que mostraron un nivel deplorable de calidad. De este modo, el espectador se convirtió en consumidor de las peores cintas producidas en México y en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos.

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA

2. LA POLÍTICA DE EXHIBICION.

LAS NUEVAS TENDENCIAS DE LA EXHIBICION.

Precedido de una intensa campaña (duraría todo el sexenio) que amparaba al cine de calidad bajo la frase: "el desarrollo del cine como arte no tendrá otra medida que la -- del talento creativo de los cineastas", y mediante la política de puertas abiertas a los nóveles realizadores, el sexenio lopezportillista daría cabida a una nueva fórmula cinematográfica en la que, supuestamente, calidad y comercialidad no tendrían por qué oponerse, de tal forma que la iniciativa privada pudiera regresar a ocupar el lugar que le correspondía dentro del sistema -cuyo lema era, ahora, la Alianza para la Producción-.

En este proyecto el papel protagónico pasaría del Banco Nacional Cinematográfico -que había conducido Rodolfo Echeverría Alvarez- a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, dirigida por la señora Margarita López Portillo, de quien dependerían los organismos encargados del desarrollo cinematográfico en el país.

Los logros, pequeños o grandes, que obtuviera la industria nacional durante la gestión de Rodolfo Echeverría -el estímulo al cine de autor, la asignación de mejores salas al cine mexicano, las coproducciones con los trabajadores, et cetera- quedarían en el archivo ante la avalancha de realizaciones privadas mediocres, que aseguraban la rápida recuperación de la inversión y que constituían la vuelta al cine de géneros.

Bastarían unos meses para que el material estatal resintiera las nuevas tendencias. Películas producidas por las empresas oficiales en el sexenio anterior se exhibían de manera deficiente, sin contar con la publicidad adecuada o -- permanecían enlatadas en espera de su explotación. Fueron va

rios los realizadores que protestaron por la errónea programación de sus películas o, como el caso del director Alberto Bojórquez, que se quejaba de que su cinta Hermanos del viento - (producida por Conacite I en 1975) llevaba dos años enlatada, con las copias y trailers necesarios y plan de publicidad listo. (1).

Mientras los productores privados estaban en condiciones de invertir sus capitales en la realización de películas -quejándose de los sistemas de distribución y exhibición-, el material extranjero recibía todo el apoyo en las salas de primera corrida, donde se exhibían incluso películas -de reestreno (las cintas mexicanas se relegaban a los cines -de tercera). (2).

Muy pronto la cartelera comercial de Operadora de Teatros se saturaría de cintas intrascendentes, pero cuyo éxito económico era seguro.

La política de rentabilidad beneficiaría grandemente a las sucursales en México de las grandes compañías distribuidoras norteamericanas -Columbia Pictures, Cinema International Corporation, Warner Brothers, United Artists, Twenty Century Fox-, y otras empresas privadas importadoras de mate-

- (1) Esto. 25 de marzo de 1977. p. 20.
 (2) En 1976 había 120 cines en el Distrito Federal: - 52 de estreno, 3 de primera, 7 de segunda, 32 populares, 25 salas de arte y 1 autocinema -115 trabajaban con películas de 35 mm. y poseían un total de 183,840 butacas; 5 con las de 16 mm. y contaban con 1,258 butacas-. Primer Censo Nacional de la Industria Cinematográfica. CNIC. 1976. -- s/p.

rial extranjero altamente comercial. (3). Lo cual se refleja en el tiempo de pantalla que las películas extranjeras tenían en relación al material nacional.

Por su parte las exhibidoras independientes se aprovechaban de la situación e ignoraban lo estipulado por la Ley de la Industria Cinematográfica (4) al exhibir material extranjero exclusivamente.

- (3) "Los exhibidores contratan verbalmente con los distribuidores el material. El contrato para la explotación de una película puede ser a comisión o a precio fijo; tales condiciones varían mucho en función de la calidad de la película, de la inclinación del público hacia ella y de la capacidad de programación de la empresa distribuidora (...). En el Distrito Federal la contratación se hace a base de comisión, sobre la entrada de los cines teniendo como base de duración en pantalla el tope de la entrada (...) en los cines de estreno; en los cines de 2a. corrida la duración de pantalla la da la conveniencia del exhibidor (...). Sobre el bruto de las entradas el exhibidor percibe el 50% (deducidos los impuestos), y pasa el 50% restante al distribuidor; esos porcentajes aumentan para el exhibidor en el interior de la República (...). Es costumbre entre distribuidores y exhibidores fijar en el contrato de exhibición de cada película, un mínimo de entradas que deben alcanzar en los primeros cinco días de exhibición, comunmente llamado, 'tope'. Cuando una película alcanza el mínimo fijado, el exhibidor está obligado a seguirla exhibiendo indefinidamente mientras la película siga cubriendo el tope obligatorio semanal. De esta manera el exhibidor no está obligado a pasar una cinta que le produzca pérdidas y por otra parte, el distribuidor asegura la exhibición de sus películas por el periodo de tiempo que le sea posible a efecto de obtener los mayores ingresos". Fernando Macotela. *Op. Cit.* p. 256-257.
- (4) En dicha Ley se establece como obligación el 50% de tiempo de pantalla para el cine mexicano y se facultada a la Dirección General de Cinematografía para determinar el número de días de exhibición de corto y largometrajes en las salas. Los infractores pueden ser castigados con multa, arresto o clausura definitiva de los locales.

En febrero de 1977, se proyectaban 84 cintas nacionales -66 en los cines de Compañía Operadora de Teatros, - S. A. y 18 en los independientes- contra 26 mexicanas.

Las autoridades cinematográficas respondían a las protestas argumentando la inexistencia de cintas nacionales para su exhibición.

Hiram García Borja, titular del Banco Nacional Cinematográfico y sobreviviente del echeverrismo, afirmaba que el material fílmico era insuficiente "(...) para programarlo debidamente en los cines de (...) [Cotsa] (...) ¿el motivo? el cambio o cambios que se llevaron a cabo en la administración de la industria cinematográfica (...)" (5), cambios que, según el funcionario habían retrasado el "terminado" de las películas estatales, el cual se agilizaría para proporcionar a la exhibidora ya mencionada el material necesario para su explotación.

Además, era indispensable recurrir a los exhibidores independientes (más de 500 empresarios) para que cedieran algunas de sus salas con el fin de proyectar películas nacionales. Así, sería posible cumplir con la tarea que se había encomendado en este periodo al Banco: "(...) lograr que la industria cinematográfica sea autofinanciable, y esto sólo se puede obtener haciendo que las (...) [cintas](...) mexicanas recuperen sus costos de producción en su propio territorio". (6).

Los exhibidores independientes que no podían contratar material con las distribuidoras transnacionales, acusaban a la distribuidora oficial Películas Nacionales que no les entregaba material suficiente o bien que se los negaba, a pesar de que dicha distribuidora contaba con un número considerable de películas que esperaban su turno de exhibición.

El gerente general de Operadora de Teatros, Fructuoso Caballero, declaraba que, aunada a la falta de material -

(5) Esto. 27 de marzo de 1977. p. 21.

(6) Esto. 1° de septiembre de 1977. p. 17.

nacional de explotación, se encontraba la exigencia de los productores para que sus cintas se programaran sólo en determinados cines, ya comprometidos con buen número de cintas. Por lo que había que esperar un turno que, a veces, llegaba años después.

EL DESPLAZAMIENTO DEL CINE MEXICANO.

A diferencia del sexenio anterior, el carácter rentable no se escondería detrás del disfraz artístico, sino que se asumiría como meta fundamental de la industria. Así, Operadora de Teatros (el principal instrumento de la política de exhibición estatal), que tenía que competir con las exhibidoras independientes y enfrentar la carencia de películas mexicanas, se avocaba a la tarea de explotar gran cantidad de filmes extranjeros.

La negativa a programar películas mexicanas no se debía únicamente a que éstas fueran escasas o poco comerciales, sino a la fuerte amenaza que constituía la televisión para un medio devaluado, no sólo por la calidad de las cintas en exhibición, sino por las condiciones higiénicas y técnicas de las salas, cuyo mantenimiento, según sus dueños, resultaba incosteable, porque el precio del boleto se mantenía a niveles irreales.

En 1977 un trabajador -cuyo salario era de 106.40 pesos- podía adquirir un promedio de 6.14 boletos.

La fórmula estaba dada por el cine extranjero. Un cine comercial, superficial, sin mayores complicaciones temáticas, podría contar con el apoyo de un público ávido de distracciones y renuente a ser acosado con cuestionamientos sociales y políticos.

El desplazamiento de nuestro cine de las salas de estreno había provocado fricciones entre Películas Nacionales y Operadora de Teatros. Los primeros pedían la devolución de dichas salas y un mayor porcentaje por concepto de distribución (recibían el 35% y 40%), amenazando con retirar sus pelí-

culas de los cines de la exhibidora y contratarlas con los empresarios independientes.

El cambio en la temática del cine y su estandarización no podrían terminar con la influencia del cine norteamericano, principalmente, y los exhibidores, incluida la Compañía Operadora de Teatros, continuarían violando la Ley Cinematográfica.

La preferencia al cine extranjero, sin embargo, no se erradicaría mientras siguiera vigente el amparo que los exhibidores promovieron en contra del decreto del 15 de octubre de 1952, que reforma y adiciona la Ley del 20 de diciembre de 1949 publicado en el Diario Oficial. De manera que las sanciones en contra de los violadores no podían llevarse a cabo, mientras el propio Estado no llevase a efecto los ordenamientos de dicha Ley.

MEDIDAS TENDIENTES A RESOLVER EL PROBLEMA DE LA EXHIBICION.

La solución al problema de la exhibición era de gran importancia para el desarrollo del cine como industria -- no hay que olvidar que por su conducto se obtiene la mayor parte de los ingresos, además de que cumple una importante función de comunicación social, ya que es en esta rama en donde se establece contacto inmediato y permanente con el público-. (6)

Las autoridades cinematográficas habían hecho a un lado la función social, pero tenían muy presente el aspecto económico. La atracción de gran número de personas era necesaria para recuperar las inversiones hechas en la realización y lanzamiento de una cinta, para el mantenimiento de

(6) Estudio realizado en 1969 sobre la producción, distribución y exhibición del cine mexicano por Emilio O. Rabasa (en aquel entonces director del Bancinema) y otros funcionarios de Películas Nacionales y Operadora de Teatros. Esto. 12 de junio de 1977. p. 17.

los cines y pago de salarios, y para vaciar las dulcerías de los establecimientos.

El cambio de director en la Compañía Operadora - de Teatros arrojaría una nueva luz al panorama cinematográfico. José María Sbert pondría en práctica la exhibición simultánea, anunciando la proyección de dos cintas nacionales que en forma alternada -un día una y otro día otra- pasarían en un cine importante del Distrito Federal.

Películas Nacionales y Procinemex se harían cargo de la labor publicitaria, para invitar al público a conocer un cine que dejaba atrás sus fórmulas rutinarias (Los albañiles, producida en 1976 por Conacine, y La pasión según Berenice, Conacine, 1975, serían las primeras cintas en este tipo de exhibición en la sala Dolores del Río).

Existía otro impedimento, que había que agregar a los ya nombrados, para que el cine mexicano tuviera su lugar dentro de la rama de la exhibición: la carencia de cines. Uno de los puntos esenciales de la política echeverrista había sido la construcción y remozamiento de salas cinematográficas. No obstante, el avance no había sido considerable: en 1977, para un total de 12.5 millones de habitantes en el Distrito Federal, había únicamente 138 cines. Delegaciones como la de Xochimilco, Tláhuac e Ixtacalco no contaban con ningún establecimiento.

Maximino Molina, líder de la Sección Unica del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) exhortaba a la construcción de minicines -que se habían constituido en el gran negocio- ofreciendo facilidades a la iniciativa privada.

Se hablaba, incluso, de dividir las grandes salas, propiedad de Operadora, que resultaban ya improductivas.

En tanto se construían o no más cines, los exhibidores independientes, sobre todo los modestos, continuaban quejándose de la distribuidora Películas Nacionales, que no

les proporcionaba material de estreno o que les daba copias - en mal estado. Salvador Amelio, gerente general de la empresa respondía: "(...) para nosotros lo importante es entregar el mejor material a exhibidoras cuyas salas den buen rendimiento en taquillas. De no ser así, las recaudaciones de Películas Nacionales no se hubieran incrementado año con año (...)" (7).

A pesar de los tropiezos, las cintas nacionales - aumentaron sus rendimientos en un 20% en 1977 en relación al año anterior. Hasta noviembre de ese año se habían recaudado 50 millones más que en 1976. Lo cual significaba un adelanto para que el cine pudiera recuperar las inversiones en su propio mercado, una de las principales metas del sistema oficial. Cintas como Tintorera (Conacine, 1976), de René Cardona Jr.; La puerta falsa (Conacite II, 1976), de Toni Sbert; y Las ficheras (Cinematográfica Calderón, 1976), de Miguel M. Delgado, fueron los grandes taquillazos de 1977.

En este año pudieron verse, además, películas apreciadas por la crítica, de realizadores destacados, producidas en su mayoría en 1976: Etnocidio, notas sobre el Mezquitajal, de Paul Leduc; Pafnucio Santo, de Rafael Corkiki; Casca-bel, de Raúl Araiza; Matiné de Jaime H. Hermosillo; Lo mejor de Teresa, de Alberto Bojórquez; El mar, de Juan Manuel Torres; Maten al León, de José Estrada; Cuartelazo, de Alberto Isaac, etcétera.

La producción del año que estaba por concluir, según la Dirección General del Banco Nacional Cinematográfico, contenía "(...) una pluralidad temática abierta a todas las corrientes del pensamiento (...) [donde] (...) el único límite para su ejercicio (...) [era] (...) el talento y la imaginación (...). [Se trataba de] (...) filmes que (...) [reflejaban] (...) la tendencia (...) en la industria; un cine de entretenimiento, pero con estrellas". (8).

- (7) Esto. 22 de octubre de 1977, p. 15.
 (8) Esto. 30 de noviembre de 1977. p. 13.

1978

En 1978, las autoridades del cine decidieron hacer un cambio en la política de exhibición de Operadora de Teatros, para beneficio del cine mexicano y los exhibidores independientes, proponiéndoles a estos últimos su afiliación a la cadena oficial. Los cines Teresa, Mixcoac, Cinema Clavería, Tláhuac, y los de Gustavo Alatríste, Carlos Amador y la Sección Uno del STIC serían programados por la empresa, con material mexicano y extranjero de estreno.

Así, sería posible que los habitantes de diferentes rumbos de la ciudad pudieran disfrutar de películas recientes, principalmente para todo público.

Aunque no se desdeñaba el éxito de las cintas eróticas, ya que, según cálculos de febrero de 1978, más de 40 mil personas acudían los fines de semana a presenciar las funciones de medianoche.

En ese año se hablaba con gran optimismo de la industria cinematográfica, gracias al nuevo impulso dado a las producciones mexicanas, fundamentalmente las estatales -según José María Sbert- para que fueran exhibidas normalmente, es decir, la que no diera el tope tendría que salir de cartelera.

Ni la afiliación de las salas independientes a Operadora podría terminar con el terrible enlatamiento de películas -se estimaba que 114 cintas mexicanas (terminadas y en proceso de terminación) esperaban su turno de estreno-, debido a la escasez de salas. La señora Margarita López Portillo, directora de Radio, Televisión y Cinematografía, condenaba el enlatamiento de películas que por congestión o falta de programación no podían ser estrenadas, a pesar de que, agregaría, podrían establecerse procedimientos que permitieran al cine mexicano mayor tiempo en pantalla con buenos resultados económicos.

(9).

(9) Esto. 30 de junio de 1978. p. 11.

A este problema Compañía Operadora de Teatros, S. A. planeaba darle solución mediante la rehabilitación de los cines existentes convirtiéndolos en salas de estreno. "Como no contamos por el momento con recursos necesarios para la renovación y construcción de (...) salas, nos hemos concentrado en lo inmediato, que es el mejoramiento de los [locales] que están en mejor estado y tienen gran capacidad y más potencial de público. Ahora estamos trabajando en ello". -- (10).

Naturalmente la restauración de los establecimientos significaría un aumento en los precios de entrada, que en ese año fueron en promedio de 22.08 pesos. Con un salario de 120 pesos diarios era posible adquirir 6.14 boletos.

Los cines que se dedicarían por completo al material nacional, una vez reacondicionados, serían Orfeón, Jallisco, Marina, Briseño y Fausto Vega -14 mil butacas en total.

La concesión de salones adecuados para el cine nacional quedó demostrado con los rendimientos económicos. Las películas mexicanas más taquilleras daban cuenta de las nuevas tendencias de la cinematografía: El patrullero 777, que en 23 semanas de explotación logró recaudar 54.5 millones de pesos; Noches de cabaret, en 13 semanas, 20.3 millones de pesos; El triángulo de las Bermudas, 29 semanas de explotación y 16.4 millones de pesos; Duro pero seguro, 31 semanas y -- 16.2 millones de pesos; El lugar sin límites (dirigida por Arturo Ripstein, una película rescatable por su calidad), 23 semanas y 10 millones de pesos; Las del talón, en cinco semanas 10 millones de pesos, etcétera. (11). La mayoría de -- las películas de calidad muy discutible.

El nuevo cine, surgido en el sexenio echeverrista, no podía caber dentro de esta estructura en la que, se decía, el público tenía la última palabra. El Estado se había deci-

(10) Esto. 1° de julio de 1978. p. 11.

(11) Cámara. Organó informativo de la CNIC. Año 1. N° 2. Octubre 1978.

dido, finalmente, por una industria rentable y sus escasas producciones se convirtieron sólo en una obligación con los trabajadores.

En 1978 "(...) cerca de 200 millones de personas compraron boleto en las taquillas (...) (12) de los cines de Operadora. Esta demanda, sin embargo, se veía obstaculizada por número reducido de salas que existía en todo el país --- -2,672 para una población de más de 60 millones de habitantes: una sala por cada 25 mil personas--.

1979.

En 1979 el desarrollo de la producción y exhibición de películas mexicanas sería la principal preocupación de Margarita López Portillo, según declaraciones de sus "asesores".

Se anunciaban estrenos nacionales en los cines de la periferia a precios populares, en forma paralela a su proyección en salones céntricos: Ratero, de Ismael Rodríguez; La hija de nadie, de Tito Novaro; En esta primavera, de Gilberto Martínez Solares, etcétera (13); y se proponía la exhibición de una película de prestigio diferente cada día en una céntrica sala del Distrito Federal. Se pretendía proyectar todas aquellas películas que habían contado con poca exhibición en salas de primera categoría.

El primero de estos proyectos se veía condenado al fracaso por la deficiente promoción hecha a nuestro cine, ante el cual el público de la periferia respondía con indiferencia.

Los productores protestaban señalando que la poca aceptación de las películas por el público mexicano se debía al sistema de programación de la Compañía Operadora de Tea--

(12)
(13)

Esto. 19 de diciembre de 1978. p. 15.
El Heraldó de México. 31 de enero de 1979. p. 1-D

tros y a las campañas publicitarias. Los integrantes de la - Cooperativa Río Mixcoac se quejaban de que su película Bande-
ra rota, de Gabriel Bêtes, no había contado con la segunda co-
rrida de exhibición, lo cual no sucedía con cintas como Bellas
de noche, que fue exhibida hasta en el último cine del Distri-
to Federal.

Aunque la asistencia del público al cine había dis-
minuido este año, el cine norteamericano seguía apoderado de -
la exhibición en el Distrito Federal (51.42% de películas esta-
dounidenses contra 21.22% de nacionales y el resto de otras na-
cionalidades) (14) y contando con un público incondicional.

La disminución del público se debía, amén del alza
en el precio del boleto (que en promedio ascendió a 25.44 pe-
sos), quizá o la proliferación de cintas clasificadas en cate-
goría "C" -para adultos-, que, según la Cámara Nacional de la
Industria, representaban al público que menos asistía al cine
(25.40%), seguido del público infantil (que constituía el --
31.20% de la población asistente a este espectáculo), el cual
contaba con el 31.94 de la exhibición y, finalmente, el públi-
co más adepto al cine, formado por jóvenes, que sólo tenían -
el 15.27% de cintas en clasificación "B". (15).

En ese mismo año, las distribuidoras extranjeras -
sufrirían grandes pérdidas, aproximadamente 24 millones de pe-
sos, debido a la huelga que los trabajadores de la Sección U-
no del STIC habían realizado en su contra en el mes de agosto.
80 salas tendrían que cambiar su programación. El conflicto
llegaría a su término 24 días después.

El balance de 1979 en el sector exhibición fue: --
154 películas estadounidenses contra 78 nacionales y 203 de -
otras nacionalidades (16). Un total de 425 cintas estrena--

(14) El Heraldo de México. 13 de octubre de 1979. p. 1-D

(15) Ibid.

(16) El número de películas extranjeras estrenadas en es-
te año siguió superando con mucho a las nacionales,
pese a que Margarita López Portillo había anunciado
que se limitaría la importación de películas para -
que las cintas nacionales tuvieran oportunidad de -
ser exhibidas.

das en 168 cines del área metropolitana, los cuales tuvieron un promedio de 66,240 espectadores cada uno.

La cinta más taquillera de este año fue Superman, con más de 55 millones recaudados, seguida de las mexicanas - El chanfle y Las cariñosas. Otras cintas que tuvieron buenas entradas fueron: Heidi, Convoy, Los hijos de Sánchez y El -- francotirador.

1980.

Para 1980 no había habido ningún cambio en la exhibición, salvo que el 13 de mayo, por instrucciones de la señora Margarita López Portillo se liquidaba la empresa Procinemex, cuyos objetivos estaban encaminados a lograr el apoyo del público para el cine mexicano estatal. Estos eran:

- "1.- Producción Cinematográfica- Aprovechar los medios publicitarios para lograr mayor asistencia del público a los cines donde se exhiban películas producidas por el Estado.
 - 1.1.- Promoción Institucional- Mejorar la imagen del cine mexicano para obtener posteriormente mayor asistencia a las salas.
 - 1.2.- Servicios Publicitarios- Conseguir que el público se interese por las cintas que produce el Estado". (17).

Se liquidaba la empresa Procinemex en un momento en que el cine estatal requería de todo el apoyo del cinéfilo, para poder salir adelante dentro de un ámbito estrictamente comercial.

A la lucha contra el cine extranjero, había que agregar ahora la extensión del uso del videocassette.

(17)

José López Portillo. Cuarto Informe de Gobierno. Anexo Programático II-B. p. 1398.

No obstante, los propósitos de "enaltecer" la cinematografía nacional, por lo menos en el extranjero, seguían presentes y la directora de Radio, Televisión y Cinematografía lo demostraba al anunciar la difusión de los cortos producidos por el Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco, en festivales internacionales, muestras, universidades, etc. (18).

Al mismo tiempo, continuaban manifestándose las inconformidades de los cineastas por el trato dado a sus películas en la distribución y exhibición, y la pregunta ¿por qué se castiga el Estado enlatando las cintas que él mismo produce? seguía presente.

El Estado, ante la evidencia, reafirmaba la necesidad de conceder mayor tiempo de pantalla al cine mexicano. En su respuesta al Informe de Margarita López Portillo, el Presidente de la República repetía lo ya por todos sabido: "(...) consideramos indispensable mencionar que existe un importante rezago de películas por exhibirse y aún cuando la Operadora de Teatros programa nuestro producto, los exhibidores independientes, contraviniendo lo dispuesto en el artículo 85 de la Ley General de Cinematografía de destinar por lo menos un 50% de pantalla a las películas mexicanas, se abstienen de exhibirlas". (19).

El cine comercial seguía acaparando las salas y al público, y para finalizar el año las películas más taquilleras serían: El libro de la selva, con 39.5 millones de pesos recaudados; Trofeo a la vida, con 35 millones; Expreso de medianoche, 33 millones; Las tentadoras, 26.8 millones; Apocalipsis, con 26.7; Sor tequila, 26.3; Mad Max, 26 millones; Perro callejero, 23 millones; Un quijote sin mancha, 21.3 y la mujer perfecta, 21 millones.

(18) El Heraldo de México. 22 de agosto de 1980. p. 3-d.
 (19) El Heraldo de México. 31 de Octubre de 1980. p.1-d.

Películas Nacionales, por su parte, se hacía acreedora al primer lugar en la distribución con 86 estrenos -59 de nacionalidad mexicana que representaban el 80% del total de las cintas mexicanas estrenadas en el área metropolitana, entre ellas Las tentadoras, Perro callejero, Picardía mexicana, e Hilario Cortés, el rey del talón-, le seguirían la Twenty Century Fox, con 30 títulos; Cinema International Corporation, con 29; Arte Cinema de México, con 24 títulos -71% de nacionalidad norteamericana-; Producciones Amador, con 22 -70% de nacionalidad italiana-; Columbia Pictures con 21; Producciones Gustavo Alatriste, con 19 de nacionalidad diversa; Continental de Películas, con 15 estrenos -80% norteamericanos-; y Warner Vista Películas, 14 títulos. (20).

La explotación de filmes extranjeros y mexicanos - de gran comercialidad le había permitido a la distribuidora - oficial, no sólo competir con las poderosas empresas extranjeras, sino con los productores de cintas mexicanas que, no -- siendo socios de Películas Nacionales, quitaban salas a sus - filmes. Cerca de 2,153 salas contrataban material distribuído por esta empresa -50 de COTSA, 53 de Circuito Montes y el resto de cines independientes en todo el país. (21).

El desinterés del Estado por la producción había - obligado a los directores, otrora promesa de la cinematografía, a realizar películas por encargo de la iniciativa privada, asumiendo las consecuencias. El cine extranjero de importación, por otro lado, estaba constituido, en su mayoría, por películas mediocres. El resultado, una cartelera atrapada en la comercialidad.

- (20) Cámara. Año 3. N°16, mayo 1981. p.21.
 (21) El Heraldo de México. 23 de diciembre de 1982.
 p. 1-d y 3-d.

El público, pese a esto y a los aumentos en los precios de entrada, seguía apoyando a un cine que lo sacaba de la rutina y que era una de las diversiones de más bajo costo (en 1980 el salario mínimo era de 163 pesos, y el precio promedio del cine era de 29.05 pesos, con ese salario se podían adquirir un promedio de 5.61 boletos).

Desgraciadamente sería sólo una minoría la que echaría de menos las películas—promesa del sexenio echeverrista; — la gran mayoría había permanecido al margen de los adelantos -- artísticos y constituiría el soporte principal de cine lopezpor tillista.

"Las ficheras y sus infinitas secuelas responden -- al respaldo que han recibido del público. Si los que acostumbran ver este tipo de cine se abstuvieran de hacerlo, seguramente que no habría quien quisiera invertir en él y los productores, que mucho tienen que ver con la creación en la película, -- (...) se verían forzados a buscar otras cosas qué hacer (...). (22).

1981.

En 1981 el público de la clase media baja y baja -- seguía siendo fiel al espectáculo cinematográfico, saturado de cintas extranjeras. En este año únicamente correspondió el -- 17.33% de tiempo de pantalla al cine mexicano.

De 366 películas estrenadas, 168 fueron de nacionalidad norteamericana. Estas últimas se exhibieron en 1,453 cines y acapararon el 46.73% de las salas de estreno. Las películas estatales alcanzaron un promedio de 6.9 cines por cada estreno -- sólo 3 ocuparon mayor número de salas: Distrito Federal, de Rogelio A. González (21); Fuego en el mar, de Raúl Araiza (10) y El infierno de todos tan temido, de Sergio Olhovich (9)--.

(22)

El Heraldó de México. 14 de abril de 1981. p. 4-D.

Los taquillazos: Superman II, que había conseguido para su estreno 34 cines, recaudó 64.7 millones de pesos; Los aristócatos, 49 millones; Furia de titanes, 43.5 millones; El hombre elefante, 37.3 millones. Entre las mexicanas que destacaron por su éxito comercial estuvieron: Ok. Mister Panchito, que logró 56.8 millones; La pulquería, 52 millones; Picardía mexicana II, 39.7 millones y Laquinilla mi barrio, 38.3 millones.

Películas Nacionales ocuparía nuevamente el primer lugar en la distribución con 78 cintas -62 mexicanas, que representaban el 81% del total de películas nacionales estrenadas, entre ellas: Que viva Tepito, Perro callejero II, La pulquería II, Como México no hay dos, Distrito Federal y Picardía Mexicana II, y 16 extranjeras.

Las más importantes distribuidoras norteamericanas estrenaron: la Twenty Century Fox, 27 títulos -44% de origen norteamericano-; Cinema International Corporation, 27 títulos -96% estadounidenses-; Columbia Pictures, 14; y Warner-Vista Películas, 11 -95% norteamericanas-.

Otras compañías distribuidoras independientes que destacaron fueron: Continental de Películas, que estrenó 24 cintas -entre ellas Superman II-; Telefilms International, -20; Producciones Amador, 19; Arte Cinema de México, 19 -90% norteamericanas-; Impulsora Fílmica Independiente, 15 -esta empresa distribuye básicamente el material de Televisión-; Organización Apolo, 13, etcétera.

Por su parte, el director de Películas Nacionales confirmaba el apoyo al material nacional, que nunca sería -- desplazado de sus salas de estreno por el extranjero -de 350 filmes presentados anualmente, 85 eran nacionales, casi el total de la producción del país-. (23).

Los integrantes de la Unión de Distribuidores In-

dependientes, por su lado, se proponían entablar una (...) comunicación directa y permanente con Operadora de Teatros (...) [y con Cinematografía] (...) para aligerar los problemas (...) de permisos y supervisiones (...) [y] (...) tratar de conseguir la libre contratación (...) de películas para acabar con las presiones y monopolios (...)". (24).

1982.

El año 1982 no sería la excepción: la violación a la Ley de la Industria Cinematográfica en el terreno de la exhibición seguiría viento en popa, luego de que las discusiones en torno a su modificación habían distraído la atención de los problemas reales. La Compañía Operadora de Teatros había propiciado tal situación (cines como el 2001 y 2002 no habían exhibido una sola película mexicana desde su creación).

No obstante, el apoyo a las producciones estatales se manifestaba, todavía, mediante la proyección en las llamadas salas de "arte" (cine Regis) de películas sobresalientes que habían merecido premios -El infierno de todos tan temido, de Olhovich, La tía Alejandra, de Arturo Ripstein-, o el reestreno en varias salas de tercera de otras que habían obtenido éxito de taquilla, como El apando, de Felipe Cazals.

Los filmes extranjeros seguían apoderados de las pantallas y los productores nacionales solicitaban de Operadora de Teatros una respuesta coherente a las necesidades de la industria.

No obstante, la devaluación y el control de cambios vendría a poner un tope a la desmedida importación de películas. 1982 se presentaba como un año de reestrenos. Las casas matrices de las grandes distribuidoras se abstendrían de enviar películas de estreno y las compañías distribuidoras locales, de escasos recursos, no podrían seguir adquiriendo cin--

(24)

Declaraciones de Carlos Amador, presidente de la Unión de Distribuidores Independientes. El Heraldo de México. 11 de marzo de 1981. p. 1-d.

tas extranjeras taquilleras.

Más adelante, los empresarios tendrían que olvidar al cine italiano y francés, y centrar su atención en la industria norteamericana.

En febrero de ese año, Margarita López Portillo -- prometía la apertura de nuevos circuitos para la exhibición -- de material mexicano tanto en el Distrito Federal como en la provincia, con el fin de solucionar el enlatamiento de películas y de alentar a los empresarios para no interrumpir el ritmo de la producción.

Las peticiones no se dirigían únicamente al desenlatamiento de películas nacionales, concediéndoles salones de estreno; los exhibidores solicitaban del gobierno un aumento en las tarifas de entrada, que de concederse ayudaría a enfrentar otro de los problemas que aquejaban al cine: la carencia de locales y la falta de mantenimiento de los ya existentes. Argumentaban que el impuesto con que se gravaba a la explotación de películas en el Distrito Federal era demasiado alto (16.1%), en relación a otros estados de la República.

Además de que, decían, de cada peso que entraba en taquillas sólo el 3% correspondía a las utilidades, el resto se repartía entre los siguientes aspectos:

16%	Impuesto a la Tesorería del Distrito Federal.
35%	Alquiler de películas y pago a productores y distribuidores.
23%	Salarios y prestaciones del personal sindicalizado.
4%	Publicidad en prensa, radio y televisión.
4%	Gastos de mantenimiento.
3%	Gastos de administración.
12%	Renta de locales.
97%	Subtotal
3%	Utilidad antes de impuestos para pago de pasivos, depreciaciones y amortización de capi--

tal. (25).

De modo que no resultaba muy atractiva la inversión en esa rama para los empresarios.

Aunque el salario mínimo había aumentado desde febrero de 1982 a 364 pesos, el precio promedio de entrada a los cines del Distrito Federal se mantenía en 34.28 pesos; así , con ese salario podían adquirirse 10.61 promedio de entradas. La relación más alta en todo el sexenio.

El aumento a este espectáculo, por otra parte, se solicitaba de acuerdo a las condiciones de la sala de proyección, del servicio y la comodidad que ofreciera al público. Asimismo de conseguirse aquél, estos aspectos podrían ser mejorados en aras de poder competir dignamente con el medio televisivo, que en ese año transmitía un promedio de 120 películas semanales, sin contar las producidas exclusivamente para este medio, ni aquellas que eran proyectadas en el servicio de cable.

Pese a lo reducido del precio de entrada, los espectadores se ausentaban de las salas cinematográficas. La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica informaba que tres millones de personas dejarían de asistir al cine sólo en el Distrito Federal en 1982, en relación al año anterior. Lo que ocasionaría que la capacidad instalada de las salas de exhibición se desperdiciara en un 74.4%.

En agosto de 1982, por indicaciones del Departamento del Distrito Federal, entrarían en vigor los nuevos precios en algunas salas cinematográficas (las de 40 pesos aumentarían a 60 y las de 30 a 40 pesos) y se impondrían multas considerables a aquellos propietarios que aumentaran las tarifas sin autorización.

En un signo de protección hacia las clases populares, los cines de esta categoría no modificarían sus precios.

Los dueños de los establecimientos, por su parte, se comprometían a mejorar las condiciones de proyección y sonido, de limpieza, de servicios sanitarios, etcétera.

El nuevo aumento beneficiaría enormemente a los exhibidores que, a pesar del descenso en el número de espectadores, recaudarían aproximadamente 600 millones de pesos más -- que en 1981.

La cartelera cinematográfica, en 1982, continuaría atestada de producciones intrascendentes. Películas como Una gallina muy ponedora, Los pobres ilegales, San Miguel el Alto y El robo imposible ocupaban para su estreno 42 salas de exhibición de COTSA.

Los grandes taquillazos del año serían: El barrenadero (estrenada en 15 salas); El extraterrestre (30 salas); - Rocky III (21 salas); El que no corre vuela (de la india María); Mad Max II (21 salas); El zorro y el sabueso; El chanfle II; - Juegos diabólicos; y La segunda guerra de los niños.

LA MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE.

Frente a una cartelera arbitraria y comercial, el único escape lo constituía la Muestra Internacional de Cine, que en este sexenio adquiriría un nuevo matiz, al ser dividido en dos etapas, la de primavera y la de otoño, de 14 películas cada una.

El objetivo de dividirla era, según las autoridades, mantener al público en "(...) un contacto más frecuente con esta manifestación artística, así como hacer más fácil la asistencia a todas las películas debido a las programaciones más reducidas" (26), amén de que se facilitaría la consecución de películas actuales.

La primera de estas etapas se realizó en su primer año -1977- del 14 al 27 de abril, y la segunda del 10 al 23 de noviembre. Ambas en el cine Roble.

En su primera etapa la Muestra recaudó 2 millones - 250 mil pesos y en la segunda 2 millones 300 mil, siendo la película más taquillera Casanova, de Fellini, con 205 mil 125 pesos.

Esta Muestra ofreció como novedad, la proyección de los cortos premiados en el Festival de Oberhausen, Alemania.

La selección de las películas en las muestras correría a cargo de la Cineteca Nacional, a través del Departamento de Programación. Su titular, Nicole Dugal, explicaba que el objetivo de estas celebraciones era la proyección de películas cuya exhibición comercial resultaba difícil por el alto costo de la inversión que las distribuidoras hacían en ellas, y porque se consideraba que el espectador las rechazaría por cuestiones de gusto. Aunque, de hecho, muchas de las cintas traídas por las grandes distribuidoras se exhibirían después del evento con gran éxito comercial.

La formación de los programas resultaba complicada, porque las películas llamadas de arte eran obtenidas generalmente por distribuidores independientes, de poco capital, que no podían resentir pérdidas. Por otro lado, el pago de copias, subtítulo y publicidad no podían cubrirlo, en algunos casos.

Además existían cintas que no se consideraban para su distribución en América Latina, o que padecían notables cortes. Entonces era necesario conseguir las copias originales.

La siguiente Muestra Cinematográfica se realizaría, también, bajo la modalidad de dos etapas, y las películas proyectadas contarían, aparte, con la sala Fernando de Fuentes de la Cineteca Nacional, donde serían exhibidas un día después de su presentación en el cine Roble.

La película más taquillera del evento, en su fase

de primavera, del 13 al 28 de abril, fue Encuentros cercanos del tercer tipo (E.E.U.U.), que recaudó 112,175 pesos; seguida de El lugar sin límites, de Ripstein (mexicana), con 107,550 -

La segunda fase se celebró del 22 de noviembre al 7 de diciembre, y resaltó el apoyo del público hacia El recurso del método, de Miguel Littin, coproducción de México, Cuba, y Francia.

En 1979, la Muestra en su etapa primaveral (del 8 al 20 de mayo) se llevaría a cabo en el Auditorio Nacional -- (debido a los desperfectos que por un temblor había sufrido el Roble) y en la sala Fernando de Fuentes; y en su fase de otoño se realizaría en el cine Internacional del 17 de noviembre al 2 de diciembre. En esta ocasión el salón Rojo de la Cineteca exhibía de manera simultánea a las películas proyectadas en la de Fuentes, los filmes más recientes de los directores participantes.

En 1980, el evento más sobresaliente del año se -- presentaría en una sola etapa, en la que participarían 20 películas representando a 14 países. Las sedes, el cine Internacional y la sala Fernando de Fuentes.

La programación de esta Muestra se complementaría con una serie de cortometrajes de Canadá, Francia y México, y, como el año anterior, se proyectaría en el salón Rojo un ciclo denominado "Los directores de la Muestra y sus primeras - obras".

En su primera semana, la Muestra recaudaría 2 millones de pesos (incluyendo la venta de abonos), y los taquillazos serían: El resplandor (Stanley Kubrick); El show debe seguir (Bob Fosse); y Siberiada (Andrei Konchalovski).

La película mexicana, Misterio, de Marcela Fernández Violante, sería una de las que obtendrían más bajos ingresos.

En 1981, la Muestra se celebraría del 19 de noviembre al 11 de diciembre, En esta ocasión se ausentaron los directores consagrados (Bergman, Fellini, Saura), pero se presen

tarían nuevos valores de la cinematografía mundial o realizados reconocidos que permanecían en el olvido (John Houston, - Alain Resnais, Andrzej Wajda, Bob Rafelson).

El último año del sexenio, la Muestra tendría lugar del 11 al 28 de noviembre en los cines: Internacional, - Relox, Sala Julio Bracho -del Centro Universitario Cultural- y los cinemas 2000 de Ciudad Satélite. Con una difusión como nunca se había hecho, se presentaban 18 películas, representativas de 12 países y una selección de 14 cortometrajes del -- Festival de Lille, Francia, de 1982.

La calidad de las cintas y su exclusividad dejaron mucho que desear en esta ocasión, con respecto a años anteriores, debido a que la devaluación elevaría considerablemente - los costos de traslado de películas desde su país de origen. De modo que se programarían películas contratadas con anterioridad por las grandes firmas norteamericanas: Cinema International Corporation, United Artists y algunas otras.

Se trataba, en su mayoría, de cintas cuya exhibición posterior a la Muestra estaba asegurada en el país. Así, pudieron verse después fácilmente: Desaparecido (E.E.U.U.), - de Costa Gravas; Gallipoli (Australia), de Peter Weir; La -- amante del teniente francés (Inglaterra), de Karel Reisz; El extraterrestre (E.E.U.U.), de Steven Spielberg; Pixote (Brasil), de Héctor Babenco; y Zoot Suit (E.E.U.U.), de Luis Valdez.

No obstante, la asistencia al evento fue satisfactoria, de manera que las recaudaciones superaron los 7 millones de pesos.

El cine mexicano quedó representado en las diferentes muestras por las siguientes películas: 1977, Matiné, de Jaime Humberto Hermosillo y Divinas Palabras, de Juan Ibañez; 1978, El lugar sin límites, de Arturo Ripstein; El recurso -- del método, de Miguel Littin; En la trampa, de Raúl Araiza; - 1979, El año de la peste, de Felipe Cazals; A paso de cojo, de

Luis Alcoriza y La viuda de Montiel, de Miguel Littin; 1980, Misterio, de Marcela Fernández Violante; 1981, Rastro de muerte de Arturo Ripstein y Mojaño Power, de Alfonso Arau; y 1982, El caballito volador, de Alfredo Joscowics y Alsino y el cóndor de Miguel Littin, coproducción de Nicaragua, Cuba, México y Costa Rica.

La Muestra cumpliría, en un principio, casi desahogadamente con sus objetivos: proporcionar al cinéfilo hambriento de buen cine, películas de calidad artística, de directores fundamentales en el desarrollo histórico de la cinematografía mundial -Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Carlos Saura, Luis Buñuel, Miklos Jancsó, Federico Fellini, Alain Resnais, Francois Truffaut, Werner Herzog, Marco Ferreri, Ettore Scola, Bernardo Bertolucci, Alain Tanner, Akira Kurosawa, Andrzej Wajda- y películas de noveles directores que proporcionaban un panorama del acontecer inmediato en este medio. No obstante, la Muestra llegaría a padecer los avatares de la inflación y, entonces, los espectadores tendrían que conformarse con películas contratadas por las distribuidoras trasnacionales para su exhibición comercial, posterior al evento.

OTROS CICLOS.

La exhibición en México contó, además en el sexenio lopezportillista con algunos ciclos interesantes, organizados por la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía en colaboración con organismos representantes de los países de que se trataba. Dichos ciclos se llevaban a cabo en el cine Versalles del 20 al 26 de octubre de 1977, Semana de Cine Soviético; del 10 al 14 de noviembre, Ciclo de Cine Húngaro; del 6 al 12 de abril de 1978, Semana de Cine de la República Popular de Bulgaria; del 4 al 10 de mayo, Semana de Cine Yugoslavo. Del 19 al 25 de octubre, Semana de Cine Soviético en el Cine París; del 8 al 15 de febrero de 1979, Sema-

na de Cine Francés. en el Latino; del. 28 de enero al 3 de febrero de 1982, Festival del Nuevo Cine Soviético en los cines Chapultepec y Alex Phillips; en julio de 1982, Cine Español en los cines Regis y Diana, entre otros.

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA

2.1 CENSURA.

Como en el sexenio echeverrista, la censura ejercida por las autoridades cinematográficas provocó numerosas inconformidades entre los cineastas.

Las producciones oficiales realizadas durante ese período sufrieron las consecuencias de la represión, ya sea padeciendo mutilaciones para su exhibición o permaneciendo en latadas.

No obstante que el director del Banco Nacional Cinematográfico, Hiram García Borja, señalara que "(...) somos muy celosos de lo que la gran apertura lograda en la gestión (...) pasada (...) no sufra merma alguna. De eso me responso bilizo yo". (1).

La mutilación de las cintas en exhibición fue práctica común durante el sexenio lópezportillista, aún cuando -- las escenas suprimidas habían recibido la autorización de la Dirección General de Cinematografía al supervisar el guión.

Para llevar a cabo la censura, las autoridades apelaban al "buen gusto". José María Sbert, director del organismo mencionado, lo había definido: "(...) es como los elefantes, muy difícil de definir, pero muy fácil de reconocer -- cuando uno lo ve (...)". (2).

La indignación de los realizadores se producía al comprobar que los cortes se habían hecho sin su autorización y sin tomar en cuenta el desarrollo coherente de la historia, casi al azar.

Archibaldo Burns manifestó su protesta mediante -- una carta publicada en el periódico Esto al darse cuenta de que su cinta El reventón, producida por Conacite II, había --

(1) Esto. 15 de enero de 1977. p. 15.

(2) Esto. 5 de febrero de 1977. p. 13.

sido mutilada, para exhibirse comercialmente. "(...) después de haber cumplido con todos los trámites que se le exige a -- una película dentro del sistema industrial y después de haber se exhibido una versión íntegra (...) en Morelia y Toluca".

(3).

Finalmente, el director llegó a un arreglo con Cinematografía, para reponer algunas escenas suprimidas y quitar otras de menor importancia. Es decir, se reeditó bajo la vigilancia de Burns.

La censura también tenía otras manifestaciones. - Películas autorizadas y clasificadas por la Dirección de Cinematografía, y cuya campaña publicitaria se había puesto en -- marcha, eran relegadas inexplicablemente para su explotación comercial (tal fue el caso de Nuevo Mundo, de Gabriel Retes - coproducción Estado-trabajadores).

Esto perjudicaba grandemente a los productores; no hay que olvidar que el retraso en el estreno de una cinta incrementa sus costos por concepto de intereses sobre el financiamiento.

Otras películas como Cacería de un terrorista, de René Cardona; Tres mujeres en la hoguera, de Abel Salazar; y - La viuda negra, de Arturo Ripstein -las tres producidas por el Estado- permanecían enlatadas en espera de su exhibición (la - segunda se proyectaría posteriormente en funciones de medianoche y la de Ripstein tuvo que esperar el cambio de sexenio para su exhibición).

La señora Margarita López Portillo se encargaba de afirmar que las películas congeladas se estrenarían a su debido tiempo y que la situación se controlaría gracias a su intervención directa y enérgica.

La censura se ejercía no sólo con el cine nacional, también el extranjero sufriría las consecuencias de la nueva - tendencia: "(...) que el cine sea cada vez de mejor gusto, --

(3)

Ibid.

contenido moral y estético (...)", según palabras de José Ma. Sbert (4). La Padroná y La alegre Madame se retiraron de las salas en que iban a ser estrenadas, cuando ya tenían la autorización de la dependencia encargada, la promoción en radio y prensa, y los avances habían pasado en las salas cinematográficas.

En abril de 1979, las declaraciones hechas por Fernando Macotela, como director de Cinematografía, serían más alentadoras; la dependencia a su cargo ejercería sus funciones de acuerdo a los temas y evolución internacional del cine, aclarando que la supervisión no debía confundirse con la censura, porque no estaba basada en un código rígido.

Así dos meses después de sus declaraciones, se estrenaba en el Distrito Federal Tres mujeres en la hoguera en funciones de medianoche; y se informaba de la autorización de 35 películas mexicanas para su proyección.

Asimismo, se indicaba que la Dirección de Cinematografía había supervisado, hasta ese momento, 101 películas nacionales y extranjeras, y reclasificado 12 más, atendiendo a las instrucciones de la directora de Radio, Televisión y Cinematografía de realizar los trabajos necesarios para poner al corriente el área de supervisión. (5).

Fese a las buenas intenciones, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, dirigida -- por Edgardo Gazcón, informaba que de sesenta filmes mexicanos estrenados anualmente, cuarenta permanecían enlatados (este organismo entregaría a Margarita López Portillo en enero de 1981 45 títulos de filmes mexicanos listos para estrenarse, destacando en número los de clasificación "A" y "B").

Meses después, las autoridades anunciarían estrenos

(4)

Ibid.

(5)

El Herald de México. 13 de junio de 1979.
p. 1-d.

de producciones estatales (que habían sido congelados por largo tiempo) (6): Lámenmen Mike, de Alfredo Gurrola; El recurso del método, de Miguel Littin; La leyenda de Rodrigo, de Julián Pablos; Angela Morante, crimen o suicidio, de José Estrada; Oficio de tinieblas, de Archibaldo Burns; El gran perro muerto, de Rogelio González; El infierno de todos tan temido, de Sergio Olhovich; Fuego en el mar (que tuvo problemas con Cinematografía por su título original Ixtoc S.O.S.), de Raúl Araiza; Retrato de una mujer casada, de Alberto Bojórquez; y La seducción, de Arturo Ripstein, entre otras.

Bajo la conducción de Jorge Durán Chávez, la Dirección de Cinematografía, dictaría nuevas medidas (como la limitación en el uso del lenguaje "soez"), que no serían bien recibidas por los realizadores quienes argumentaban la existencia de "(...) una clasificación posterior que permite al público elegir películas con palabras fuertes o sin ellas". (7) "El uso de las obscenidades fue una conquista por la que los cineastas lucharemos muchos años; no debe perderse" (...) (8)

Para 1982, no se había combatido el retraso en el estreno de películas nacionales. Cerca de 120 cintas (900 millones de pesos aproximadamente) esperaban su turno de explotación; de esas un poco más de cuarenta contaban con copias, trailers, publicidad, etcétera, y, según promesas hechas por Margarita López Portillo, serían explotadas para marzo.

A diferencia del sexenio anterior, la supervisión cinematográfica fue más estricta con los filmes nacionales -

- (6) El retraso en la exhibición de filmes se debía muchas veces, según las productoras estatales, a que Películas Nacionales no las enviaba a supervisar a la Dirección de Cinematografía.
- (7) Declaraciones de Raúl de Anda, Jr. El Herald. 7 de junio de 1981. p. 3-d.
- (8) Declaraciones de Mario Hernández (director de Que viva Tepito). Ibid.

que con los extranjeros. La autorización de la película norteamericana Conflicto sexual, que había proycado protestas en otros países por el tema tratado, --un excombatiente de Vietnam que se convierte en mujer--, se realizó sin ningún con tratiempo.

Los datos demuestran la preponderancia del material no nacional: en 1977, de 1,203 autorizaciones, sólo 194 fueron nacionales; en 1978, de 2,058, 204 fueron mexicanas; en 1979, de 642 cintas autorizadas, 177 fueron nacionales; en 1980 de 514, hubo 92 mexicanas.

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA

2.2 LA COMPAÑIA OPERADORA DE TEATROS.

Aunque la exhibición cinematográfica en México se desenvuelve con la afluencia de los sectores privado y estatal, el control sobre este ramo lo ejerce la Compañía Operadora de Teatros, empresa descentralizada que tiene a su cargo un número considerable de salas cinematográficas en el país, en propiedad y arrendadas, y que en el sexenio lopezportillista, como parte de una nueva política, se encargó de la programación de otros cines de circuitos independientes.

En ese sexenio, la empresa dirigirla sus actividades hacia la conciliación de los diferentes intereses que confluyen en el sector -los de la propia exhibidora, con los del público, los publicistas y los que derivaban de la política -cinematográfica en general-.

De tal forma que, se pudiera proporcionar "(...) al público comodidad y seguridad y (...) [agilizar] (...) la exhibición de películas mexicanas (...) [producidas por] el (...) Estado (...) independientes o coproducciones nacionales y extranjeras" (1).

El mejoramiento del sistema administrativo de Operadora y su organización interna eran indispensables en esta etapa en la que se haría frente a las demandas de trabajadores y distribuidores nacionales y extranjeros mediante las salas cinematográficas. De ahí que el remozamiento y construcción de cines fueran tareas prioritarias. Por lo pronto, se daría comienzo a la remodelación de locales y se consideraría la posibilidad de transformar las salas gigantes en cines múltiples.

(1) Declaraciones de Fructuoso Caballero, Director de Compañía Operadora de Teatros, S. A. Esto. 3 de febrero de 1977. p. 13.

Por lo que respecta al precio de entrada a este espectáculo, éste no se aumentaría pues era preferible "(...) mantener las salas llenas a precios más bajos que vacías con precios más altos (...)". (2).

Unos días después de esta declaración, el Departamento del Distrito Federal autorizaba a 40 pesos el precio de una función de cine.

El nuevo sistema de exhibición puesto en marcha por la empresa oficial, incluía funciones matinales -desde las 11 de la mañana, sábados y domingos- en los cines Savoy, Dolores del Río, Jesús H. Abitia, Alex Phillips, Mariscala y Sonora, y funciones de medianoche -viernes y sábados- con la proyección de películas de arte, en las salas: Regis, Coliseo y Hermanos Alba.

El propósito era proporcionar una exhibición de material cinematográfico adecuada, concediendo a cada película el cine más conveniente, además de dar al público horarios -- que le permitieran aprovechar su tiempo desocupado.

El cine mexicano, al contrario de lo que pudiera pensarse, no se había desplazado de las salas que había ganado durante el echeverrismo. El exceso de material extranjero en explotación se debía, según las autoridades, a la falta de cintas nacionales -no había producciones estatales para programar y la iniciativa privada prefería esperar su turno en los cines de primera categoría, comprometidos ya con gran cantidad de filmes.

Estaba, además, la necesidad económica de Operadora, que requería de producciones taquilleras para recaudar dinero suficiente y así sacar adelante sus proyectos de expansión y adeudos; y para financiar las cintas mexicanas menos comerciales, que de otra forma sería difícil explotar (3).

(2)

Ibid.

(3)

Esto.

12 de mayo de 1977. p. 13.

No obstante, el carácter rentable de la compañía - se pondría en primer término - con el fin de evitar pérdidas económicas - y el cine mexicano, principalmente echeverrista, sufriría las consecuencias de esta tendencia.

Al referirse al sistema de programación de las cintas nacionales, la encargada de esta tarea en Compañía Operadora de Teatros, S. A., la señora Luz María de la Paz, señalaba (4) que la primera característica que deben reunir dichas cintas es la comercialidad. Sin embargo, agrega, "Operadora pasa todo tipo de material. Las películas mexicanas de estreno entran en 15 cines promedio; aunque, por supuesto, si no hacen el "tope" tienen que pasar a otras o salir de cartelera". Y aclara, "las cintas se recorren por zonas y por precios, pero cuando una película no es comercial, entonces no conviene darle salas complementarias y deja de exhibirse".

Con respecto al tan temido "tope", la señora de la Paz comenta que "las películas mexicanas siempre han tenido topes más bajos que las extranjeras. En la época echeverrista con bastante frecuencia se mantenían las películas en los cines sin hacer el tope, repercutiendo en graves pérdidas para la empresa".

Pero en el período lopezportillista se hablaba, incluso, de una campaña en contra de nuestro cine, a pesar de que Hiram García Borja, director del Banco Nacional Cinematográfico, se había encargado de aclarar que Operadora de Teatros no pretendía perjudicar la exhibición de cintas mexicanas.

"La política de favorecer la exhibición y explotación del cine mexicano está en pie (...) vamos a procurar mejorarla y racionalizarla. Creemos que hay salas que en vez de servir a la recuperación de las películas mexicanas, resul

(4) En una entrevista realizada el 25 de enero de 1984 en las instalaciones de la Compañía Operadora de Teatros.

tan perjudiciales (...). Se perjudica así nuestro cine y la Operadora de Teatros. Necesitamos afinar mecanismos de explotación para lograr nuestro objetivo principal: la rentabilidad de nuestras películas". (5).

La indignación crecía entre productores y realizadores que comprobaban la discriminación que sufrían sus filmes, a los que sólo se otorgaba un cine para su presentación, de tal forma que, de 68 salas de estreno existentes en 1977 - en el Distrito Federal, sólo 18 exhibían cintas nacionales.

Esta tendencia la explicaba uno de los programistas de Cotsa, el señor Luis Rodolfo Luna, que afirmaba (6): "si se programan las películas nacionales en cines de primera, no va nadie, en cambio las películas gringas si tienen aceptación en las salas populares. No se puede programar material nacional en cines de primera por gusto, pues la gente se inclina por las cintas norteamericanas, que están hechas con muchos millones de dólares, de modo que son muy espectaculares. No podemos competir con ese cine, ningún país del mundo puede haberlo. Aquí, cuando mucho, se invierten de 20 a 30 millones de pesos. Lógicamente la gente prefiere lo mejor, lo más caro, y lo mejor y lo más caro es el cine gringo. Por el mismo precio se puede ver algo mucho mejor, en relación a lo que -- ofrece el cine nacional".

La discriminación al cine mexicano había llevado a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, cuyos integrantes eran socios mayoritarios de la distribuidora Películas Nacionales a romper relaciones con la Compañía Operadora de Teatros.

Cotsa constituía el principal exhibidor de los fil

- (5) Declaraciones de Hiram García Borja. Director del Banco Cinematográfico. Esto, 15 de enero de 1977 p. 15.
- (6) Entrevista realizada el 26 de enero de 1984 en las instalaciones de Cotsa.

mes de Películas Nacionales (7), generando el 50% aproximadamente de sus ingresos, por lo que los directivos de dicha empresa se negaban a otorgar su material filmico a empresarios; dueños de cines modestos, que no garantizaban la obtención de ganancias y que, por otra parte, no estaban dispuestos a pagar el precio de alquiler de las películas. Además de que estos exhibidores solicitaban exclusivamente cintas rentables, mientras que Operadora tomaba indiscriminadamente todo tipo de filmes.

Mientras el titular de Operadora de Teatros señalaba que el exceso de películas extranjeras en cartelera se debía a la falta de material nacional, los productores privados exigían a la exhibidora oficial un número determinado de semanas para la proyección de cine mexicano.

El boletín oficial de la reunión en que se tomó el acuerdo del rompimiento entre Películas Nacionales y Operadora contenía dos puntos centrales:

- "1.- Protestar enérgicamente contra la actitud negativa de la empresa Compañía Operadora de Teatros, en imponer irresponsablemente condiciones de exhibición que resultan inadmisibles para los productores cinematográficos en su conjunto. Operadora de Teatros ha relegado en su programación a las cintas producidas por la industria cinematográfica nacional, prefiriendo en condiciones de franca desventaja, a las cintas extranjeras. Con esta actitud (...) está impidiendo el desenvolvimiento normal de la propia industria y

(7)

Esta distribuidora "(...) está catalogada como una sociedad de interés público de servicio no lucrativo (...). Siempre tiene pérdidas y el equilibrio lo mantiene a base de un porcentaje igual entre el servicio que presta y sus gastos de operación. Para lograr el equilibrio hemos recurrido igualmente a la distribución de material filmico extranjero (...) no dando (...) preferencia a nadie más que basados en la comercialidad de equis producto". - (Entrevista a Salvador Amelio). Cámara. Año 3. - No. 15, Marzo 1981.

alentando una enorme salida de divisas, en beneficio de intereses extranjeros.

- 2.- A partir de hoy la distribuidora Películas Nacionales, integrada por las empresas productoras cinematográficas de películas mexicanas; suspende la entrega de material fílmico y retirará el que se encuentre en exhibición en las salas de Operadora, hasta en tanto sean atendidas las demandas que han venido planteando para lograr un trato consecuente con las necesidades de la industria nacional". (8).

Por su parte, el director de Cotsa se mantenía firme en su propósito "(...) de apoyar de manera incondicional a la industria fílmica nacional". El problema radicaba en "(...) que la producción de películas (...) [estaba] (...) estancada (...)", de ahí la necesidad de "(...) recurrir a la exhibición de material extranjero". (9). Fructuoso Caballero estaba decidido a dialogar con la distribuidora para buscar un acuerdo positivo para ambas partes.

Aunque, en realidad, el retiro de las cintas de Películas Nacionales de los cines de Cotsa no resultaba tan alarmante porque la empresa tenía establecidos contratos con compañías tan importantes como Cinema International Corporation, Columbia Pictures, Vista Películas, Arte Cinema y otras más (10),

(8) Esto. 18 de junio de 1977. p. 20.

(9) Esto. 22 de junio de 1977. p. 16.

(10) Cotsa trabajaba además con: Corporación Cinematográfica, Continental de Películas, Distribuidora - Rivero, Dixta, Films Independientes, Impulsora Fílmica, Internacional Fílmica, Leo Films, Minerva - Films, Ulises Organización, Películas Abco, Películas Júpiter, Promociones Fílmicas Internacionales, Roles, Sagitario Gra-films, Teco Films, Titamus, - Impulsora Cinematográfica Cuauhtémoc, Anáhuac, S.A., Poli Films, Producciones Gustavo Alatríste, Producciones Carlos Amador, y Central de Programación -- (diciembre de 1983).

que la podían surtir de material suficiente para explotarlo en sus salas del Distrito Federal y de toda la República; la preferencia a películas extranjeras, traídas a México por -- distribuidoras transnacionales, implicaba una considerable fuga de divisas, que no era posible equilibrar con los ingresos obtenidos por los filmes mexicanos. Por ello, la necesidad de poner en primer término a éstos últimos resultaba -- imperiosa.

El tan anunciado retiro de las cintas mexicanas (eran casi 500 copias en explotación) nunca se llevó a cabo (lo que se hizo fue retirar la publicidad de las salas donde se proyectaba material mexicano: Las ficheras, El mar, Las cenizas del diputado, Etnocidio, notas sobre el mezquite, La puerta falsa, Somos del otro laredo, etcétera).

Las presiones surgidas de este conflicto provocaban la renuncia de Fructuoso Caballero, el máximo exponente de la política lucrativa, impulsor de los arbitrarios intermedios, --para que el público pudiera salir sin problema a comprar golosinas (11)--, de mayor número de comerciales --eso sí, serían más atractivos-- y de la exhibición de material europeo de infima categoría en las principales salas del Distrito Federal.

Finalmente, gracias al cambio de director de la Compañía Operadora de Teatros, los integrantes de Películas Nacionales, haciendo a un lado su decisión de romper con la exhibidora, recibían con beneplácito la promesa que el nuevo director les hiciera en el sentido de liquidar el adeudo que por -- varios millones de pesos tenía con ellos, y de dar al cine mexicano el lugar que le correspondía dentro de la exhibición, -- proponiendo, incluso, un nuevo sistema de explotación intensiva de cintas mexicanas en provincia, que darían elementos de ju

(11) Cotsa obtenía una ganancia anual de 300 millones -- por la venta de golosinas en las salas que administraba en el país.

cio para publicitarlas de manera adecuada en la capital.

José María Sbert (12) manifestaba su buena disposición para la exhibición de material nacional, y el Consejo de Administración de Películas Nacionales, presidido por Hiram García Borja, se proponía solicitar al nuevo director un número determinado de semanas para el cine mexicano en las salas controladas por Cotsa en la capital y en provincia.

Las peticiones al titular de Operadora, se expresaban también de parte de los trabajadores del Stic (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), para quienes resultaba urgente el reacondicionamiento de las salas de la empresa, para atraer la atención del público --se informaba -- que casi 140 cines del Distrito Federal y de la provincia se encontraban en malas condiciones-, y la construcción de más locales --en la capital sólo había un cine por cada 85 mil habitantes--.

Para empezar, se pondrían en marcha medidas tendientes a proteger al "sufrido" espectador: se prescindiría de los intermedios, salvo en aquellos casos en que se tratara de cintas cuya duración excediera las dos horas; disminuiría el número de comerciales (respetando lo establecido por el Departamento del Distrito Federal: 3 minutos únicamente); se acabaría con la publicidad en las carteleras cinematográficas publicadas en los periódicos; y se cuidaría de que los avances o trailers fueran exhibidos dentro de la clasificación correspondiente a la película en proyección. (13).

Ahora bien, para lograr mayor explotación de material mexicano y, por lo tanto, alcanzar su recuperación económica en su territorio, Cotsa proponía un plan de afiliación de

- (12) El 28 de junio de 1977, José María Sbert tomó posesión de su cargo como director general de Cotsa, ha biendo sido director de Cinematografía.
- (13) Declaraciones de José M. Sbert. Esto. 10 de diciembre de 1977. p. 15.

los cerca de dos mil cines independientes existentes en todo el país. Dichos exhibidores tendrían mejor programación, mejores ganancias, y filmes nacionales y extranjeros de estreno para sus salas (las primeras salas en afiliarse a la exhibidora oficial fueron las de Gustavo Alatríste).

El señor Luna, programista de cines afiliados, --- afirmaba que la afiliación era un servicio que ofrecía Cotsa a aquellas salas que no tenían material para exhibir, por lo que la empresa les programaba. A cambio, recibía un porcentaje del acuerdo al ingreso en taquilla de modo que llevaba el control de sus entradas y cuidaba que las películas dieran el máximo rendimiento, para que la utilidad de su porcentaje no disminuyera-.

La intervención de Cotsa se limitaba a la programación, ya que los cines afiliados se manejaban administrativamente y efectuaban sus pagos al distribuidor de manera independiente. De igual modo, cubrían sus gastos de promoción, por lo que no podían publicitarse en los 14 periódicos en los que Operadora anunciaba su cartelera. La programación de cines -afiliados sólo aparecía en 6 diarios.

Cotsa proporcionaba el material fílmico que los cines afiliados solicitaban, aunque ésto se sujetaba a ciertas limitantes como el número de copias disponibles, la ubicación de la sala, etcétera, debido a que dicho material era el mismo que la compañía estrenaba en sus propias salas en el Distrito Federal (Operadora prefería exhibir el material en un cine de su propiedad, que en otro, afiliado, cercano a aquél). Aunque esto último no se aplicaba en todos los casos, porque había películas que se les proporcionaban a los afiliados, aún cuando en los de Cotsa no se exhibieran.

Una cinta de estreno era proyectada en 13 o 15 salas del Distrito Federal y área metropolitana, propiedad de Operadora, de acuerdo al número de copias. A los afiliados, el material de estreno se les iba dando conforme una película sa

lfa, por medio del tope, de los cines de aquélla.

Aún antes de qu hubiera cines afiliados, Cotsa -- arrendaba algunas salas para programarlas, aunque otras veces programaba en cines que no eran suyos mediante convenios -sin haber arrendamiento de por medio-, porque el propietario de un cine no podía atenderlo. (14).

En diciembre de 1977, el Informe del Banco Nacional Cinematográfico establecía que "Operadora de Teatros ha entrado en un proceso de evolución sin precedentes. La tónica es - la utilización exhaustiva de la capacidad instalada de la exhibición del país, incluyendo a otras cadenas y exhibidores independientes para, sin ejercer cuantiosas inversiones, poder generar mayores recursos (...). Además, Películas Nacionales, - ahora sí, contará con un mercado más amplio para explotar el material que maneja". (15).

Se informaba también que en el mes de diciembre se había producido un incremento del 20% en el número de espectadores en los cines del Distrito Federal, y del 37% en la recaudación en taquillas.

El año 1978 empezaba muy bien para Operadora, en enero se inauguraban tres nuevas salas cinematográficas: Venustiano Carranza, Vicente Guerrero y Pedro Infante; y se reiteraba el sistema de aumento a las tarifas de entrada de acuerdo - al estado de los establecimientos. Cines de la periferia como el Colonial, Jalisco, Tepeyac, Victoria, Cartagena y Cervantes, que iban a ser remozados, aumentarían sus precios y exhibirían un filme semanal de estreno simultáneamente con los estrenos - del centro de la ciudad (Nace una estrella, Dos pícaros con suerte, Jesús de Nazareth y El exorcista II se explotarían en esta forma).

(14) Información proporcionada por Luis Rodolfo Luna.

(15) Esto, 15 de diciembre de 1977. p. 13.

La preocupación por mantener el interés del público en este espectáculo, llevó a José María Sbert a tomar ciertas medidas como la transformación del cine Lido en el Bella Época, en el que se proyectarían únicamente producciones viejas -aquellas que lograron acaparar la atención de cinéfilos y críticos-, y la utilización del Cinema III exclusivamente para proyectar cintas de clasificación "A".

Esta preocupación no era exclusiva del director de Operadora, el propio Hiram García Eorja, titular del Banco Nacional Cinematográfico, había expresado en la Primera Convención Nacional de Jefes de Plaza, Jefes de Zonas, funcionarios de la Compañía Operadora de Teatros y Cinecine (16) -- que "(...) nuestra primera responsabilidad es para con el público (...) cada peso que erogamos en el cine debe ser justificadamente gastado (...) sólo una administración estricta y la actitud solidaria de todos nosotros conseguirán las metas superiores que en materia cinematográfica México requiere: hacer mejores películas para divertir e informar al público que todo lo merece, primer accionista de nuestra industria". (17).

Esta consideración hacia el público era acatada -- fielmente por los programistas de Cotisa, quienes coincidían al afirmar que la gente decidía en la taquilla lo que quería ver. Es el espectador, según ellos, el que determina la programación, cuando éste se inclina por algún género, el mercado se satura con películas de esa corriente. Ejemplifican -

(16) Esta Convención se celebró en el hotel Del Prado, y posteriormente se celebraron Convenciones Regionales en diferentes partes de la República, para tratar todos los problemas relacionados con la exhibición y buscarles solución.

(17) Esto. 24 de febrero de 1978. p. 13.

con el cine de karatecas, de desastre, de terror o el western.

Por otra parte la señora de la Paz asegura que, a través del tiempo, el público se ha identificado con las salas que exhiben material nacional y con las que exhiben material extranjero. El espectador del primero pertenece a la clase medio baja, salvo excepciones como en el caso de las películas de Cantinflas o El mil usos, que cuentan con todo tipo de público. "No se puede exhibir en un Marina, cine extranjero, porque la gente no va, no le gusta leer subtítulos. La designación de salas para el material mexicano la determina fundamentalmente el factor humano, el barrio, la condición cultural".

Las buenas expectativas de Cotsa se complementaban con el regreso de la distribuidora Metro Goldwyn Mayer, que por algunos años no surtió de material a la mencionada exhibidora, los amantes del cine norteamericano podrían ver cintas como Operación teléfono, La generación de Proteo, Coma, Norman, ¿eres o no eres?, que tenían los ingredientes necesarios para rendir en taquilla; y disfrutar de viejas superproducciones: Lo que el viento se llevó, Ben Hur, Quo Vadis, Grand Prix, Doce del patíbulo, El rey de reyes, Fuga en el siglo -XXIII, etcétera.

La exhibición de cintas norteamericanas de gran comercialidad (Vaselina -estrenada en 16 cines-, Tiburón -22 cines-, Fiebre del sábado por la noche -6 salas-, Encuentros cercanos del tercer tipo -11-, y La guerra de las galaxias, se convertirían en los grandes taquillazos. Vaselina en su primer día en el cine Futurama logró recaudar 505 mil 425 pesos), se complementarían con los estrenos nacionales. En 1978, por ejemplo, se programaba la presentación de la película Noches de cabaret en 35 cines de la República -en tres meses logró recaudar 23 millones de pesos-.

Este sector, sin embargo, seguía adoleciendo del gran problema que representaba la carencia de cines; el mis-

mo José María Sbert aceptaba que sólo en la zona metropolitana hacían falta más de cien salas cinematográficas.

Mientras tanto, las labores de remozamiento continuaban en las salas de segunda: Jalisco, Nahur, Javier Solís, Germán Valdés, Fausto Vega, Mava, Nacional, etcétera, para volverlas productivas.

En 1979, la política de exhibición se volvería a replantear en términos estrictamente comerciales. Las autoridades de la Compañía Operadora de Teatros señalaban la necesidad de que la empresa obtuviera utilidades, tomando en cuenta que en enero de 1978 se había tenido una pérdida de 16 millones de pesos -cines como el Roble, aún con películas que cubrían el tope, padecía pérdidas de hasta 100 mil pesos semanales-.

Lo cual justificaba la programación del material nacional en salas de segunda y tercera, con poca capacidad. De manera que la mengua en las recaudaciones pudiera compensarse con películas extranjeras -y algunas mexicanas- exitosas en salas de primera: "se trata de exhibir cada película en el cine que le corresponda. Sería criminal dar una gran sala a un film del que se supiera con certeza que van a acudir sólo 500 personas por función". (18).

Esta tarea no resultaba difícil para los programistas de Cotsa. El señor Luna expresaba: "Nosotros buscamos la forma de acomodar una película -la que sea- en los cines adecuados para que tenga el éxito necesario. Hay películas muy bien hechas, pero que comercialmente no dejan nada. -- Los cines deben tener ingresos. Una empresa de cine, así sea estatal, tiene que retribuir ganancias. No se puede meter una película en un cine de 4,000 butacas, para que se llenen 200. Para realizar labor social ahí está la Cinete-ca. Nosotros no podemos jugar con los cines, son para ha--

(18) Declaraciones de Luis Gutiérrez, gerente de exhibición nacional de Cotsa. El Heraldo de México. 20 de febrero de 1979. p. 1-d.

cer negocio".

Y agregaba, "para programar los cines hay que tener experiencia y ésta sólo se adquiere con el tiempo. También se necesita "feeling". Hay cines para material extranjero y cines para material mexicano en la misma proporción. Muchas veces se intercalan en los cines grandes, para gente popoff, cintas nacionales que piensa uno que a esa gente le gustaría ver también. Buscamos la forma de darle al cine nacional su lugar, pues somos mexicanos, pero simplemente uno se inclina por la comercialidad de las películas, aunque sean extranjeras. Al público no se le puede imponer que vea cine mexicano, pues él está pagando por un producto y, naturalmente, -- prefiere lo mejor".

Por otra parte, explicaba que "las políticas de programación siempre han sido las mismas. Durante el echeverrismo, el único cambio fue la concesión de salas al cine mexicano, que generalmente exhibían material extranjero. No obstante, películas costosísimas que se hicieron durante esa época todavía no recuperan lo que se invirtió en ellas y, en cambio, películas que se hicieron con 15 o 20 millones han ganado 20 o 30, películas comerciales, por supuesto. De nada sirve hacer películas con tanto esfuerzo y tanta calidad, si el público no responde, un productor que hace una película de arte, no puede hacer más porque no recupera lo que invirtió, - en cambio una película que tiene éxito económico, permite al que la financió seguir produciendo. El éxito comercial se obtiene haciendo películas para las mayorías, ahora bien, -- las únicas que pueden hacer cine de calidad son las productoras estatales, porque pierden dinero que es del pueblo y no de ellas, el cual podría aprovecharse para hacer escuelas".

El "apoyo" al cine nacional, no obstante, seguía -- firme, y la prueba más "contundente" era el estreno de la cinta El chanfle en 40 salas del país -en 28 del Distrito Federal lograrla recaudar 5.4 millones-. Además, se anunciaba

la exhibición de 69 películas mexicanas a partir del 9 de agosto de 1979 en cines del Distrito Federal, y así se estrenan las películas Milagro en el circo (Apolo Satélite), - Amor libre (Diana), Cadena perpetua (Leo) Matar por matar (Sonora), Bloody Marlene (Tlatelolco), Estas ruinas que ves (Leo), Misterio en las Bermudas (Mariscala), El vuelo de la cigüeña (Las Américas), La guerra de los pasteles (Briseno), México de mis amores (Palacio Chino), El amor de mi vida (Vicente -- Guerrero); y de otras como La niña de la mochila azul (Carrusel), El cortado (De la Villa), Mexicano hasta las cachas (Ermita), Crónica roja (Cuicuilhuac), Una rata en la obscuridad - (Sonora), Benjamín Argumedo (Majestic), y La noche del asesinato (Nacional), entre otras.

A pesar de la discutible calidad de la mayoría de -- las películas mexicanas exhibidas, las ganancias para la empresa oficial encargada de su distribución no eran nada desdeñables. En 1979, Películas Nacionales había obtenido una ganancia de 700 millones de pesos, y en 1980 sus dividendos se incrementaban en un 20% por el manejo de filmes mexicanos.

En 1980, la Compañía Operadora de Teatros había logrado absorber una importante cantidad por concepto del Impuesto al Valor Agregado, cerca de 120 millones de pesos, lo que aumentaba en gran medida sus ingresos. Amén de este significativo avance, la señora Margarita López Portillo seguía teniendo entre sus planes la concesión de mayor tiempo de pantalla para el cine mexicano, que se dificultaba por la renuencia de los exhibidores independientes a proyectar material nacional en sus salas.

En este año, la exhibición en los cines de Cotsa de material extranjero sufriría un tropiezo a raíz del rompimiento de la distribuidora United Artists con dicha empresa, por considerar que sus salas no eran adecuadas para el tipo de producciones que manejaba (aunque seguía contando con compañías como Columbia Pictures, Warner Brothers, CIC, y otras distribuidoras independientes, que veían ante sí la oportuni

dad de explotar mayormente su material en los cines de Operadora).

No obstante, los programadores de Operadora de Teatros seguían pensando que las películas extranjeras reunían dos características esenciales: calidad y comercialidad, que las hacían merecedoras de los cines de dicha compañía.

El señor Saldaña, programista de las películas extranjeras, señalaba (19) que "el Latino es para las mejores películas, de tipo fino; el Chapultepec exhibe películas de acción; el Diana, comedias o cintas de suspenso". Y añade que dependiendo de la comercialidad, una película se proyecta en menor o mayor número de cines: "mientras más salas tenga una cinta, más ganancias deja, generalmente para una película importante los distribuidores piden de 20 a 25 cines".

Por otra parte, el señor Saldaña aclaraba que "aun que el cine extranjero deja lo doble de ingresos que el nacional, aquél no puede programarse en cines como el Poptla, por que no se le pueden quitar sus cines a las cintas mexicanas".

En 1980 Cotsa tendría muy buenas entradas en taquilla con las cintas El libro de la selva (Películas Nacionales), que recaudaría 39.5 millones de pesos; Expreso de medianoche (Columbia), 38.5 millones; Trofeo a la vida (Continental de Películas), 35 millones; Apocalipsis (Arte Cinema), 26.7 millones; 10, la mujer perfecta (Warner), 21 millones, etcétera.

De las películas mexicanas sobresaldrían: Perro callejero, con 23 millones, y Manaos, con 8.5 millones.

En 1981 Operadora de Teatros, ahora dirigida por Fayad Zellek, no había tenido grandes cambios en su política.

(19) Entrevista realizada el 25 de enero de 1984 en las instalaciones de Compañía Operadora de Teatros, S.A.

La Unión de Distribuidores Independientes de Películas (20), se declaraba aliada de la exhibidora, prometiéndole sus mejores películas.

Por otra parte, la empresa aseguraba la explotación de las películas nominadas para el Oscar en ese año: Gente como uno, El hombre elefante, El gran Santini, La hija del minero, La pícaro recluta; y de otras de interés monetario como Flash Gordon, La gran pelea, Atlantic City, Batalla más allá de las galaxias; y algunas mexicanas: Cosecha de mujeres, Cuentos colorados, La pulquería, Tarjeta verde, Mojado de nacimiento, Como México no hay dos, Del otro lado del puente, etcétera.

Una de las principales preocupaciones del nuevo funcionario era la conservación de los cines. Proponía la realización de una campaña de concientización del espectador: "lo que tratamos de hacer es brindar al público salas dignas, cómodas, limpias y con mejor programación". (21).

Para contrarrestar el déficit de salas, se planteaba un proyecto de construcción de 14 cines gemelos (28 minicines), en colonias que carecieran de tales establecimientos. Y, para comprobar que Cotisa no era una compañía de lucro, sino de servicio, era posible que se clausuraran cines que no ganaban ni para su mantenimiento.

El director de Operadora se manifestaba dispuesto a seguir apoyando al cine mexicano, que ya contaba con el 50% de tiempo de pantalla en el Distrito Federal y con un porcentaje mayor en la provincia, según el funcionario.

Por su parte, la titular de RTC prometía la construcción de 45 salas cinematográficas destinadas a la exhibición de material mexicano (16 ubicadas en cada una de las dele

- (20) Esta Unión se había formado a raíz de la huelga que la Sección Uno del STIC realizara en contra de las distribuidoras extranjeras. La Unión, formada por 28 empresas de capital mexicano, buscaba un mejor trato para las cintas de los distribuidores independientes, que pretendían invertir sus ganancias en la construcción de salas y en la producción cinematográfica. Desgraciadamente, este organismo se basaba en criterios exclusivamente comerciales para seleccionar su material de distribución.
- (21) Esto. 17 de marzo de 1981. p. 26.

gaciones del Distrito Federal quedarían listas en pocos meses porque eran prefabricadas). (22).

El último año del sexenio, los productores accionistas de Películas Nacionales protestaban ante Margarita López Portillo por el aumento en los topes de los cines, por el alto porcentaje que se les descontaba por concepto de remodelación de salas o para que se les hiciera efectiva la promesa de apertura de nuevos circuitos de exhibición para el material nacional.

La directora de Radio, Televisión y Cinematografía -- respondía con un balance de la labor de Operadora a lo largo del sexenio:

"Por medio de Cotsa se han estrenado 396 películas -- mexicanas, de las cuales 361 corresponden a la distribuidora Películas Nacionales y 35 a productores independientes.

Para su exhibición, y en forma exclusiva, se han utilizado más de 200 cines de Cotsa, y de estos [se] han obtenido unos ingresos aproximadamente, de dos mil millones de pesos hasta la fecha (...)"

"(...) Películas Nacionales de la cual son ustedes -- propietarios del mayor porcentaje de la empresa, en 1981 logró una facturación global de mil millones de pesos, de los -- cuales provienen el 50% de Operadora de Teatros (...)"

Su respuesta concluía con la amenaza de formar "(...) una distribuidora a nivel nacional para acoger a todos aquellos productores que quieran distribuir libremente y sin presiones el material que produzcan".

Margarita López Portillo se quejaba, casi al final de su mandato, de un cine indigno, que llenaba las carteleras cinematográficas y que sacrificaba al público "(...) en aras de fuentes de trabajo para miles de familias, confiando en que -- en un corto plazo (...) [se] (...) cumplirían (...) [las] (...) promesas de hacer un cine digno para el prestigio de nuestro país". (23).

(22) Estos proyectos de construcción de cines no se llevaron a cabo.

(23) El Heraldillo de México. 27 de abril de 1982. p. 4-d.

En julio de 1982 se acordaba la apertura de nuevos - circuitos de exhibición en el área capitalina para Películas Nacionales: cines Chapultepec, Insurgentes y Savoy -en forma simultánea-, Variedades, Metropolitan, Mariscala, Sonora y Tlatelolco se dedicarían a exhibir 80 cintas mexicanas a - lo largo del año.

A finales del lopezportillismo el balance fue desalen tador: la Compañía Operadora de Teatros se dedicó a programar y exhibir películas exclusivamente comerciales, nacionales y extranjeras, haciendo alarde, en la mayoría de los casos, del carácter lucrativo de la empresa, y, en otros, de su propósito de conceder a cada película la sala cinematográfica que le correspondiera, dejándole al espectador el papel de ente pasivo y receptivo de los productos que las autoridades correspondientes creyeran de su conveniencia.

Gracias a esta política, las entradas anuales de --- Cotsa habían ascendido a 3 mil millones de pesos.

LA COMPAÑIA OPERADORA DE TEATROS CONTABA, HASTA 1982, CON LOS SIGUIENTES CINES EN EL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA:

C I N E	PRECIO	AFORO
ACAPULCO	20.00	3,357
ALEX PHILLIPS	60.00	244
ALAMEDAS UNO	30.00	987
ALAMEDAS DOS	30.00	987
ARIEL	50.00	2,310
AUTOCINEMA LINDAVISTA	70.00	750-C
BAHIA	20.00	3,042
BELLA EPOCA	60.00	1,316
BRISEÑO	30.00	1,684
BUCARELI	40.00	1,997
CARRUSEL	40.00	3,356
CINEMA UNO	50.00	1,800
CINEMA DOS	50.00	1,583
CINEMA TRES	50.00	1,700
CIUDADELA	50.00	1,068
COLONIAL	40.00	2,800
CONTINENTAL	40.00	2,300
CORREGIDORA	30.00	1,902
COSMOS	40.00	2,567
CINEMA COYOACAN	50.00	1,497
CUITLAHUAC	40.00	2,940
CHAPULTEPEC	60.00	2,040
DIANA	60.00	1,964
DOLORES DEL RIO	50.00	647
DE LA VILLA	30.00	2,854
DORADO 70	60.00	1,328
ELVIRA	20.00	1,604
ELEKTRA	60.00	622
EMILIANO ZAPATA	30.00	2,040
ERMITA	40.00	2,790

C I N E	PRECIO	AFORO
ESTADIO	40.00	3,400
FAUSTO VEGA	30.00	1,639
FERNANDO SOLER	40.00	965
FLORIDA	20.00	5,225
FRANCISCO VILLA	30.00	1,955
FUTURAMA	60.00	4,498
GABRIEL FIGUEROA	60.00	530
GALAXIA	50.00	1,250
GEMINIS UNO	50.00	315
GEMINIS DOS	50.00	323
GERMAN VALDES	20.00	1,079
GLORIA	40.00	1,407
HERMANOS ALVA	60.00	211
HIPODROMO	30.00	1,004
IMPERIAL 70	60.00	2,348
INSURGENTES 70	60.00	1,650
INTERNACIONAL	50.00	4,137
JALISCO	40.00	2,400
JAVIER SOLIS	20.00	2,114
JESUS H. ABITIA	60.00	997
JOSE A. JIMENEZ	20.00	2,377
JUAN OROL UNO	30.00	1,094
JUAN OROL DOS	30.00	1,267
LAGO UNO	40.00	1,456
LAGO DOS	40.00	1,389
LAS AMERICAS	60.00	2,547
LATINO	60.00	1,872
LINDAVISTA	40.00	1,313
LINTERNA MAGICA	40.00	1,143
MADRID	50.00	644
MANACAR	60.00	1,975
MARAVILLAS	35.00	1,467
MARILYN MONROE	40.00	756

C I N E	PRECIO	AFORO
MARINA	40.00	3,384
MARISCALA	40.00	3,562
MAYA	30.00	2,954
MEXICO	50.00	3,162
MITLA	30.00	2,305
MOLINO DEL REY	50.00	644
NACIONAL	40.00	3,405
NETZAHUALCOYOTL	40.00	2,413
OLIMPIA	40.00	2,056
OPERA	40.00	3,574
PARIS	60.00	1,237
PASEO	60.00	1,426
PECIME I	50.00	592
PEDREGAL 70	60.00	1,383
PEDRO ARMENDARIZ	60.00	1,534
PEDRO INFANTE	20.00	880
PLAZA SATELITE	60.00	1,355
POLANCO	60.00	1,820
POPOTLA	30.00	2,612
PREMIER	60.00	1,628
REGIS	60.00	612
SAVOY	50.00	838
REVOLUCION	60.00	702
RIVOLI	30.00	1,125
ROSAS PRIEGO UNO	40.00	922
ROSAS PRIEGO DOS	40.00	1,414
SAN CARLOS	15.00	2,108
SANTOS DEGOLLADO	20.00	2,108
SARA GARCIA	30.00	507
SOLEDAD	30.00	2,258
SONORA	40.00	3,264
TEPEYAC	50.00	2,092
TLALNEPANTLA	30.00	11,488

C I N E	PRECIO	AFORO
TLALPAN	30.00	522
TLALTELOLCO	50.00	2,450
VALLE DORADO UNO	30.00	950
VALLE DORADO DOS	30.00	915
VARIEDADES	50.00	2,401
VENUS	50.00	1,153
VENUSTIANO CARRANZA	50.00	1,195
VERSALLES	50.00	664
VIADUCTO	50.00	850
VICENTE GUERRERO	20.00	1,195
VILLA COAPA	40.00	402
VILLA OLIMPICA	40.00	456

C I N E S A F I L I A D O S

ACUARIO	40.00	1,600
APOLO SATELITE	75.00	1,986
ARAGON UNO	50.00	640
ARAGON DOS	50.00	420
ARCOS UNO	40.00	360
ARCOS DOS	40.00	410
ARIES	40.00	205
AZCAPOTZALCO UNO	50.00	662
AZCAPOTZALCO DOS	50.00	800
BRASIL	60.00	1,030
CAMPESTRE	50.00	320
CAPRICORNIO	50.00	168
COPACABANA	60.00	966
ECATEPEC	35.00	450
INSURGENTES 2001	60.00	382
INSURGENTES 2002	60.00	412
IZCALLI UNO	50.00	325

C I N E	PRECIO	AFORO
IZCALLI DOS	50.00	325
LEO	30.00	372
LIBRA	50.00	495
VALLEJO LINDAVISTA UNO	50.00	360
VALLEJO LINDAVISTA DOS	50.00	360
MARIA ISABEL	60.00	300
VICTOR MANUEL MENDOZA	30.00	649
METROPOLITAN	50.00	3,662
NEZA 2001	35.00	344
NEZA 2002	35.00	321
OMEGA	60.00	504
PAPANOA UNO	50.00	396
PAPANOA DOS	50.00	396
PISCIS	40.00	
PLAZA ARAGON UNO	50.00	800
PLAZA ARAGON DOS	50.00	600
A. C. QUEBRADA	50.00	704
REAL CINEMA	60.00	1,658
SAGITARIO	50.00	176
SALA SAN JACINTO	50.00	550
SATELITE 2001	75.00	270
SATELITE 2002	75.00	270
TAURO	50.00	528
TERESA	40.00	2,555
C. TEZONTLE	50.00	1,650
TORRES UNO	55.00	1,500
TORRES DOS	55.00	250
TORRES TRES	55.00	300
TORRES CUATRO	55.00	300
TORRES CINCO	55.00	300
VALLARTA UNO	75.00	450
VALLARTA DOS	75.00	400

C I N E	PRECIO	AFORO
VALLEJO 2000	40.00	1,750
23 DE ABRIL	40.00	528
VILLA DE LAS FLORES	40.00	900
VIRGO	40.00	275
ZAPOTITLAN	35.00	1,100

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA.

2.3 EXHIBIDORAS COMERCIALES.

La exhibición de películas en el Distrito Federal es una actividad ejercida por el sector público -a través de la Compañía Operadora de Teatros-, el privado -formado básicamente por cinco circuitos comerciales-, y el independiente -es decir, cineclubes, universidades e institutos culturales-.

Las exhibidoras de la iniciativa privada en el Distrito Federal, hasta diciembre de 1982, eran: Organización Ramírez; Circuito Montes; Cineclubes de Arte, A. C.; Exhibidora - México, S. A. -Stic- y Producciones Carlos Amador (1).

Una característica común presentaron los circuitos comerciales en el Distrito Federal durante el sexenio de José -López Portillo: su negligencia para proyectar películas mexicanas -221 salas fílmicas proyectaban sólo el 10% de cintas nacionales-. El tiempo de pantalla concedido al cine nacional -que por ley debería ser por lo menos del 50%- era prácticamente nulo. Con el pretexto de que la distribuidora Películas Nacionales no proporcionaba material local, sus salas estaban permanentemente ocupadas por filmes extranjeros, en su mayoría norteamericanos, con frecuencia de dudosa calidad. El público capitalino sólo tenía acceso a lo más bajo del cine español, italiano, portugués y, en salas de tercera categoría, mexicano.

- (1) En diciembre de 1979 se construyó la Plaza de los -- Compositores -integrada por cuatro cines; Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo, Mario Talavera y Gonzalo Curriel con 600 butacas cada uno- propiedad de la Sociedad -de Autores y Compositores de Música (SACM), que, luego de permanecer cerrada por algún tiempo, se convertiría en las instalaciones de la Cineteca Nacional.

"Esto ocasiona una serie de perjuicios -denunciaba - Adolfo Torres Portillo-: los escritores, directores, compositores, intérpretes y ejecutantes ven menguado notablemente el estímulo que significan las percepciones por derecho de autor; los productores al tener enlatado su producto por largo tiempo, no sólo no recuperan su inversión en un plazo razonable, sino que, por la acumulación de intereses, el envejecimiento de sus películas, la mengua de la taquilla y la desleal competencia del cine de importación, se descapitalizan y frenan así la producción y por ende el trabajo de todos los cinematografistas".

"El problema no se debe solamente a la ocupación indebida del tiempo de pantalla y sus consecuencias para los trabajadores de la industria, sino también a la penetración cultural de tiburones, supermanes, exorcistas, con la señalada preferencia a lo de afuera, dejando al cine como la única industria mexicana sin protección y que compite, en manifiesta desventaja, con todas las industrias fílmicas extranjeras, lo que la incapacita para mejorar-(...)".

"(...) La violación a la ley de cinematografía hace pensar que la exhibición está en razón inversa a la calidad, esto es, en tanto mejor es una película por su temática, valores artísticos o culturales, peor se le programa, sin que para cambiar esta absurda situación hayan valido los esfuerzos, luchas y reclamaciones de trabajadores, productores y distribuidores del cine nacional". (2).

La razón por la cual los exhibidores comerciales proyectaban exclusivamente material extranjero se encontraba en la taquilla. El público de clase media, que rechazaba la producción mexicana, acudía a ver las cintas extranjeras sin mayores exigencias. De este modo, los circuitos garantizaban sus abundantes ganancias económicas sin importarles la calidad del producto que vendían.

(2) El Heraldo de México. 18 de noviembre de 1982. p. 1-d y 4-d.

Las ganancias para los distribuidores, por otra parte, tampoco eran nada desdeñables. "Las 32 principales distribuidoras importan en promedio 370 películas al año y logran una recaudación de 3 mil millones de pesos, de los cuales nada se reinvierte en nuestra industria, y si propicia una notable fuga de divisas". (3).

La importación de cintas extranjeras no compensa de ningún modo la exportación de material mexicano -50 y 60 cintas anualmente-. La mayoría del cual se exhibe en los Estados Unidos, ya que el resto de los países, cuyo peor cine -- nos hacen consumir a la fuerza, proyectan acaso una sola: -- Gran Bretaña, Italia, Francia, etcétera.

(3) Ibid.

2.3.1 ORGANIZACION RAMIREZ.

Es una de las cadenas de exhibición más fuertes en el país. Empezó a funcionar hace más de una década con el Cinema La Raza y el cine Tlaloc. A finales del sexenio ---lopezportillista -en septiembre de 1982- ya contaba con 114 cines en toda la República, pues esta empresa rápidamente se extendió por los estados de Jalisco, Michoacán, Aguascalientes, Guanajuato, Sinaloa, Sonora y Baja California.

En la actualidad, en el área metropolitana, la cadena de exhibición, es propiedad del señor Enrique Ramírez ---quien está vinculado a Gabriel Alarcón -de El Heraldó de México- y a Manuel Espinoza Iglesia, es decir tiene fuertes nexos con el grupo Puebla, heredero de los intereses de William Jenkins, otrora monopolista de la exhibición en México.

Organización Ramírez cuenta con las siguientes salas:

Multicinemmas Plaza Universidad:

- Sala 1, 286 butacas.
- Sala 2, 319 butacas.
- Sala 3, 314 butacas.
- Sala 4, 330 butacas.
- Sala 5, 341 butacas.

Multicinemmas El Toreo:

- Sala 1, 300 butacas.
- Sala 2, 340 butacas.
- Sala 3, 197 butacas.

Cinemmas Gemelos Tlalnepantla:

- Sala 1, 425 butacas.
- Sala 2, 425 butacas.

Cinemas Gemelos Plaza del Angel:

- Sala 1, 400 butacas
- Sala 2, 300 butacas

- Cinema Plaza Churubusco, 760 butacas
- Cinema La Raza, 1,418 butacas

Cinemas Gemelos Villa Coapa:

- Sala 1, 452 butacas.
- Sala 2, 462 butacas.
- Cinema 100, 519 butacas.

Multicinemas Plaza Satélite:

- Sala 1, 310 butacas.
- Sala 2, 310 butacas.
- Sala 3, 308 butacas.
- Sala 4, 312 butacas.

Multicinemas Las Armas:

- Sala 1, 647 butacas.
- Sala 2, 635 butacas.
- Sala 3, 743 butacas.

Cinemas Gemelos Mixcoac:

- Sala 1, 486 butacas.
- Sala 2, 487 butacas.
- Cinema de Arte Agustín Lara, 815 butacas.
- Cinema Reforma, 412 butacas.

Todos estos cines se han distinguido por exhibir cintas estrictamente comerciales, preferentemente norteamericanas, distribuidas por las grandes empresas: Twenty Century Fox, Columbia Pictures y Vista Películas, y otras nacionales como Telefilms, Liderfilms, Producciones Zafiro, Producciones Alatraste, Producciones Amador, etcétera.

La programación de los cines, según lo expresaba la encargada de este aspecto, Atlántida Aboites (1), se efectúa de acuerdo a tres circuitos principales encabezados por las salas Hollywood y La Raza, el primero; cinema Reforma, el segundo; y Agustín Lara, el tercero (2). Es decir, una cinta de estreno se programa en un conjunto de cines (no todos de la misma cadena) en donde se espera su mayor éxito económico. Si en uno de los cines del circuito una película no hace el "tope", entonces se programa otra ("que puede ser de estreno, pero no tan importante como las que se programan por circuito"), que se denomina de "tapón", hasta que la cinta anterior salga de los cines "cabeza". Tales circuitos, "que permiten un mayor control de salas y películas", han sido establecidos por las poderosas distribuidoras norteamericanas, que deciden, en la mayoría de los casos, cuales serán los establecimientos en los que su filme deberá proyectarse (en algunos casos la decisión la toman el distribuidor y el exhibidor, - la cual está regida, invariablemente, por el factor económico). Los circuitos nunca están formados por las mismas salas -únicamente el cine "cabeza" se mantiene-, ya que éstas se eligen según convenga a los intereses de los empresarios.

La contratación de películas con las distribuidoras extranjeras no representa ningún problema, explicaba la programista, pues casi todas las cintas que manejan dichas empresas tienen asegurado el éxito taquillero; lo que no su-

- (1) En una entrevista realizada el 1° de agosto de 1984.
 (2) En ocasiones, se forma un cuarto circuito (encabezado por el Palacio Chino) que sirve para "taponear" los cines. Este, siempre está formado por las mismas salas.

cede con otras distribuidoras que compran cintas muy baratas, que, por lo tanto, no garantizan la obtención de ganancias.

Los contratos con las distribuidoras se efectúan de acuerdo al "tope" -que se establece en base a la capacidad de la sala-. Atlántida aclaraba que el porcentaje que corresponde al distribuidor puede bajar hasta el 25%, si dicha -- empresa está interesada en mantener una película que ha dejado de hacer el "tope".

Las películas mexicanas, por otra parte, no tienen cabida dentro del Circuito Ramírez. Este ha logrado atraer a un público mayoritariamente de clase media alta, "acostumbrado" al cine norteamericano. Un cine intrascendente pero necesario porque, según afirmaba la señorita Aboites, "a la gente no le gusta ir al cine a meditar. Tú vas al cine a que te saquen de tus problemas. Al público dale pan y circo y - está feliz, nunca se te va a levantar". Por otra parte, "está comprobado que en los cines de primera no se pueden exhibir películas mexicanas".

La negativa a programar estas cintas no es, sin embargo, tajante. Se debe a que "Películas Nacionales concede mejores cintas a los cines de Operadora, Pedro Navaja, por ejemplo, nunca nos la dieron". Entonces, "dan oportunidad de -- proyectar material nacional, siempre y cuando no se afecte a la exhibidora oficial. Las pocas películas taquilleras se - las lleva, y una cinta que no hace dinero para qué la queremos".

2.3.2. CINECLUB DE ARTE, A. C.

Hacia 1976, Gustavo Alatríste -actor, escritor, argumentista, director, productor, distribuidor y exhibidor, sin que todas estas actividades le significaran nexos con ningún grupo empresarial-, era dueño de una cadena de cines en el -- Distrito Federal y en el interior de la República, que respondía a la razón social de Cineclub de Arte, A. C. En la capital poseía ocho de las mal llamadas "salas de arte". -- Ocho años después, el número de cines había aumentado a 18, los cuales eran los siguientes:

- Sala Buñuel, con 207 butacas.
- Sala Indio Fernández, con 118 butacas.
- Sala López Velarde, con 460 butacas.
- Sala Fellini, con 437 butacas.
- Sala Cuevas, con 397 butacas.
- Sala Godard, con 397 butacas.
- Sala Chaplin I, con 315 butacas.
- Sala Chaplin II, con 580 butacas.
- Sala Ferreri, con 260 butacas.
- Sala del Pueblo I, con 1,100 butacas.
- Sala del Pueblo II, con 1,100 butacas.
- Sala David Silva I, con 190 butacas.
- Sala David Silva II, con 144 butacas.
- Sala Tepito, con 655 butacas.
- Sala John Ford, con 1,424 butacas.
- Sala Kubrick, con 223 butacas.
- Sala Bergman, 390 butacas.
- Auditorio Plaza, con 2,392 butacas.

Además de las funciones normales, algunas de estas - salas proyectaban también matinés y funciones de medianoche. (1)

(1) Emmanuel, por ejemplo, permaneció cinco años exhibiéndose en funciones de medianoche, en la Sala Chaplin I.

Como exhibidor, Alatríste se había iniciado en 1969, al inaugurarse la sala Luis Buñuel, que inicialmente funcionó como cineclub, ya que exhibía únicamente películas de arte. "Dado que este tipo de cine no era para las mayorías, la exhibidora dió un giro-en 1971- hacia la exhibición comercial, que deja mucho mayores ganancias". (2).

Así, todos los cines propiedad de Alatríste estaban concebidos como empresas lucrativas, pese a que su propietario registró esta cadena como "asociación civil". Todas sus salas en el Distrito Federal y área metropolitana estaban dedicadas básicamente a la exhibición de películas norteamericanas, mientras que el único material nacional que tenía cabida en sus pantallas era el producido por el propio Alatríste.

Según la señora Luna, auxiliar de programación del circuito, ello ocurrió porque las cintas mexicanas "buenas" eran acaparadas por la distribuidora Películas Nacionales, - que se las entregaba a Cotsa, en tanto que las otras compañías que alquilaban material, tenían pésimas cintas.

Por su parte, Alatríste argumentaba que "(...) no es posible dar un tiempo de pantalla del 50% a películas mexicanas, dado que no existe la suficiente producción". (3).

Respecto al hecho de que el cine nacional no tuviera cabida en las salas de estreno, lo que originaba que cierto sector del público no conociera esa producción, el empresa-

- (2) Buena parte de la información que se presenta en este subcapítulo fue proporcionada por la señora Rebeca Luna de Fernández, asistente de programación de Gabriel Alatríste, programista de la cadena Cineclub de Arte, A. C., en una entrevista celebrada el 27 de julio de 1984.
- (3) Heraldo de México, 6 de marzo de 1982. p. 1-d.

rio afirmaba que era una falacia que las cintas mexicanas no fueran vistas por ser programadas en cines de segunda y tercera categoría. Según su criterio, un filme, mexicano, chino, japonés o de donde fuera, si era bueno, tendría la aceptación del público, que acudiría a verlo pasara donde pasara. Recordaba que Cecil B. de Mille sostenía que una película -- fracasaba por sí misma y no por factores externos a ella, como lo eran las condiciones de exhibición, afirmación ciertamente peregrina.

Las distribuidoras norteamericanas -Columbia Pictu--res, Twenty Century Fox, CIC y Warner Brothers- eran las que mayor material proporcionaban a las "salas de arte", aunque también otras empresas nacionales lo hacían -como Telefilmes Internacional, Distribuidora Rivero, Cinematográfica Anáhuac, Producciones Zafiro, Polifilmes Mundiales, Películas del Distrito Federal y, por supuesto, Producciones Alatríste-. Estas compañías proporcionaban material sobre todo estadounidense, pero también inglés, francés, italiano y de Hong Kong.

Las distribuidoras ofrecían su material a Cine Club -de Arte, A. C. por medio de catálogos. La exhibidora, a través de su programista -en este caso Gabriel Alatríste, hijo del empresario- seleccionaba las que quería ver en exhibi--ción privada, para decidir posteriormente si era o no alquilada. En esta tarea contaba con el auxilio de dos asisten--tes.

Los contratos con las distribuidoras se celebraban, en los casos de estreno, al 50%, es decir, la exhibidora se comprometía a entregar la mitad de sus ganancias -una vez -pagados los impuestos correspondientes- al distribuidor, -- aunque este porcentaje variaba según la compañía y la película. (también podía ser del 45% para el distribuidor y 55% para el exhibidor; o del 40% para el primero y 60% para el segundo).

Si se trataba de un reestreno, es decir, cuando la película descansaba dos años y luego se reiniciaba su explotación, la exhibidora pagaba el 35%, quedándose con el 65% restante. El mismo porcentaje se aplicaba en los casos de reprise -cuando una cinta se exhibía en distintos cines pasados dos o tres meses de su estreno-.

En los casos de premier, cuando la película se proyectaba un sólo día por primera vez, la distribuidora obtenía el 40% de los ingresos percibidos por la exhibidora. Estas premiers se realizaban con fines benéficos en combinación con alguna institución social y se cobraba un precio mucho mayor por el boleto. La exhibidora recibía en estas funciones -además de la publicidad para su película- el valor del cupo total del cine, considerando el boleto a precio normal, mientras que la institución de que se tratara recibía la diferencia.

En los convenios celebrados entre Cineclub de Arte, A. C. v las distintas distribuidoras se especificaba quien de las dos partes absorbería los gastos de publicidad. En estos casos también se establecían convenios especiales, por ejemplo, existía el sistema de bordero, que fijaba la repartición de los gastos de publicidad al 50% de entre ambas partes.

Normalmente, las "salas de arte" de Alatraste establecían convenios generales con cada distribuidora, y cuando se trataba de una película especial -superproducciones, éxitos de taquilla seguros, etcétera-, se hacía una modificación.

Ahora bien, los arreglos sobre los pagos del exhibidor al distribuidor -las llamadas liquidaciones- se hacían una vez que la cinta en cuestión salía de cartelera.

Conviene anotar que algunas distribuidoras -Columbia, por ejemplo-, se reservaban el derecho de alquilar su material a dos o más circuitos comerciales, siempre y cuando no perjudicaran los intereses de los diferentes exhibidores

contratantes. Esto ocurría fundamentalmente con las películas que tenían asegurado su éxito en la taquilla (Columbia y Twentv ofrecían una o dos de este tipo al año). Así, las distribuidoras formaban sus propios circuitos con cines de distintas exhibidoras de la manera más conveniente a sus intereses. En estos casos, tales compañías hacían los arreglos pertinentes para la programación de sus cintas (en que salas, qué época del año, etcétera).

En lo que se refiere a la programación, ésta se realizaba dependiendo de la ubicación del cine y del tipo de película de que se tratara (Alatriste poseía salas en diferentes puntos de la ciudad, todas consideradas de primera categoría). Por ejemplo, en los cines ubicados en colonias populares, se programaban preferentemente filmes de sexo, violencia y acción. "Aunque no sean de muy buena calidad -señalaba la señora Luna- el público las acepta. A la gente le gusta el tipo de cine que va a ver, no se le impone nada. Lo que el público pide es lo que se le da, pues si va al cine es porque quiere, nadie lo obliga".

En cambio, en las salas ubicadas en zonas "de mayor categoría", se proyectaba otro tipo de material, "más fino".

En ocasiones, la misma película era programada en distintos cines, aunque se buscaba que éstos estuvieran ubicados en diferentes puntos de la ciudad, de modo que no se perjudicaran ni robaran público unos a otros.

Generalmente, se tiene calculado cuanto tiempo durará una película en cartelera, "aunque en esto no hay fórmulas", reconocía la asistente de programación. "A veces películas que creemos tendrán mucho éxito fracasan, y viceversa. El público es el que tiene la última palabra".

Esto significaba que una cinta permanecía en cartelera cuando tenía la aceptación del espectador, es decir, -- cuando cumplía con los topes establecidos -- cantidad mínima de dinero que una película debía reunir en los cinco días -- primeros a partir del inicio de su explotación, aunque era fundamental que en éstos se incluyera la corrida del domingo,

día de mayor recaudación-. Tales topes se establecían en ba se al aforo (número de butacas del cine), al precio del boleto y al número de funciones. Cuando una cinta no cumplía el mencionado tope, salía inmediatamente de cartelera, sin que importara su calidad, "porque no se puede perder económicamente", señalaba la señora Luna.

Como contrapeso, Alatríste organizaba anualmente en alguna de sus salas, "El Festival de mejores Directores", al que, sin embargo, no acudía mucha gente. Las posibles pérdidas que pudiera tener en tales casos, eran ampliamente recuperadas por el empresario, quien tenía con frecuencia problemas por aumentar el precio de entrada a sus cines.

En agosto de 1982, sin previa autorización, sus salas cobraban 75 pesos por el boleto, cuando los demás cines de estreno pedían de 50 a 60 pesos. El empresario argumentaba que esta cantidad era ridícula, razón por la cual las salas estaban tan mal acondicionadas. La situación la atribuyó al decreto expedido en 1952, por el que se estableció un precio tope de cuatro pesos a la entrada de los cines, con lo cual -decía- comenzó a decaer la industria. Explicaba, en su condición de productor y exhibidor, que aquél que invertía millones en realizar una cinta, tenía el derecho de cobrar -no regalar-, su proyección.

Alatríste, en pleito permanente con las autoridades oficiales del cine, tuvo, en repetidas ocasiones, dificultades con la Dirección de Cinematografía por proyectar películas no autorizadas, o por no acatar la autorización correspondiente. En un documento proporcionado por Cineclub de Arte, A. C., se aseguraba que el empresario había tenido -- "(...) que enfrentar (la mayoría de las veces), la más infantil y dañina censura, no sólo en sus producciones personales, sino también en las películas que [adquiría] para su propio circuito de exhibición a nivel nacional. (...)" (4).

(4) Folleto proporcionado por Cineclub de Arte, A. C.

Sin embargo, se decía que él podía "(...) burlar el boicot dictado por la Dirección de Cinematografía, gracias a que posee sus propios estudios, cines, distribuidora y demás recursos (...)" (5). Así ocurrió, por ejemplo, en el caso de Calígula, que anunció y exhibió sin contar con el permiso necesario; también Aquel famoso Remington estuvo prohibida, aunque fue exhibida posteriormente.

De este modo, Alatríste se mostraba en contra de la intervención del Estado en la industria cinematográfica. - Afirmaba que ésta era innecesaria y poco afortunada, y aseguraba que si el sector gubernamental dejara en libertad a los productores, éstos harían mejor cine (la falsedad de tales afirmaciones quedó demostrada, precisamente, durante la administración de Margarita López Portillo en RTC).

Para el empresario, las producciones estatales eran - las más malas y las más costosas, de modo que nadie quería exhibirlas, ni siquiera Operadora de Teatros (afirmación que dejaba a un lado el problema del "congelamiento" de las películas estatales provocado por políticas erróneas en la conducción del cine durante el periodo lopezportillista). Según Alatríste, el gobierno debería premiar las cintas de interés nacional y no financiar, por sistema, tanto "churro".

Además, aseguraba que si el cine de ficheras tenía éxito, era porque servía para satisfacer los anhelos de un público que quería ir a los cabarets de lujo y no podía hacerlo por falta de recursos económicos. Luego entonces, acudía a los cines para ver el mismo espectáculo a un precio -- muy bajo.

Ahora bien, en su labor como productor, Alatríste se había dedicado a realizar, en algunos casos, películas "piratas", hechas al margen de los sindicatos, filmadas en formatos de 16 milímetros, después ampliadas a 35 mm., y finalmente explotadas en las salas de su propiedad. En otras ocasio

(5) Diorama de la Cultura. Suplemento cultural de Excel-
sior. 8 de agosto de 1982. p. 5.

nes, sí filmaba con miembros del STIC o del STPC.

Por otro lado, Alatríste también tuvo problemas con los empleados de sus salas cinematográficas, que lo acusaban de demagogo, pues al contrario de lo que intentaba plasmar - en sus películas (de supuesto contenido social y con un "carácter eminentemente nacionalista", según palabras de su propio autor), su actitud en la vida real era la de un explotador.

De este modo, "(...) todas aquellas [personas] a las que el productor ha contratado en sus salas con carácter de gente 'de confianza': administradores, choferes, empleados de mantenimiento, revisadores de películas, etcétera, ganan un salario ligeramente más alto que el mínimo, a pesar de -- desempeñar trabajos que requieren de especialización y de -- cierta responsabilidad (...)". (6).

En tal situación, los trabajadores de los 34 "cineclubes de arte" en toda la República, habían formado un sindicato que estaba en proceso de registro -marzo de 1981-, pues - había cumplido con todos los requisitos legales. Sin embargo, la actitud de Alatríste, a través de sus representantes fue represiva, ya que algunas de las personas que participaron en este movimiento fueron suspendidas de sus empleos.

PRODUCCIONES GUSTAVO ALATRISTE, S. A.

Constituida como productora y distribuidora, esta compañía manejaba más de 200 títulos, extranjeros todos, a excepción de las películas nacionales producidas por Gustavo Alatraste (Viridiana, El Ángel Exterminador, Simón del Desierto, de Luis Buñuel; Entre violetas, Victorino, Los privilegiados, México, México, ra, ra, ra, La grilla, En la cuerda del hambre, Aquel famoso Remington e Historia de una mujer escandalosa, todas dirigidas por Alatraste; y otras más como Toña nacida virgen, La combi asesina y La casa de Bernarda Alba). La señora Luna sostenía que esta distribuidora no trabajaba con otras cintas mexicanas porque lo mejor de la producción era -- acaparado por Películas Nacionales.

Alatraste había comprado los derechos de explotación -- de excelentes cintas de arte y contenido social, realizadas -- por renombrados directores, las cuales, sin embargo, no exhibía, o lo hacía en forma deficiente porque no eran comerciales (aún cuando la señora Luna reconocía que este tipo de filmes -- también tenían un público). Baste mencionar como ejemplos Con los puños en el bolsillo, de Marco Bellochio; Escenas de un matrimonio, de Ingmar Bergman; Nos amábamos tanto, de Ettore Scola; Teorema, de Pasolini; Los rojos y los blancos, de Miklos -- Jancsó; y La prima Angélica, de Carlos Saura, entre otras.

Las cintas que distribuía y que se exhibía en sus supuestas "salas de arte", eran, como se ha mencionado, básicamente de sexo y violencia, y de dudosa calidad: A los 17 años todos fuimos...; Ansiosa a los 17; El erotista; El sexista; Nacida inocente; La corruptora; Seductor irresistible; Erotísimos y Enfermera especializada, por ejemplificar con algunos títulos.

Las películas que Alatraste compraba a los productores para alquilarlas después eran seleccionadas considerando al -- grueso del público nacional (clase media y baja), y el mismo -- criterio se aplicaba a la exhibición. Así, la mayoría de las

cintas por él controladas eran para adultos (el público infantil tenía escasas opciones), de procedencia extranjera. - Con todo, Alatríste aún declaraba su "(...) oposición a que se continúen importando películas del extranjero y a que continúemos consumiendo lo que nos llega del exterior".(7).

Abundaba el empresario: "Da rabia y tristeza que la industria de la producción cinematográfica se encuentre de rodillas por culpa de los cineastas intermediarios, quienes inclusive compran películas antes que se realicen, o sea que de algún modo las financian. La legislación en esta materia debe contemplar todos estos problemas y que sólo se concedan permisos de importación a quienes produzcan películas mexicanas, que además es buen negocio (...)". (8).

De realizarse lo que este productor proponía, su situación se haría aún más ventajosa. Ya de por sí la distribuidora de su propiedad alquilaba material filmico extranjero a buena parte de los cines independientes y circuitos comerciales del interior, mientras que en el Distrito Federal proporcionaba películas a las salas de Organización Ramírez, Circuito Montes, Operadora de Teatros y, por supuesto, a Cineclubes de Arte, A. C.; cadenas que continuarían dando al público mexicano cine nacional y extranjero- de pésima factura y contenido en su mayoría.

- (7) Diorama de la Cultura. Suplemento cultural de Excelsior. 8 de agosto de 1982. p. 5.
 (8) Ibid.

2.3.3. PRODUCCIONES CARLOS AMADOR.

Uno de los empresarios del cine mexicano con más poder en el Distrito Federal durante el sexenio de José López Portillo fue Carlos Amador. De 1976 a 1982, este distribuidor y exhibidor, quien tenía nexos con Televisa (encabezada por Miguel Alemán, Emilio Azcárraga y Rómulo O'farril) aumentó su cadena de cines de uno solo -Arcadia, en 1976- a doce -en 1982-. Estos eran: Arcadia, Majestic, Palacio, Telecine Rex, Telecine Roma, Nuevo Real Cinema, Palacio Chino (salas A, B, C, y D), Brasil y Copacabana.

El Palacio Chino, cuya remodelación le costó a Amador y a su socio, Juan Sarquís, 5 millones de pesos, fue reinaugurado el 12 de octubre de 1979 (1). Se dijo entonces -- que las salas estarían dedicadas a la exhibición de diferentes tipos de cine: la A -de 1,200 butacas-, al mexicano; la B -de 829 localidades-, al europeo; la C -con aforo de 700 butacas-, al estadounidense; y la D -de 450 localidades-, al cine infantil, además de funcionar como cineclub.

Sin embargo, después de la reinauguración, en el Conjunto Palacio Chino se programaron en sus diferentes salas: La doctora de las grandes mani...obras, con Edwiche Fenech; Intimidades de la novicia; Yo te amo... yo tampoco; y Serios como el placer (2). Es decir, lo más bajo del cine europeo comercial. Amador olvidaba, así, sus propósitos de alentar la exhibición de cine para niños. Porque, después de todo -afirmarfa- "el cine infantil funciona sólo los fines de semana y en las vacaciones; no [es] negocio" (3).

Más adelante, el empresario se enorgullecerfa de haber presentado a los niños de México los mayores éxitos del

- (1) Finalmente comprarfa a Juan Sarquís el 50% de las acciones, para convertirse en el dueño absoluto del Palacio Chino.
- (2) Heraldo de México. 21 de octubre de 1979.
- (3) Heraldo de México. 18 de marzo de 1982. p. 1-d.

cine infantil: La familia Telerfn, El mago de los sueños, - Heidi y Remi y sus amigos (4).

Amador como distribuidor adquiría lotes de películas francesas, italianas, danesas, japonesas, etcétera, generalmente pseudopornográficas, que luego exhibía en sus salas, - donde rara vez proyectaba cintas nacionales. Sin embargo, - el empresario afirmaba lo contrario "(...) en contra de tan equivocada como tendenciosa información [de que no exhibía - material nacional] hay la prueba de que desde años atrás, -- cuando reinauguré los cines Majestic y Palacio, éste lo dedí que entonces exclusivamente a programación mexicana (...)" - (5). Agregó que en la inauguración del Conjunto Palacio Chino, exhibió México de mis amores, y luego El sexo me da risa. Sin embargo, estos hechos eran la excepción y no la regla, - aunque Amador se defendía diciendo: "(...) en mis cines, o en parte de ellos, exhibo películas mexicanas cuando éstas - me son dadas y haré lo mismo en cuanto me las proporcionen - adecuada y oportunamente (...)".

"(...) Que se me proporcione material mexicano, es - lo único que requiero para dar definitiva respuesta a esas - campañas tendenciosas y dirigidas (...)" (6).

Carlos Amador, quien en abril de 1981 fungía como -- Coordinador de Eventos del Departamento del Distrito Federal, Vicepresidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica -en 1982 fue electo presidente-, y Presidente de - la Asociación de Distribuidores Independientes de Películas, recibió numerosos ataques por importar solamente cintas comerciales de muy baja calidad, pseudopornográficas.

Por ello, en agosto de 1981 prometió a Margarita López Portillo, en nombre de los distribuidores independientes, moderar su importación y dedicar más atención al cine infantil, "(...) aunque también debemos decir que el cine tiene un símil con los periódicos (tiene su sección de información ge

(4) Heraldo de México. 17 de marzo de 1981. p. 1-d y 4-d

(5) Heraldo de México. 11 de julio de 1980.

(6) Ibid.

neral, sus páginas culturales, las de sociales y, en la sección policíaca, hay una plana destinada a la nota roja), por ello creemos que al público debemos darle de todo, lo que incluye a veces películas un poquito subidas de tono; por esto prometemos mejorar nuestro material de acuerdo a los lineamientos que la Dirección de Cinematografía nos imponga y hagta donde el respeto a nuestras familias nos lo permita (...)" (7).

Según el empresario, al público había que darle lo - que quisiera, por eso él proyectaba en sus cines una variedad de temas: películas de terror, de sexo, de aventuras, etcétera, de modo que la gente seleccionara lo que prefiriera. Afirmaba que el cine proporcionaba al público "(...) un medio de esparcimiento, de diversión o de divagación si se quiere, en lo que mucho ayuda a preservar a la gente de agobiadoras presiones afectivas o materiales (...)" (8).

En mayo de 1981, Amador firmó un contrato con la compañía Bienes y Empresas, de Alfonso García Brigas, para administrar el cine Metropolitan en los aspectos de distribución y promoción -no exhibición-. El empresario señaló que ese local sería "(...) destinado a la proyección de películas por encima del nivel común de calidad (...) especialmente cuidaremos de proporcionar buen tiempo de programación a películas de realizadores nacionales (...)" (9). Promesa semejante hizo con respecto a sus cines Brasil y Copacabana, - inaugurados en noviembre de 1981.

En enero de 1982, Amador afirmó que el cine mexicano había elevado considerablemente los totales de su explotación, y señaló: "(...) no es con decretos como se lleva al público a los cines. Se les motiva (a quienes forman ese público) con películas atractivas y una variedad temática, -

- (7) Heraldo de México. 28 de agosto de 1981. p. 1-D.
 (8) Cámara. Junio de 1982. Núm. 22. p. 3
 (9) Esto. 16 de mayo de 1981.

como se han permitido sugerir a los señores productores los exhibidores de habla hispana en Norteamérica (...)" (10).

El afán mercantilista de Amador se puso de manifiesto en julio de 1982, cuando la distribuidora Impulsora Fílmica Independiente, cuyo director general era Fernando de Fuentes, renunció a la Asociación de Distribuidores Independientes de Películas, presidida por Amador, en virtud "(...) del abuso y la utilización de prácticas comerciales fuera de toda ética y de un elemental sentido de compañerismo (...)". (11).

La queja se debió a que Amador exhibió Las aventuras de Parchís, cuando Impulsora Fílmica Independiente y Operadora de Teatros tenían previamente programada para su exhibición La segunda guerra de los niños, actuada también por ese grupo "musical". "(...) Carlos Amador no tuvo empacho en adelantarse y estrenar sorpresivamente el cuarto filme de la serie: Las aventuras de Parchís (...)". (12).

Finalmente, las tendencias comerciales del productor, distribuidor y exhibidor habían quedado establecidas.

En 1984, en una entrevista realizada al Sr. Alfonso Vázquez, director de publicidad de la empresa (13), dichas tendencias serían reiteradas con la excusa de que "hay más público con menos calidad en México, el que le interesa más divertirse que preocuparse por ciertos temas de películas. Después de todo, el cometido del cine es el entretenimiento".

No obstante, dicho público no se consideraba de manera indiscriminada, había salas para todos los gustos. En el Palacio Chino, por ejemplo, "se exhiben películas de 'arte', de acción, para niños y cómicas, porque la idea es dar un servicio a la gente. El Real Cinema proyecta un cine más --

(10) Heraldo de México. 14 de junio de 1982. p. 1-D y 4-D

(11) Ibid.

(12) Ibid.

(13) Entrevista realizada el 25 de julio de 1984.

'fino', para toda la familia, como Guerreros del otro mundo".

Por otra parte, el señor Vázquez recordaba que, en - un principio, el objetivo de Carlos Amador era crear salas - exclusivamente para la exhibición de películas infantiles. - Sin embargo, "este proyecto fracasó porque el espectador se inclina por los filmes para adultos. Se trata de dar un cine más variado, por ello cada zona tiene su cine y su público".

Explicaba que las salas proyectaban básicamente el - material que el propio Carlos Amador contrataba como distribuidor, "el más adecuado, el más taquillero, el que conviene más a sus cines". Películas provenientes de Estados Unidos, Italia, Francia, Australia y Brasil, principalmente.

Y añadía que con "otras distribuidoras se trabaja me diante porcentajes, dependiendo de la calidad de una cinta, de su éxito comercial. Cuando se trata de películas de estreno se compart el 50% de las entradas durante la primera - semana, el 45% en la segunda y el 35% de la tercera en adelante. Si una cinta no rinde en taquilla tiene que salir de cartelera".

El señor Vázquez afirmaba que la poca exhibición de material nacional se debe a que "la distribuidora Películas Nacionales proporciona casi todos sus filmes a las salas de la Compañía Operadbra de Teatros. Además de que algunos de nuestros cines se encuentran ubicados muy cerca de los de - esta compañía, por lo que no nos conviene programar películas mexicanas en ellos".

Agregaba, finalmente, que "no es posible cumplir con el 50% de tiempo de pantalla -que por ley corresponde al cine mexicano- porque si una película no funciona no se puede mantener en cartelera. Y está visto que las cintas mexicanas no funcionan".

2.3.4. EXHIBIDORA MEXICO, S. A. (SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA).

La Sección Uno del STIC, que manejaba el personal de los cines de la ciudad de México, poseía una cadena de salas conocida como Circuito Zodiaco, la cual estaba amparada bajo la razón social de Exhibidora México, S. A. Este circuito pudo ser construido gracias a las elevadas prestaciones económicas que la Sección tenía. Por ejemplo, en julio de 1980, su patrimonio era superior a los cien millones de pesos -diez años atrás, cuando Maximino Molina asumió el liderazgo de la Sección Uno, éste era de quince millones de pesos-.

En 1982, los cines propiedad de la Sección Uno del -STIC en el Distrito Federal eran diez, y tenían la siguiente capacidad:

- 23 de abril (día en que se constituyó el Sindicato) - 275 butacas.
- Tauro - 528 butacas
- Libra - 495 butacas
- Sagitario - 176 butacas
- Capricornio - 168 butacas
- Virgo - 1,819 butacas
- Leo - 372 butacas
- Aries - 205 butacas
- Piscis - 472 butacas
- Acuario - 1,600 butacas

Todas las salas del STIC estaban consideradas como -de estreno, no de primera categoría. Es decir, que estrenaban películas al mismo tiempo que otros cines considerados -como de primera, pero, de acuerdo al precio del boleto, no -perteneían a esa categoría (en agosto de 1984 el costo de entrada a sus cines era de 65 a 80 pesos, mientras que los de primera pedían de 130 a 175 pesos por el boleto).

Dadas las ganancias que el sindicato obtenía en el -"negocio" de la exhibición -como lo definía Molina- se había planeado la construcción de una cadena de salas más, que se

llamarla Circuito Universo, aunque finalmente no se realizó durante el régimen lopezportillista.

El STIC -que se había iniciado en la exhibición cinematográfica en 1974- poseía también su propia distribuidora: Impulsora Cinematográfica Cuauhtémoc, fundada en 1981, y manejaba, tres años después, aproximadamente diez títulos, todos norteamericanos. Tenía otra compañía más: la Distribuidora Comercial Universo, que vendía dulces en los cines - propiedad del Sindicato.

Las empresas del STIC tenían como fin primero el lucro. De este modo, en sus cines se exhibían cintas en su mayoría extranjeras y de baja calidad, las cuales eran proporcionadas por distribuidoras como Películas Abco, Arte Cinema de México, CIC y Warner Brothers.

Según el programista del Sindicato, señor Guillermo Ibarra, la predominancia del cine extranjero se debía a que una parte de la población, por una serie de factores culturales, educativos, etcétera -incluido cierto tipo de snobismo- no gustaba del cine nacional, por lo que se veían precisados a programar en algunas de sus salas, exclusivamente material extranjero. De lo contrario, el público no asistiría. "Lo que le gusta ver, se exhibe, y eso es lo que deja dinero", - señalaba. (1).

No obstante, Maximino Molina había declarado en repetidas ocasiones la disponibilidad de los cines del STIC para proyectar películas mexicanas. Por ejemplo, en noviembre de 1982, el líder había asegurado: "Nosotros estamos dispuestos a que en nuestros cines se exhiban cintas nacionales. De esta manera, los productores podrían armar varios circuitos - para la proyección de sus películas y dejarían de aferrarse - a cines como el Mariscal y el Sonora (...)" (2).

- (1) Buena parte de la información contenida en este apartado fue proporcionada por el señor Guillermo Ibarra, del Departamento de Inversiones Sindicales y programista del STIC, en una entrevista realizada el 1º de agosto de 1984.
- (2) Heraldo de México. 26 de noviembre de 1982. p. 1-d.

Sin embargo, las películas mexicanas que el Sindicato exhibía eran, en su mayoría, producciones de contenido y calidad muy pobres (proporcionadas por la distribuidora Películas Nacionales), aunque con buenos resultados en taquilla. Su circuito tenía salas en barrios populares, habitado por gente de escasos recursos, que sí gustaba del cine nacional. Así, en las salas Virgo, Tauro, Libra, Acuario y Piscis se programaban cintas mexicanas.

Cuando ocurrió el conflicto entre Operadora de Teatros y Películas Nacionales, Molina declaró que el STIC estaba dispuesto a colaborar con la distribuidora exhibiéndole su material fílmico, aunque "(...) no sería posible destinarle todas las salas porque (...) tenemos compromisos con las otras compañías [distribuidoras], que son fuente de trabajo de muchos de nuestros compañeros". (3).

Molina explicaba entonces: "(...) nuestro pequeño grupo de cines ha distribuido su exhibición entre películas mexicanas y extranjeras, ya que tiene trabajadores laborando en las distribuidoras norteamericanas y otras independientes (...)". (4).

Ahora bien, según el programista del STIC, se buscaba que cada sala proyectara el tipo de película idóneo para el público que a ella asistía. El propósito fundamental de ello era lograr el máximo de asistencia posible. Afirmaba el señor Ibarra: "El STIC tiene sus negocios como eso precisamente, como negocios. Las películas de arte y las que realiza el cine independiente, por ejemplo, no dejan dinero, por eso no se programan. Como exhibidores tenemos una serie de gastos -mantenimiento, luz, teléfono, sueldos, impuestos, etcétera-, que debemos pagar, y la única manera de hacerlo es contando con la asistencia del público. No podemos perder dinero; los cines los construimos para que den utilidades".

(3) Esto. 22 de junio de 1977. p. 16.

(4) Ibid.

Por eso en las pantallas de sus salas tenfan cabida las cintas de acción, terror, violencia y sexo, "aún cuando no sean altamente educativas, atraen a la gente", señalaba el programista. Así, en los cines 23 de abril, Aries, Sagitario, Tauro y Capricornio se proyectaban "comedias eróticas" preponderantemente (en las dos primeras salas se exhibía material nacional de ese tipo, "atrevido"). (5).

Decía el programista que el pueblo prefería las comedias ligeras, con desnudos, groserías, etcétera. "Son las que gustan al público, por eso va". Y añadía: "La gente no va al cine por decreto o por lástima, no se le obliga. Al público se le da lo que pide, sólo se exhibe lo que le gusta, y eso es lo que deja dinero. El público es el que tiene la última palabra".

El sentido mercantilista que imperaba en el manejo de los cines del STIC impedía que se programaran cintas de otro contenido, ya que dejarían de obtener cuantiosas ganancias. Según el programista, un trabajador no podía decirle a su familia "estamos haciendo una obra de beneficio social pero no tenemos para comer", añadía que para eso estaban los cineclubes.

Para el señor Ibarra, los filmes con pretensiones -como los del cine independiente- no gustaban al público. Y ejemplificaba con el sexenio echeverrista: "Se gastaron millones de pesos en películas y en su publicidad, para que de todos modos no duraran más que una semana en cartelera". Agregaba que en el régimen lopezportillista había ocurrido lo mismo, pues en aquel entonces Operadora de Teatros se había visto obligada a proyectar, por ejemplo, Campanas Rojas y An-

(5) Sin embargo, conviene recordar que en sus declaraciones, Maximino Molina exhortaba a los productores privados a que hicieran películas de charros, infantiles "o de cualquier tipo de cine (...) porque necesitamos mucho material (...)". Esto. 8 - de junio de 1977. p. 14.

tonieta, aunque no cumplieran con los topes establecidos.

Por estas razones -según el programista- eran injustificadas e injustas las críticas en contra de Operadora de Teatros en el sentido de que el cine mexicano tenía poco tiempo en pantalla, puesto que sólo defienden su negocio. "¿por qué habrían de exhibirse cintas que sólo causan pérdidas?".

Recordaba que el cine 23 de abril se creó inicialmente como una sala de arte, pero no funcionó y le dieron un giro comercial. Por ello -sostenía Ibarra- los cineastas independientes que se quejan de que sus películas no son programadas están equivocados. "Lo que ellos no quieren entender es que esto es un negocio, una industria. El cine debe contemplarse en un sentido comercial".

En el caso del STIC, muchas eran las familias que dependían del negocio de la exhibición, "comen con lo que esto deja, por eso no se puede perder".

"Si los cineastas que tanto se quejan demostraran que sus películas, además de buenas, son comerciales, nosotros las exhibiríamos. Sus cintas deben tener validez artística, cultural, educativa y -subraya- comercial, si quieren que sean programadas. Si así las hicieran, nosotros las proyectaríamos con gusto y además nos sentiríamos orgullosos del cine nacional".

Recordaba Ibarra los casos de Canoa y El apando, películas que reunían calidad y comercialidad. Si se hicieran más cintas como éstas, los cines del STIC -afirmaba- gustosos las proyectarían, "e inclusive les haríamos publicidad en las colonias populares con mantas, volantes, etcétera".

Finalmente, el programista afirmaba que en el STIC se exhibirían películas independientes si los cineastas se comprometieran a pagar todos los gastos del cine, de modo que no hubiera pérdidas.

Así pues, al igual que las demás exhibidoras comerciales, el Sindicato decidía la permanencia de una cinta en cartelera por los topes. Buscaban con ello que los ingresos de los cines fueran capaces de satisfacer sus propios gastos

y rendir utilidades. "El STIC necesita el dinero para el -- sostenimiento de sus servicios sociales", decía el programista.

De este modo, cinto que no diera el tope, era cambiada por otra que sí dejara beneficios económicos. "Tenemos el derecho de hacerlo", sostenía Guillermo Ibarra.

En algunas ocasiones, el Sindicato programaba la misma película hasta en tres salas -la llamada exhibición vertical- lo cual ocurría cuando un filme tenía publicidad adecuada y actores taquilleros, que de antemano se supiera que iban a atraer al público. Sin embargo, esto también dependía del número de copias que les proporcionara la distribuidora.

Ahora bien, los cines del STIC estaban afiliados a Operadora de Teatros, de modo que establecían entre ambas partes la programación, aunque el criterio final lo determinaba el Sindicato, de acuerdo a sus intereses. "No pretendemos competir con Cotsa, cada quien cuida su negocio", señalaba Ibarra.

La afiliación a Operadora era un servicio gratuito para el Sindicato, dados los múltiples nexos que tenía con esta compañía -contratos colectivos de trabajo, principalmente-. La ventaja de la afiliación consistía en que Cotsa -que exhibía según el programista las mejores películas nacionales y algunas extranjeras- programaba en los cines del Stic sus propios estrenos. De este modo, las salas del Sindicato tenían asegurada la proyección de las mejores cintas comerciales, que les garantizaran considerables ingresos.

Sin embargo, el sistema en ocasiones no funcionaba, pues Operadora no proporcionaba todas las películas que el Stic pedía ya fuera por falta de copias o porque afectara a los intereses de la exhibidora oficial.

Sin embargo, la afiliación se hizo con el fin "de tener un elemento regulador en la exhibición de películas",

explicaba el señor Ibarra.

Por otro lado, el Stic también tenía nexos con ---Cotsa como distribuidores, ya que la Impulsora Cinematográfica Cuahtémoc trabajaba fundamentalmente con esta compañía oficial, y sólo esporádicamente con exhibidores independientes. A Operadora de Teatros, el Stic le señalaba los cines que consideraba adecuados para la explotación de su cinta --distribuida, procurando siempre obtener las mayores ganancias posibles tanto para el distribuidor como para el exhibidor.

Finalmente, cabe mencionar que durante el sexenio Lopezportillista el Stic no fue un sindicato unido. Jorge -Baeza e Ignacio Colunga -dirigentes del Comité Nacional, que encabezaba un gran número de secciones en el interior de la República-, se enfrentaron a la Sección Uno y su líder -quienes tenían gran influencia en otras zonas de provincia-. El resultado de esta pugna fue la incorporación de la Sección -Uno a una tercera agrupación sindical: El Sinetic (Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos), que se formó, en junio de 1982, con las secciones de Guadalajara y Orizaba. El Secretario -General del Sinetic era Jesús Fuente de la Torre.

Según Molina, esta escisión se produjo por una reunión del Consejo del Stic en la que se aprobó, sin conocerse, un estatuto mediante el cual se concentraba el poder administrativo en el mencionado Consejo, dejando sin autonomía a las secciones, pues no podían realizar contratos personales, revisiones contractuales y otras operaciones sin la aprobación de los dirigentes sindicados.

2.3.5. CIRCUITO MONTES, S. A.

La empresa se fundó en 1934 por Luis R. Montes Bri**u**biesca. En sus inicios operó en el cine Eréndira, de la ciudad de Morelia. Paulatinamente fue extendiéndose hasta tener en junio de 1983, 54 cines en toda la República, distribuidos en los estados de Querétaro, Guanajuato, Michoacán, - Jalisco, Colima, Aguascalientes, Zacatecas y Distrito Federal.

En la capital tenía, hasta 1970, el control de cuatro cines: Omega, Alfa, Visconti y Plaza Bosques -antes Gre**t**a Garbo-, el cual fue remodelado en 1978 para afiliarlo a -Cotsa, aunque siguió siendo propiedad del Circuito Montes. En ese mismo año se sumó un cine más a los que la exhibidora tenía en el Distrito Federal: el María Isabel, con capacidad de 300 butacas.

El Plaza Bosques cerró en mayo de 1982 por incosteable y el Visconti hizo lo mismo un mes después, ya que los dueños le dieron otro uso al local -Circuito Montes sólo lo arrendaba-. De este modo, para 1982 esta exhibidora controlaba tres cines en el Distrito Federal: Alfa y Omega, de su propiedad; y el María Isabel, alquilado. Todos de estreno y agrupados bajo la razón social de Cines del Centro, S. A.

Las distribuidoras que le proporcionaban material al Circuito Montes eran: Películas Nacionales, Twenty Century Fox, Columbia Pictures, Telefilmes Internacionales y casi todas las independientes. Para alquilar una película se realizaba un convenio con la distribuidora en el que quedaba establecido el porcentaje que a ésta le correspondía por la exhibición de su película. Generalmente se le otorgaba el 40%. Sin embargo, cuando se trataba de una superproducción, este ascendía al 50% -que, con el descuento del IVA quedaba en --46.25%-. Generalmente, se establecía una cuota fija para cada tipo de estreno.

Ahora bien, en el caso de una superproducción, se realizaba para su exhibición una publicidad extraordinaria, pagada entre la distribuidora que la alquilaba y el Circuito Montes. Del porcentaje que le correspondía a la primera se descontaban impuestos y gastos publicitarios.

En el caso de los reestrenos, Circuito Montes pagaba a la distribuidora el 35% del ingreso en taquilla -33.15 descontando el IVA-.

El señor Eduardo Almeida Valdés, Jefe de Programación del Circuito Montes explicaba (1) que los criterios que se seguían en la programación de las películas estaban basados en la intuición, "la intuición es la base del conocimiento", afirmaba. Sostuvo que un filme "le late o no le late", y según esta especie de corazonada determina qué cintas se alquilan y exhiben y cuáles no. Admitió que al programar una película, muchas veces ignora quien es el director y los actores -aunque en ocasiones sí conoce a los artistas, sobre todo cuando se trata de cintas viejas-.

Para alquilar una película también se guiaba por los resultados que su exhibición había tenido en otros lugares; por la publicidad que se le hacía; por la crítica que recibía en las revistas especializadas; "por radar, por oídos, por rumores". Es decir que, según el programador, cuando los distribuidores le ofrecían un filme, ya sabía de qué clase era, aunque no lo hubiera visto.

Bajo criterios tan singulares, es entendible que Circuito Montes nunca programara en sus cines del Distrito Federal películas mexicanas y sí, en cambio, cintas extranjeras en su mayoría estadounidenses comerciales.

Sin embargo, el señor Almeida explicó que cuando se tenía conocimiento de un filme "muy bueno", lo alquilaban y programaban ya que "no podemos menospreciarlo", aún cuando no fuera comercial. No obstante, si en la primera semana de

(1) En una entrevista realizada el 13 de junio de 1983.

exhibición tal cinta no cumplía con los topes establecidos, - era cambiada por otra. Para evitar que esto sucediera -que - con frecuencia ocurría- la programaba en los cines adecuados, dependiendo de su categoría.

Ahora bien, los topes se establecían en función del número de butacas de cada cine y variaban según la película. En general, los topes que regían la exhibición de las cintas eran, en junio de 1983:

- Cine Omega: 320,000 pesos por cada cinco días.
- Cine María Isabel 165,000 pesos por cada cinco días.
- Cine Alfa: 219,000 pesos por cada cinco días.

El Circuito Montes no programaba en sus salas del - Distrito Federal cine mexicano, porque éstas se ubicaban en - "zonas de clase media para arriba". El público que a ellas - asistía no gustaba del cine nacional, "es material popular", a menos que se tratara de cintas muy especiales, como las de Cantinflas, afirmó el señor Almeida.

Programar películas mexicanas en sus cines del Distrito Federal no era conveniente ni para el exhibidor ni para el distribuidor, ya que no obtendrían ganancias, al grado de que ni siquiera el distribuidor de material nacional aceptaría alquilárselo al circuito si éste pretendiera exhibirlo en sus salas de la capital.

"¿ Por qué al público de clase media para arriba no le gusta el cine Mexicano ? Porque al mexicano lo hizo el enemigo", se respondió a sí mismo el programador. Sostuvo que ese público no va a las salas donde la producción nacional se proyecta "por no 'revolverse' con la gente de clase baja", que sí ve cine del país.

No obstante, en las salas que Circuito Montes tenía en provincia, sí se programaban películas mexicanas, siempre y cuando fueran "cines populares", es decir, de segunda o tercera categoría, a los que va "la pelusa". Las salas adecuadas - para exhibir la producción nacional en el interior se tenían -

ya establecidas, y generalmente se obtenían buenos resultados en taquilla. El cine mexicano no tenía tiempo de pantalla en el Distrito Federal --"no es rentable"--, en cambio, en algunas salas de provincia ocupaba hasta el 100% del mismo.

Evidentemente, Circuito Montes seguía un criterio estrictamente mercantil en la exhibición de películas, de modo que las cintas de calidad o contenido social o cultural, no eran proyectadas en sus cines. La producción nacional, cualquiera que ésta fuera, no tenía cabida en las salas del Distrito Federal, por ser considerada "populachera".

La señora Eugenia Lance de Cohen, Presidente del Consejo de Administración y Directora General del Circuito Montes, explicaba, en febrero de 1979: "Los principales problemas a que se enfrenta la exhibición privada en nuestro país, son consecuencia de la presencia del Estado en nuestra industria. Con intereses en las ramas de producción, distribución y exhibición, el --sistema oficial reúne inversiones tan cuantiosas, que por política económica, le llevan a disponer, para consumo en sus salas de exhibición, del mejor y mayor material cinematográfico. Esto necesariamente en limitación y detrimento de los exhibidores privados (...)".

"Nuestra empresa, por lo menos en sus plazas de estreno, carece de suficiente material. Entendiéndose material de --buena calidad y convenientemente comercial (...)" (2). Esta referencia aludía a la producción extranjera, que gozaba de las preferencias del Circuito Montes. Ahora bien, de alejarse el Estado de la industria, como lo proponía la señora Lance, el cine mexicano quedaría aún más desprotegido, pues prácticamente su única salida era en las salas controladas por Operadora de Teatros. Si la exhibición de cine nacional quedara a cargo exclusivamente de la iniciativa privada, la situación de la industria empeoraría --aún más.

(2) Cámara. Órgano informativo de la CNIC. Enero-febrero de 1979. Núm. 4 Año I.

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA

2.4. CINECLUBES.

La labor de los cineclubes en el Distrito Federal durante el sexenio lopezportillista fue difícil. Ante un panorama de la exhibición desolador (predominancia de las salas comerciales, pocas alternativas en la distribución, problemas de mercado, películas que no llegaban al país, falta de convenios con muchas naciones, adquisición con los productores de derechos solamente comerciales para la proyección de sus películas, etcétera), estos organismos trataban de organizarse y llevar adelante un proyecto cultural. Aquellos que tenían el apoyo de alguna institución gubernamental o cultural lograban mantenerse, generalmente con presupuestos limitados, no así lo que surgían de manera independiente, que debían luchar con sus propios medios y posibilidades.

En general todos, subsidiados o no, enfrentaban serios problemas para adquirir el material fílmico que deseaban exhibir. Buena parte de ellos trabajaban con proyectores de 16 milímetros, ya que no contaban con un local propio, fijo (los proyectores de 35 mm. obligaban a tener una sede estable, y eran de costo muy elevado), lo cual limitaba enormemente sus posibilidades pues la mayoría de los distribuidores trabajaban con formato de 35 mm. Así pues, sólo les quedaba recurrir a algunas distribuidoras -Cine Códice, Zafra, Rivero (que tenía material muy deteriorado)-, o institutos culturales -IFAL, Goethe, Cineteca-.

Por otro lado, sólo de algunas películas de 16 milímetros se adquirían los derechos no teatrales, no comerciales (las cintas sólo podían proyectarse en cineclubes, universidades, museos, casas particulares, etcétera, pero no en un cine con fines lucrativos), lo cual reducía aún más el espectro de filmes que llegaban a México.

Los cineclubes que sí trabajaban con formato de 35 mm., también se veían en dificultades. Las distribuidoras comerciales -una de las pocas opciones que tenían- cobraban excesivamente por el alquiler de una película por día (la cuota del alquiler se fijaba por día de exhibición, aunque el número de funciones podía variar), y su material estaba también muy dañado. Además, no todas las distribuidoras comerciales estaban dispuestas a trabajar con cineclubes (no habían descubierto ni favorecido ese mercado), a pesar de que sólo con ellos podían dar salida al material de buena calidad -del que tenían un considerable número de copias-, que no interesaba a las exhibidoras comerciales.

Ante la carencia de una política de apoyo a los cineclubes, el trabajo de estas organizaciones se hacía en base al esfuerzo y la persistencia de los interesados, que debían salir adelante con sus propios medios, o ayudándose mutuamente.

Con todo, en el sexenio lopezportillista, los cineclubes -independientes o institucionales- representaron la única opción para el público interesado en presenciar verdaderas manifestaciones artísticas y culturales. Aquellos que actuaron regularmente en el periodo 1976-1982 fueron el Instituto Francés de América Latina (IFAL), el Instituto Goethe, la Cinemateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Centro Universitario Cultural, los cineclubes dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes, los de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, los estudiantiles, la Cineteca Nacional, la Sala Fósforo de la Filmoteca y la Fábrica (que

surgió a finales del sexenio), entre otros (1). Varios de ellos estuvieron auxiliados en su labor por la distribuidora Indendiente Zafra, A. C., la cual, dada su importancia, fue incluida en el presente capítulo.

- (1) Algunas Delegaciones del Departamento del Distrito Federal también contaban con su cineclub (como la Venustiano Carranza, la Iztacalco, la Cuauhtémoc); al igual que ciertas Secretarías de Estado (como la de Hacienda y Crédito Público y la de Comercio); institutos culturales (Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, Centro Cultural José Martí, Instituto Cultural Mexicano-Israelí); y otras organizaciones más (la Biblioteca Gonzálo Robles del Fondo de Cultura Económica; la Biblioteca Benjamín Franklin; las Alianzas Francesas; la librería Gandhi; el Colegio de Economistas; la Casa de Coahuila, A. C.; la Sección Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, que exhibía en la sala de proyecciones de los Estudios Churubusco; la Asociación Nacional de Actores; la Sociedad General de Escritores de México -SOGEM-; el Instituto Mexicano del Seguro Social; la Universidad Autónoma Metropolitana -en Iztapalapa y Xochimilco-; y la Dirección de Servicios Sociales del Departamento del Distrito Federal, entre otros organismos).

2.4.1 CINECLUBES DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.

El primer cineclub del INBA se inauguró el 8 de junio de 1977, en el Teatro Orientación (detrás del Auditorio Nacional), con la proyección de la película Filme de amor y anarquía, de Lina Werthmüller, que inició un ciclo denominado "Vida Política". (1).

En el acto, el director de Bellas Artes destacaría "(...) la necesidad de transformar a los cineclubes en salas abiertas a núcleos más populares que se interesen en lo mejor de la producción cinematográfica (...)" (2).

Para la proyección de los ciclos, el INBA contaba, además del Teatro Orientación, con diversos locales, los cuales eran: el Auditorio del Colegio de Ingenieros; el Auditorio del Colegio de Ingenieros; el Auditorio del Colegio de Economistas; el Auditorio Jaime Torres Bodet, el Museo de Arte Carrillo Gil; la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes y la Sala del Museo de San Carlos.

El Departamento de Cineclubes del INBA -primero bajo la dirección de Miguel Necochea, y posteriormente, bajo la batuta de Ignacio Lozano-, organizaba, además de las funciones normales, matines los sábados y domingos, en coordinación con la Cinoteca Nacional, las cuales tenían lugar en el Teatro del Bosque. Esta actividad se extendería, más tarde, al Museo San Carlos.

Las actividades de este Departamento se ampliarían a toda la República y, para ello, fue dividido en cinco circuitos: El I comprendía ciudades como Zacatecas, León, Aguascalientes, Querétaro; el II abarcaba entidades del sureste; San Cristobal de las Casas, Tuxtla Gutiérrez, Juchitán y Ciu

(1) En esa ocasión, también se proyectaron El atentado, de Ives Boiset; La Patagonia Rebelde, de Héctor Oliveira; Odio en las entrañas, de Martín Ritt; Actas de Marusia, de Miguel Littín y el caso Mattei, de Francesco Rossi.

(2) Esto. 10 de junio de 1977. p. 20

dad Ixtepec; el III, las ciudades de Torreón, Gómez Palacio, Durango y Ciudad Juárez; el IV estaba formado por Comacalco, Cárdenas, Villahermosa y Teapa; finalmente, el V con lugares como Mérida, Campeche y Ciudad del Carmen.

Con el transcurrir del tiempo, los auditorios en los que el Departamento de Cineclubes del INBA programaba -- fueron cambiando. Así, hacia septiembre de 1984 trabajaban, en el Distrito Federal, en diferentes locales, cada uno de los cuales proyectaba películas una vez a la semana. Estos eran:

- Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad (junto a la Montaña Rusa del Bosque de Chapultepec, 2a. Sección). Tenía un aforo aproximado de 150 butacas y daba funciones los sábados a las 18 y 20 horas.
- Almacenes Nacionales de Depósito (Plaza de la Constitución No. 7, primer piso). Tenía un aforo calculado de 150 butacas, y daba funciones los miércoles a las 16 y 18 horas, La entrada era libre.
- Museo Nacional de Arte (Tacuba No. 8). Tenía aproximadamente 180 butacas. Daba funciones los viernes a las 19.30 horas. La entrada era libre.
- Sala Alfonso Reyes del Colegio de México (Camino del Ajusco No. 20). Tenía un aforo de 50 butacas y proyectaba películas cada viernes a las 18 horas, la entrada era libre.
- Museo de Arte Carrillo Gil (Avenida Revolución No. 1608). Tenía un aforo aproximado de 65 butacas y exhibía filmes los jueves a las 19.00 horas. La entrada también era libre.
- Sala Manuel M. Ponce del Teatro de Bellas Artes. Tenía un aforo aproximado de 260 butacas y daba funciones los sábados a las 20 horas. -

La entrada era gratuita. (3).

Las salas de los cineclubes del INBA se encontraban en diferentes puntos de la ciudad de México, pues su intención era que las películas programadas se vieran en distintas colonias, para que pudieran apreciarlas las diversas clases sociales. De este modo, su público era variado, dependiendo de la zona, aunque predominaban los estudiantes y trabajadores. (4).

Estos cineclubes no perseguían un fin lucrativo (en la mayoría de ellos, la entrada era gratuita, o bien se cobraba una cantidad simbólica (5)). Es decir, que estaban subsidiados pues se consideraban como una prestación cultural que ofrecía el gobierno al pueblo de México.

Su objetivo fundamental era difundir el cine de calidad, tanto nacional como extranjero; además, trataban de mantener la exclusividad del material que exhibían, para ser superiores a los demás cineclubes.

Su programación no estaba realizada al azar. Se basaba en una investigación cinematográfica previa sobre determinada época, corriente, país, tema, actor o director. Así, se seleccionaban las películas que según los libros, las críticas y otras fuentes fueran las más importantes -por su contenido, calidad o tratamiento-.

La lista de películas seleccionadas por el investigador era presentada al Jefe del Departamento quien, finalmente, escogía las más idóneas para estructurar un ciclo de-

- (3) Los datos fueron proporcionados por Xóchitl Martínez, investigadora y auxiliar del Jefe del Departamento de Cineclubes del INBA, en una entrevista -- realizada el 7 de septiembre de 1984.
- (4) Por ejemplo, al Museo Carrillo Gil iban sobre todo empleados del IMSS; en la Sala Manuel M. Ponce predominaban los intelectuales y críticos de cine; a la Sala Alfonso Reyes acudían básicamente estudiantes y profesores.
- (5) Solamente se cobraba la entrada en el Museo Tecnológico de la C.F.E., ya que este organismo, aunque

terminado. Una vez realizada la programación del mes, ésta se rotaba en las distintas salas (por ejemplo, los miércoles en Almacenes Nacionales de Depósito, los jueves en el Carrillo Gil, los viernes en el Museo Nacional de Arte). Generalmente, se trataba que los cineclubes del INBA proyectaran un mes cine nacional, y al siguiente, cine extranjero.

El material fílmico que se exhibía era obtenido en diversas distribuidoras comerciales (CIC, Columbia Pictures, Twenty Century Fox, Arte Cinema de México, Distribuidora Rivero, Producciones Alatraste, Películas Nacionales, Telefilmes, Sovex Sport Films, Ulises Films y Vista Películas, entre otras); instituciones culturales (Goethe e IFAL, por ejemplo); organismos gubernamentales (Cineteca Nacional (6), Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, y Filmoteca, entre otras); embajadas (de Japón, Argentina, Inglaterra, Suiza, Estados Unidos y algunas más); escuelas de cine (CUEC y CCC), y distribuidoras independientes (como Cine Códice y Zafra).

Con las distribuidoras comerciales trabajaban en las mismas condiciones que cualquiera otra exhibidora, aunque en ocasiones les hacían un precio especial por el alquiler de las películas (aunque no les daban crédito o facilidades para pagar). Otras instituciones, como la Filmoteca de la UNAM, les pedía solamente un donativo (aproximadamente dos mil pe-

- (5) gubernamental, no perseguía fines eminentemente culturales. Además del bajo precio del boleto -veinte pesos- se hacía un descuento del 50% a estudiantes, profesores y empleados universitarios o a aquéllos que tuvieran credencial del CONACURT o del CREA, y del 75% a empleados y maestros del INBA.
- (6) Con Cineteca dejaron de trabajar, porque este organismo, a raíz del incendio, perdió las condiciones para hacer préstamos de películas.

sos por día de exhibición) por prestarles cintas, o bien distribuidoras como Zafra, que les daban un precio especial.

Ahora bien, el interés de Bellas Artes por la difusión del buen cine dió resultados. En 1978, por ejemplo, se proyectaron 186 películas en 600 funciones que contaron con 90 mil espectadores, principalmente jóvenes. Ello demostraba el interés del público por un cine de calidad, con ambiciones estéticas, sociales y culturales.

Los cineclubes del INBA presentaron numerosos e interesantes ciclos, así como películas de estreno, con el fin de dar una alternativa ante el desolado panorama de la cartelera comercial.

Algunos de los ciclos organizados por esta institución durante el sexenio de José López Portillo fueron:

- En diciembre de 1977, "Seis mujeres, seis personajes", en el Teatro Orientación (7). Se presentaron las siguientes películas: Bugambilia, de Emilio Fernández; La mujer de arena, de Hiroshi Teshigahara; La felicidad, de Agnes Varda; Tristana, de Luis Buñuel; Lucía, de Humberto Solás; y Julieta de los espíritus, de Federico Fellini.
- Del 6 de junio al 3 de agosto de 1978. "Algo de cine musical", ciclo organizado en colaboración con el Instituto de Ingenieros Civiles de México y la Sociedad de Exalumnos de la Facultad de Ingeniería.
- Mayo de 1979, ciclo "La familia", integrado -- por cintas como Vida en familia, de Kenneth -- Loach; Con los puños en los bolsillos, de Marco Bellochio; Cría cuervos, de Carlos Saura;

(7) Las funciones en este local se realizaban los martes a las 16.30 y 21.30 horas, y los miércoles a las 16.30, 19.00 y 21.30 horas. Las localidades se vendían a veinte pesos, con descuento del 50% a estudiantes y maestros.

Sucios, feos y malos, de Ettore Scola; Violencia y pasión de Luchino Visconti, y El incomprendido, de Luigi Comencini.

- Junio de 1979, "Cine checoslovaco", en el Teatro Orientación y el Teatro del Colegio de Ingenieros. (8).
- Julio de 1979, "El sueño norteamericano", en el Teatro Orientación. Este ciclo pretendía - "(...) ofrecer al cinéfilo una visión general de las agudas contradicciones del capitalismo en los Estados Unidos (...)". (9).
- Del 5 de febrero al 29 de mayo de 1980, se presentó, en el Teatro Orientación y en el Teatro del Colegio de Ingenieros el Ciclo XX: "El cine mexicano de los 70'2 visto desde los 80's". Se exhibieron: Reed, México Insurgente; El rincón de las vírgenes; Canoa; Nafragio; El principio; Fe, Esperanza y Caridad; Los albañiles; El castillo de la pureza; La pasión según Berenice; Rafces de Sangre; Cascabel; Mecánica Nacional; Cadena Perpetua; Etnocidio, notas sobre el mezquital; Chihuahua, un pueblo en lucha; Jornaleros; Anacruza y El lugar sin límites.
- Julio y agosto de 1980, se presentó la segunda parte de este ciclo, también en el Teatro Orientación y en el Teatro del Colegio de Ingenieros.

(8) Las funciones en este local -ubicado en Camino de - Santa Teresa No. 187-, tenían lugar los jueves y -- los sábados a las 18 y 21 horas. Los boletos también costaban veinte pesos, y estudiantes y maestros con credencial pagaban la mitad,

(9) El Heraldó de México. 4 de julio de 1979. p. 2-d.

- Las cintas proyectadas fueron: Llovizna; La otra virginidad, Los pequeños privilegios, Lo mejor de Teresa; Actas de Marusia; Maten al -- león; y Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra.
- Febrero de 1980, ciclo "El nuevo cine alemán", con la colaboración del Instituto Goethe. Se exhibieron las películas: Lina Braake o los intereses del banco no pueden ser lo intereses que tiene Lina Braake, de Bernhard Sinkel; También los enanos comenzaron desde pequeños, de Werner Herzog; Los veraneantes, de Peter Stein; Todos los demás me llaman Alf, de W. Fassbinder; Trabajos eventuales de una esclava, de Alexander Kluge; El tiro de Gracia, de Volker Schlöndorff; y Aguirre, la ira de dios, de W. Herzog.
 - Marzo de 1980, ciclo "Historia del cine francés. Los inicios del cine sonoro". Se exhibieron -- las películas Bajo los techos de París, Entreacto, El millón, Viva la libertad, dirigidas por René Clair; y Marius, de Alexander Korda.
 - Abril de 1980, ciclo "Cine italiano", con las - películas El escándalo, de Mario Monicelli, Con los puños en el bolsillo, de Marco Bellochio, - Il Sorpasso, de Dino Risi, y Edipo, hijo de la fortuna, de Pier Paolo Pasolini.
 - Abril de 1980, ciclo "Luis Buñuel", en el Teatro Orientación (Ciclo XXI), y en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo XXV). Se exhibieron Los olvidados, La joven, Ensayo de un crimen, El angel exterminador, Simón del desierto, La edad de oro y Tristana.
 - Abril de 1980, ciclo "Estilos y géneros del cine norteamericano de los 70's", con la proyec-

- ción de las cintas El Padrino, de Francis F. - Coppola; Viajes con mi tía, de George Cukor; - Luna de papel, de Peter Bogdanovich; y Tiburón, de Steven Spielberg.
- Mayo de 1980, se presentó el ciclo "La quincena del cine belga", en colaboración con el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), la SEP y la Embajada de Bélgica. Se proyectaron en el Teatro Orientación (Ciclo XXII), y en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo XXVI) los siguientes filmes: Paz en el campo, de Jacques Boigelot; La enamorada, de Christian Mesnil; Cita en Bray, de André Delvaux; Hogar, dulce hogar, de Benoit Lamit; Lunes perdido, de Luc Monheim; El conscripto, de Ronald Vernevert; y Paraiso Perdido, de Harry Kümel.
 - Del 20 de mayo al 28 de junio de 1980, ciclo - "Los clásicos de la literatura rusa", con la colaboración del Colegio de Ingenieros Civiles de México y la Sociedad de exalumnos de la Facultad de Ingeniería. Tuvo lugar en el Teatro Orientación (Ciclo XXIII), y en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo XXVII). Se exhibieron: El inspector, de V. Petrov; El capote, de A. Batalov; Almas muertas, de L. Trauberg; Anna Karenina, de A. Zarkhi; Nido de hidalgos, de Mijalkov Konchalovski; Asia, de T. Jeifitz; El idiota, de I. Piriev; Noches blancas y Los Hermanos Karamazov, ambas de I. Piriev; Crimen y Castigo, de L. Kulidzhanov; La infancia de Gorki, de M. Donskoi; y Con la cruz de Santa Ana en el cuello, de I. Annenski.
 - Julio y agosto de 1980, ciclo "El cine mexicano de los 70's visto desde los 80's, 2a. parte", en colaboración con la SEP. Se presentó en el

Teatro Orientación (Ciclo XXIV) y en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo XXVIII), con las películas El cambio, de Alfredo Joskowicz; Llovizna, de Sergio Olhovich; La otra virginidad, de Juan Manuel Torres; Los pequeños privilegios, de Julián Pastor; Actas de Marusia, de Miguel Littin; Maten al León, de José Estrada, y Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra, - de Federico Weingartshofer.

- Agosto de 1980, "Primer Foro Internacional de la Cineteca Nacional" que tuvo lugar en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo XIX), con la presentación de las películas Luces del norte, de John Hanson; El aficionado, de Krzysztof Kieslowski; Cinco tardes de Alexander Adabachian; El desencanto, de Jaime Chavarri, La carpa, de Christina Olofson, y Constelaciones, de A. Joskowicz.
- Agosto de 1980, "Ciclo Eugene O'Neill en el cine", en el Teatro Orientación, con la proyección de Ana Christie, de Clarence Brown; Extraño interludio, de Robert Z. Leonard; Ah, Soledad, de Clarence Brown; El luto le sienta a Electra de Dudley Nichols; y Larga jornada hacia la noche, de Sidney Lumet.
- Septiembre de 1980, "El nuevo cine alemán", en el Museo Carrillo Gil y en el Teatro Orientación.
- Septiembre de 1980. "Semana del MECLA" (Mercado del Nuevo Cine Latinoamericano), en el Teatro Orientación y en el Teatro del Colegio de Ingenieros.
- Del 17 de septiembre al 9 de octubre de 1980, ciclo "Juan Rulfo en el cine", también en el Teatro Orientación y en el Teatro del Colegio

de Ingenieros.

- Septiembre de 1980, ciclo "Friedrich Wilhelm - Murnau", con la colaboración del Instituto Goethe. Se presentaron las películas El castillo Vogelöd, Nosferatu, el vampiro, El último de los hombres, Fausto y Tabú.
- Septiembre de 1980, "Ciclo Ismael Rodríguez", con el patrocinio de la Cineteca Nacional. Se exhibieron Nosotros los pobres, La oveja negra, La cucaracha, Los hermanos de hierro y Animas Trujano.
- Octubre, noviembre y diciembre de 1980, ciclo "Estilos y géneros del cine norteamericano de los 70's", con la colaboración del INAH y la SEP. Se presentó en el Auditorio Jaime Torres Bodet(10), en el Museo de Antropología, y en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo -- XXII). Se proyectaron las películas Harry el sucio, de Don Siegel; Perros de paja, de Sam Peckinpah; El amargo sabor del triunfo, de Michael Ritchie; El Padrino I y El Padrino II, de F. F. Coppola; El fantasma del paraíso, de Brian de Palma, Neurosis de mujer, de John Cassavetes; El último deber, de Hal Ashby, Nashville, de Robert Altman; Carrie, de Brian de Palma, El gatillero, de Don Siegel, Masacre en cadena, de Tobe Hooper; Taxi Driver, de Martin Scorsese; Todos los hombres del presidente, de Alan J. Pakula; La última investigación, de Robert Benton; Chantaje mortal, de Paul Schrader; Una mujer descasada, de Paul Mazursky; Apocalipsis, de F. F. Coppola; Kramer vs. Kramer, de -

(10)

Daba funciones viernes y sábados a las 18 y 20 horas; el precio del boleto era de diez pesos, con descuento del 50% a estudiantes, niños y maestros con credencial.

- Robert Benton y Manhattan, de Woody Allen.
- Enero de 1981, Ciclo "Luis Buñuel", con la presentación de las películas Un perro andaluz, - Robinson Crusoe, Ensayo de un crimen, La muerte en este jardín, La joven, Nazarín, Viridiana, El ángel exterminador y Simón del desierto.
 - Enero de 1981, exhibición de la cinta Winstanley, de Kevin Brownlow y Andrew Mollo.
 - Enero de 1981, ciclo "nuevo cine argelino", en colaboración con el Colegio de Ingenieros.
 - Febrero de 1981, ciclo "Cincuenta años de cine mexicano. La década de los 40's. Ciclo Aventureras", con las películas Humo en tus ojos, Aventurera y Sensualidad, de Alberto Gout; y Víctimas del pecado, de Emilio Fernández.
 - Marzo de 1981, ciclo "Cuatro estrenos del nuevo cine húngaro", en colaboración con el Colegio de Ingenieros Civiles de México, la Sociedad de Exalumnos de la Facultad de Ingeniería, la Cinemateca Mexicana, el INAH y la SEP. Se presentó en el Teatro del Colegio de Ingenieros (Ciclo XXIV), y en el Auditorio del Museo de Antropología, Jaime Torres Bodet, con las películas Nueve meses, de Martha Meszaros; Balint Fabián se encuentra con Dios, de Zoltán Fabri; Rapsodia húngara, de Miklos Jancsó; y Asuntos de Budapest, de Istvan Szabó.
 - Mayo de 1981, ciclo "Breve reseña del cine austríaco", con las cintas Lulu, de Rolf Thiele; Llegué como un extraño, de Titus Leber; El administrador de correos, de Gustav Vcicky; Masquerade, de Willi Forst; y El ángel del trombón, de Karl Hart.
 - Junio de 1981, ciclo "Cine negro", con las películas El halcón maltés, de John Huston, Casa

- blanca, de Michael Curtiz; The big sleep, de Howard Hawks; y You only live once, de Fritz Lang.
- Julio de 1981, exhibición (estreno nacional), de La madrugada, de Ludwik Margulos.
 - Agosto de 1981, "Ciclo semana del cine belga con la colaboración de la Embajada de Bélgica en México, la Cinemateca del INAH y la SEP, en el Auditorio Jaime Torres Bodet. Se proyectaron las películas Cantarán el jueves como el domingo, de Fons Rademakers; Los enemigos, de Hugo Claus, Klann, de Patrick Ledoux; Bella, de André Delvaux, Hogar, dulce hogar, de Benoit Lamy; Malpertuis, de Harry Kumel; y seis cortometrajes.
 - El 7 y 8 de agosto de 1981 se proyectaron Hogar, dulce hogar (11). Malpertuis y dos cortometrajes, en la Sala Carlos Lazo (12) del Colegio de Arquitectos, gracias a la colaboración del INBA, el Colegio de Arquitectos de México y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.
 - Del 12 de agosto al 19 de septiembre de 1981, ciclo "Alain Tanner", en el Auditorio Jaime Torres Bodet y en el Auditorio del Instituto Mexicano de Comercio Exterior (13) con la colaboración del INAH y el Grupo de Promotores Voluntarios del IMCE.
 - Del 5 al 14 de noviembre de 1981. "Restrospectiva de Chantal Akerman: imagen en el espacio", en el Auditorio Jaime Torres Bodet.

(11)

También se exhibió en el Auditorio del IMCE.

(12)

Ubicado en Avenida Constituyentes No. 161. Daba funciones a las 19.00 y 21.00 horas, y las localidades se vendían a 25 pesos al público en general.

(13)

Ubicado en Alfonso Reyes No. 30, mezzanine. Daba funciones a las 19.00 horas y la entrada era libre.

- 1981, ciclo "René Allio, retrospectiva", con la colaboración de la Cinemateca del INAH, la SEP y el Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Se presentó en el Auditorio Jaime Torres Bodet con la exhibición de las películas La vieja dama indigna, La luna y la otra, Pierre y Paul, Los Camisards, Rudolph, Jornada para la reina, Yo -- Pierre Riviere, y Regreso a Marsella. Las mismas cintas se proyectaron en el Teatro del Colegio de Ingenieros; en tanto que en el Auditorio del IMCE sólo se exhibieron las cuatro primeras. A lo largo de 1982, el Departamento de Cineclubes del INBA presentó diversos ciclos, algunos de los cuales fueron los siguientes:
- Ciclo "Jean Renoir", con la proyección de las películas: Boudu sauve des eaux, Le crime de monsieur Lange y Le caporal epingle.
- Ciclo "Cine silente norteamericano", se exhibieron: Cortos de Tomas Alva Edison y Edwin S. Porter (La vida de un bombero americano, La cabaña del Tío Tom, El sueño de un aficionado al Rarebit, Rescate de un nido de águila), Sherlock Jr., de Buster Keaton; Su pan y su mantequilla, de Eduard Cline. Programa de Mack Senneth. El maniquí inteligente, de H. Raymaker; Camaradas, de Senneth y La carrera dramática de Mabel, de Senneth. Cortos de David W. Griffith: La casa insólita, El valor del trigo o la historia del trigo en símbolos, El nacimiento de una nación, El caballo de hierro, de John Ford, Esposas frívolas, de Erich Von Stroheim; y David el temeroso, de Henry King.
- Ciclo "Cine hindú", con las cintas: Shakespeare Wallah, de James Ivory; Sociedad Anónima, de Satyajit Ray; El bosque, de Girish Kamad; y Días y noches en el bosque, también de Satyajit Ray.

- Ciclo "Alfred Hitchcock", con la presentación de La dama desaparece, Cuéntame tu vida, Tuyo es mi corazón y Agonía de amor.
- Ciclo "Kenji Mizogouchi", formado por los filmes: Marcha de Tokio, El mago acuático, Amapola, La caída de Osen, Miyamoto Musashi, La espada famosa, Victoria de mujeres, El amor de Sumako, La actriz, La señora Oyu, La dama de Musashino, Una mujer de rumor, y Kenji Mizogouchi: la vida de un cineasta, de Kaneto Shindo.
- Ciclo "Clásicos del cine mexicano", con la presentación de las películas Redes, de Fred Zinnemann; Tiburoneros, de Luis Alcoriza; Etnocidio, notas sobre el mezquital, de Paul Leduc; Allá en el rancho grande, de Fernando de Fuentes; Distinto amanecer de Julio Bracho; La perla, de Emilio Fernández; y La barraca, de Roberto Gavaldón.
- Ciclo "Neorrealismo italiano", en el auditorio - Jaime Torres Bodet, con la exhibición de Ladrones de bicicletas, Milagro en Milán, ambas de Vittorio de Sica; Bellísima, de Luchino Visconti; y Las noches de Cabiria, de Federico Fellini.
- Ciclo "Nuevo cine húngaro", en la Sala Manuel M. Fonce del Palacio de Bellas Artes.

2.4.2 INSTITUTO FRANCÉS PARA AMÉRICA LATINA.

Fundado hace casi 40 años, el cineclub del Instituto Francés para América Latina fue el primero que funcionó regularmente en México, contando con el apoyo de la Cinematheque Francaise y alquilando películas a la Filmoteca de - The Museum of Modern Art, de Nueva York.

José García Ascot y Jean Francois Ricard (que después cambió su nombre por Jean Francois Revel), los fundadores, instalaron un micrófono cerca de la cabina de proyección para traducir, en forma simultánea a la exhibición, los subtítulos de las cintas, que se encontraban en inglés o -- francés, porque "queríamos, en lo posible, hacer accesible - a todo nuestro público las grandes obras del cine mundial".

(1). Así se proyectaron obras como: El nacimiento de una nación e Intolerancia, de Griffith; El acorazado Potemkin y Octubre, de Eisenstein; La madre, de Pudovkin; La viuda alegra, de Lubitsch; Napoleón, de Abel Gance, entre otras.

Cuando, por problemas económicos, el Instituto dejó de abastecerse de las películas del Museo de Arte Moderno y cuando los envíos de París se hicieron irregulares, se limitó a exhibir los filmes estrenados por las salas comerciales.

En la actualidad, este centro constituye la principal fuente de difusión de las cintas francesas de vieja y reciente factura. La mayoría del material que proyecta este cineclub proviene de una Cinemateca (con 400 títulos en largometraje y 904 en cortometraje). (2). No obstante, se surte, - también, de los filmes que le proporcionan la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, el Instituto Goethe y Embajadas como la de Canadá, Bélgica, etcétera. Ya que, aunque el cine

(1) Proceso. Año 9, No. 436, 11 de marzo de 1985. p.58 y 59.

(2) La Cinemateca es un servicio cultural de la Embajada de Francia y abastece a doce países de América Latina. Proporciona material a casas de estudio, universidades, centros culturales, Alianzas Francesas del D.F. y de toda la República. Como el servicio es gratuito,

club exhibe fundamentalmente películas francesas, ha adoptado todo tipo de cine francófono -filmes hablados en francés realizados en otros países-. Asimismo, ha albergado al cine mexicano en algunos de sus programas.

La programación de este cineclub, según lo afirmaba el propio encargado, el señor Clement Marger (3), se realiza de acuerdo al material con el que se cuenta y al que es posible tener acceso, sin muchas pretensiones. "No hay nada fijado ni sobre temas, ni sobre actores, ya que no tenemos suficientes películas a nuestro alcance para armar todo lo que nos gustaría".

La planeación de un programa ideal se dificulta por muchas razones: por el proceso de contratación y traslado de las películas, por la falta de copias suficientes y los gastos que representan, o por la negativa de los productores a vender los derechos no comerciales de sus filmes, cuando éstos no han sido explotados comercialmente.

Sin embargo, cuando este cineclub se ha propuesto la organización de ciclos muy especializados, se consiguen las películas con mucho tiempo de anticipación y se preparan conferencias con especialistas, catálogos, etcétera, para cumplir con la función de "suministro de la cultura cinematográfica". Por otra parte, este organismo se ha dado a la tarea de preparar anualmente, desde hace 10 años aproximadamente, una muestra de 6 películas francesas de temas diversos, "para dar una idea de los tipos de cine que se hacen" en dicho país.

- (2) no se hacen préstamos a particulares. La cinemateca cuenta con 500 usuarios al año (120 en el Distrito - Federal) con un préstamo regular semanalmente.
- (3) En una entrevista realizada el 6 de septiembre de -- 1984.

Así, con sólo 230 butacas y funcionando gratuitamente los días martes y jueves (con la exhibición de la misma película en dos funciones cada día), el cineclub del Instituto Francés para América Latina se convirtió, en el sexenio lopezportillista, en uno de los principales refugios de cinéfilos, especialistas o, simplemente, de "jóvenes y franceses de edad avanzada" interesados en el sentido estético y social del cine, pero, principalmente en conocer el desarrollo del quehacer cinematográfico francés en sus diferentes corrientes, tendencias y épocas.

2.4.3. INSTITUTO GOETHE

El Instituto Goethe tiene entre sus objetivos la proyección de películas, festivales de cine y semanas cinematográficas. Por ello, el cineclub -que funciona en el auditorio de dicho organismo, con sólo 180 butacas, los martes y viernes- constituye el principal medio de difusión de las cintas de origen alemán.

Casi todas las películas que proyecta este centro provienen de una asociación civil, con sede en Alemania, sin fines lucrativos y con apoyo estatal: Internaciones. La cual adquiere los derechos no comerciales de las cintas y paga copias y -- subtítulos para su exhibición en los distintos países en los que el Instituto se ha establecido.

El cineclub se abastece también, por medio de intercambios, de las películas de la Cinemateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), de la Filmoteca de la UNAM, etcétera, o por medio de contratos con distribuidoras independientes no comerciales, como Zafra, y comerciales.

Asimismo, proporciona material, gracias a su filmoteca de aproximadamente 140 títulos, a la Fábrica, la Cineteca Nacional, universidades, reclusorios, asociaciones civiles, -- bancos, centros deportivos y culturales, embajadas, IFAL, -- CELE (Centro de Estudios de Lenguas Extranjeras), CUEC, Delegaciones, INRA, Seguro Social, ISSSTE, Secretarías de Estado, -- etcétera, por tratarse de organismos que no persiguen fines -- monetarios. (1).

Aunque, generalmente, este cineclub trabaja con formatos de 16 mm., cuando se trata de un caso especial se alquila un proyector en 35 mm., va que, afirmaba su programista, -- la señora Liza Fuhr (2), se trata de armar los ciclos "lo más

- (1) En 1983, la Filmoteca del Instituto Goethe proporcionó material a 127 organismos, con un total de 1,081 préstamos en el D. F., y en provincia (aunque estos se dificultan por el empaque, el transporte y la falta de empleados).
- (2) En una entrevista realizada el 7 de septiembre de -- 1984.

completos posible". Y, añadía, "la programación se planea buscando siempre un común denominador y poniendo la película de que se trate en algún contexto", ya que de los ciclos depende la asistencia del público (que en este cineclub sólo tiene que pagar 50 pesos y 20 con credencial por su boleto de entrada) (3).

Los ciclos puestos en marcha por este cineclub en el periodo lopezportillista fueron de los más sobresalientes en cuanto a exhibiciones marginales se refiere:

- Del 4 de febrero al 11 de marzo de 1977, se presentó uno dedicado a Werner Schoeter, en colaboración con la Cinemateca Mexicana del INAH, en el auditorio del Museo de Antropología.
- Del 1° al 12 de agosto del mismo año, se organizó un ciclo del destacado director Werner Fassbinder.
- Del 14 al 24 de febrero de 1978, se proyectó el ciclo "Joven Cine Alemán", con películas de estreno en México de directores como: Peter Stein, Ulf Mieke, Reinhard Hauff, Christian Ziemer.
- Del 28 de febrero al 17 de marzo de ese año, un ciclo dedicado a Friedrich Wilhelm Murnau, uno de los más sobresalientes cineastas de la época muda alemana.
- Del 18 al 23 de julio, se ofreció, en colaboración con la Cinemateca del INAH, el ciclo "Nuevo Cine Alemán", en el auditorio del Museo Nacional de Antropología, y del 24 de julio al 4 de agosto en el auditorio del Goethe.

Se presentaron directores como, Peter Lilienthal; Hans-Jürgen Syberberg, Alexander Kluge, Werner Fassbinder.

- Del 8 de agosto al 1° de noviembre, ciclo de --

(3) En el sexenio lopezportillista, el precio de admisión era de 10 pesos y 5 con credencial.

Werner Herzog.

- Del 7 al 15 de enero de 1980, ciclo de Ernst Lubitsch, con los filmes del creador de la comedia moderna en el cine mudo alemán.
- En noviembre de 1980, se estrenaron cinco títulos de la producción más reciente del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC): Cualquier cosa, de Douglas Sánchez; Ellos, los tres, de Javier González Graujo; Chapopote, de -- Carlos Cruz y Carlos Mendoza; Está trabajado, de Diego Sandoval, y Amacueca, de Francisco Chávez.
- En junio de 1981, en colaboración con la Cinemateca Mexicana, se realizó el ciclo denominado -- "6 géneros narrativos en el cine", con obras de Herzog, Volker Schlöndorff, Ludwig Anzengruber, Peter Gorski, Franz Seitz y Ferrau Radat.
- Del 14 al 25 de abril de 1982, en colaboración con el cineclub del Instituto Nacional de Bellas Artes, se llevó a cabo una retrospectiva del realizador y productor alemán Hans Juergen Syberberg, 12 películas en total en el auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología.

A finales de 1982, los institutos Goethe y Francés - de América Latina cambiaron sus políticas de conducción, dando mayor énfasis a aspectos científicos, técnicos y académicos, y menos importancia a aspectos artísticos y culturales.

2.4.4. DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS DE LA DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

El Departamento de Actividades Cinematográficas tuvo su antecedente directo en la Sección de Cinematografía, fundada en 1957, para fomentar y desarrollar la difusión de la cultura del séptimo arte. En 1964, se convirtió en el Departamento de Actividades Cinematográficas, dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

Este departamento formó diversos cineclubes, manejados por autoridades universitarias y subsidiados con presupuesto de esta casa de estudios. Algunos de ellos se constituyeron en salas de exhibición permanente. Al finalizar el sexenio de José López Portillo, éstos eran:

- El Cine Club de la Universidad, uno de los más antiguos del país (fundado en 1957), que funcionaba todos los lunes por la noche en el Auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras, en Ciudad Universitaria. El local tenía un aforo de 800 butacas y cobraba veinte pesos por boleto (sin descuento). (1). Se dedicaba a presentar ciclos estructurados, formados por un mínimo de cuatro películas, que estaban relacionadas entre sí por un autor, un tema, un país o un género.
- El Cine Debate Popular, fundado en 1961, que también proyectaba en el Auditorio Justo Sie--

(1) Buena parte de la información contenida en este apartado fue proporcionada por Ramón Noval, programista del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, en una entrevista realizada el 4 de septiembre de 1984.

rra, los sábados y domingos. Se cobraba la entrada general a veinte pesos.

El Cine Debate Popular "(...) pretendió dar una nueva modalidad al cineclubismo, ya que [estaba] dirigido a un público con una menor formación cultural y cinematográfica - que el que [asistía] al Cine Club de la Universidad. En el Cine Debate Popular, la actividad cultural estaba centrada - en cada proyección, independiente de las demás, dando especial importancia al debate y, en la medida de lo posible, a la proyección de películas que [plantearan] problemas de carácter social". (2). Con ello, se pretendía contribuir a la formación cinematográfica del público asistente.

Ahora bien, "la creación del Cine Debate Popular tuvo su origen en un intento frustrado por crear el Servicio - Social Cinematográfico. Este Servicio pretendía llegar a un público de extracción obrera y a los habitantes de las zonas aledañas al Distrito Federal. El proyecto inicial pretendía la presentación de cuatro películas cortas (una de diversión, otra de carácter didáctico, una de información sobre la vida en otras partes de la tierra y una cuarta de arte), acompañadas por un estudiante universitario, quien en los intermedios hablaría sobre temas de su especialidad. El proyecto no pudo desarrollarse, en parte por la carencia de elementos mínimos de trabajo y en parte por la oposición que encontró entre las organizaciones sindicales, las cuales se mostraron - totalmente reacias a su desarrollo. Por tal motivo (...) - [se creó] (...) el Cine Debate Popular". (3)

Estas proyecciones de debate tuvieron una época de gran auge, cuando las personas interesadas en adquirir una - cultura cinematográfica hicieron del Auditorio Justo Sierra, su lugar de reunión. Había entonces pocas opciones para for

(2) Manuel González Casanova. El cine en la Universi-
dad. p. 4.

(3) Ibid.

marse cinematográficamente. Pasados algunos años, vino una época de crisis, pues no había presentadores, ni directores de debate. Sin embargo, estudiantes y egresados del CUEC - comenzaron a desempeñar este papel, con lo que el Cine Debate Popular recuperó público y empezó a resurgir.

- El Cinematógrafo Lumière de la Casa del Lago, - fundado en 1967, que proyectaba los sábados y - domingos cobrando veinte pesos por la entrada - (sin descuentos). Tenía un aforo aproximado de cien butacas y funcionaba como un cineclub, es decir, presentando ciclos estructurados.
- El Cinematógrafo del Chopo, constituido como sala de exhibición permanente, que funcionaba desde 1976. Tenía una capacidad de 180 butacas y pedía sesenta pesos por el boleto, con descuento del 50% para estudiantes y maestros.
- La Sala Julio Bracho del Centro Cultural Universitario, que exhibía permanentemente. Se inauguró el 13 de enero de 1982 y tenía un aforo de 345 butacas. El precio del boleto era de ochenta pesos general, y cuarenta pesos para estudiantes y maestros.
- La Sala José Revueltas, también del Centro Cultural Universitario, de exhibición permanente e inaugurada en enero de 1982. Su aforo era de 260 butacas y cobraba los mismos precios que la Sala Julio Bracho.

Con estos cines, la "(...) casa de estudios pretende dar difusión al material cinematográfico de calidad que se produzca, nacional o extranjero, y especialmente el que allí se filme". (4).

Estas salas prometían la ampliación de los estrechos canales de exhibición del cine independiente, no comercial, excluyendo de sus ámbitos las limitaciones propias de los ci

(4) Declaraciones del Rector de la UNAM, Octavio Rivero Serrano. Esto. 14 de enero de 1982. p. 22.

neclubes; equipos e instalaciones inadecuadas, presupuestos restringidos y falta de una distribución constante y equilibrada de material fílmico.

En las salas del Cinematógrafo del Chopo, Julio Bracho y José Revueltas se programaba un cine que no había tenido difusión, o bien, que no hubiera sido suficientemente exhibido dentro de los circuitos comerciales, pese a ser de calidad (aunque este lineamiento era general para todos los cineclubes y salas del Departamento de Actividades Cinematográficas). Además de películas aisladas, se proyectaban -- también ciclos.

Así, el objetivo fundamental de los cineclubes de la UNAM era dar a conocer el cine poco difundido, pero de gran valor cultural. Se daba preferencia al de origen latinoamericano y, en particular, a las producciones independientes nacionales, ya que éstas no tenían cabida en las salas comerciales.

Es decir, que su sistema de programación no estaba basado en la rentabilidad de las cintas. Aunque preocupaba que el Departamento de Actividades Cinematográficas no fuera un gasto en el presupuesto de la UNAM, no por ello se decidaba a programar películas que tuvieran buenos resultados en taquilla (muy ocasionalmente lo hacía para balancear la economía).

Pese al bajo precio de los boletos, gracias a la -- respuesta del público (5) este Departamento no operaba con pérdidas (cuando las había, eran insignificantes).

Esto se debía a que, al hacer el balance de la contabilidad, no se consideraban los egresos causados por pagos de salarios, mantenimiento de las salas, etcétera. Sólo se

- (5) Estaba formado, en el circuito escolar, básicamente por estudiantes, pero, a las otras salas -del Chopo, Casa del Lago-, acudían en gran número profesionistas y extrauniversitarios.

tomaba en cuenta el costo del alquiler de la película y lo que esta recuperaba en taquilla. El primer concepto lo erogaba el Departamento de Actividades Cinematográficas de su propio presupuesto, pero los ingresos de la película pasaban directamente al Patronato Universitario de la Secretaría Administrativa.

Es decir, este Departamento no llevaba la administración de las salas, la cual dependía del Departamento de Administración de Asuntos Culturales, Recreativos y Deportivos de la Secretaría Administrativa de la UNAM. Actividades Cinematográficas sólo hacía la programación y negociaba con las distribuidoras para obtener las cintas y proyectarlas en los cines.

Para obtener el material fílmico que se exhibía en sus salas, este Departamento establecía contratos generalmente con las distribuidoras comerciales -CIC, Columbia Pictures, Warner Brothers, Producciones Gustavo Alatriste, Películas Nacionales y otras semejantes-, aunque también trabajaba con los Servicios Culturales de las embajadas, el IFAL, el Goethe, Filmoteca, Cineteca y con distribuidoras alternativas como Zafra y Cine Códice.

Las distribuidoras comerciales, que compraban su material por paquetes (incluyendo algunas cintas que no tendrían salida comercial o que la tuvieron y sólo duraron una semana en cartelera por no cumplir el tope), tenían en ocasiones películas muy interesantes. El Departamento de Actividades Cinematográficas las seleccionaba y alquilaba siguiendo un criterio de calidad, es decir, buscando que los filmes tuvieran un valor histórico, artístico o cultural.

Estas compañías cobraban un precio fijo por el alquiler de las cintas, las cuales se rentaban por temporada de exhibición en una sala (generalmente era de una semana -- pero podía llegar hasta tres). Con ello, bajaban los costos, pues si se pagara renta por un solo día sería más caro.

La renta fija la determinaban las propias empresas

distribuidoras, sin que estuviera sujeta a negociación (no les importaba perder clientes pues de todos modos la mayoría de su material tenía salida en todo el país). Además, no publicitaban las cintas rentadas (lo que sí hacían con la exhibición comercial), pues no les costaba ya que no tendrían una intensa explotación. Únicamente daban fotografías, press books y stills.

Ahora bien, el Departamento de Actividades Cinematográficas aplicaba el mismo tabulador establecido por las distribuidoras comerciales en la renta de películas, al formular contratos con las compañías distribuidoras independientes. Aunque éstas últimas estuvieran en condiciones de cobrar menos, se les pagaba lo mismo para apoyarlas.

El material que alquilaba a estas pequeñas compañías era aquél que no tenía salida en exhibiciones comerciales -películas de estreno de cine independiente nacional o latinoamericano, en su mayoría-.

En ocasiones, el Departamento pagaba la copia de estas cintas -cuando eran de estreno-, la exhibía y la devolvía a la distribuidora, lo cual también era una forma de ayudarla. No ocurría lo mismo con las empresas comerciales.

En los casos de las embajadas e institutos culturales, el préstamo de las películas era gratuito, pues éstas sólo pedían que se responsabilizaran del material. La misma situación existía con la Filmoteca de la UNAM.

Con la Cineteca Nacional trabajaba mediante convenios. Actividades Cinematográficas le prestaba películas gratuitamente y Cineteca correspondía de la misma forma. Posteriormente, se renovaron los convenios de modo que Cineteca empezó a pedir una cantidad muy baja por el préstamo de cintas (mil pesos por las de 16 milímetros y seis mil por las de 35 mm.), únicamente con el fin de dar mantenimiento a su material. Sin embargo, a raíz del incendio, la Cineteca perdió la mayoría de su acervo por lo que el Departamento de Actividades Cinematográficas dejó de solicitarle cintas.

Ahora bien, éste también producía y distribuía sus propias películas -material básicamente universitario- que eran alquiladas a quienes las solicitaban, mientras que a los cineclubes estudiantiles no les cobraba.

Así, la labor realizada por el Departamento de Actividades Cinematográficas en materia de exhibición se dirigía a formar a cierto sector del público, como una medida para contrarrestar la influencia de la cartelera comercial. Lamentablemente, el sector al que llegaba estaba más informado que el espectador de nivel medio y que el público culturalmente desprotegido, los cuales no acudían a las salas donde Actividades Cinematográficas proyectaba.

Ello se debía a que la labor de difusión y publicidad de sus tareas no era muy intensa. Anunciaban su programación en la cartelera universitaria, en las publicaciones de la UNAM -que tenían una distribución insuficiente-, en las revistas Los Universitarios y Revista de la Universidad, y en Radio Universidad -que tampoco era una estación muy escuchada-.

Sin embargo, el trabajo realizado de manera conjunta por diversas instituciones -UNAM, Cineteca, Filmoteca, CUC, etcétera- sí ofrecía una alternativa frente a la exhibición comercial dominante.

2.4.5 CINECLUBES ESTUDIANTILES.

Desde que se formó el primer cineclub de la Universidad, en 1954, a iniciativa de los estudiantes de la Escuela Nacional de Economía y Arquitectura, no ha cesado el interés por desarrollar una cultura cinematográfica en el sentido más amplio dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México. No obstante que no han faltado tropiezos que han dado lugar a nuevos intentos por continuar la labor cineclubística. Así, a raíz de la desaparición del cineclub de la Universidad, surgirían los cineclubes estudiantiles, que en --- 1957 se agruparían en la Asociación Universitaria de Cineclubes, después llamada Asociación Universitaria de Cine Experimental (A.U.C.E.). Problemas internos que llevarían a la desvirtualización de los fines culturales propios de los cineclubes, obligarían a las autoridades cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural a crear una Sección de Cinematografía que se encargaría de dirigir y fomentar este tipo de actividades.

De esta labor surgiría el Cine Club de la Universidad que trabaja ininterrumpidamente todos los lunes en el Auditorio Justo Sierra.

Por otra parte, siguieron creándose cineclubes en las diferentes escuelas de la U.N.A.M., que aunque independientes de Difusión Cultural y del Departamento de Actividades Cinematográficas, cuentan con todo el reconocimiento de parte de estos organismos y reciben su apoyo en lo que se refiere a publicidad, salas, proyccionistas, etc. Además, el Departamento de Actividades Cinematográficas se hace responsable, ante las distribuidoras comerciales, de los préstamos o alquiler de las cintas. No obstante que son los propios estudiantes los que se encargan de establecer los tratos con dichas compañías o con organismos culturales independientes como IFAL, Goethe; embajadas, etc. (Es necesario aclarar que el Departamento ya señalado no proporciona a los cineclubes estudiantiles las películas que alquila para sí).

Hacia 1971, funcionaban cineclubes estudiantiles en las Facultades de Filosofía y Letras, Economía, Ciencias Políticas, Derecho, Arquitectura, Veterinaria, Medicina, -- Ciencias e Ingeniería.

La labor de estos cineclubes no ha sido fácil. Norma Leticia González --una de las organizadoras y promotoras -- del cineclub de Ciencias Políticas-- platicaba (1) que estos centros se enfrentan, muchas veces, a la intransigencia de las autoridades universitarias al interior de las Facultades, por su afán de desenvolverse independientemente de aquéllas.

Aunado a esto, se encuentra la imposibilidad de -- constituir en grupo permanente de organización del cineclub, debido "al constante reflujo de estudiantes en la Facultad".

Norma explicaba que el cineclub de Ciencias Políti cas tuvo su época de auge en la que funcionaba todos los -- miércoles e, incluso, realizaba funciones paralelas en la Fa cultad y en el auditorio Justo Sierra. Pero, a finales de - 1982, debido al ingreso de nuevos estudiantes al cineclub, - éste entró en un etapa de "desgaste". Había no sólo descono cimiento e inexperiencia en cuanto a las funciones y necesi dades del cineclub, sino limitaciones económicas, de espacio, etc. Se tenía que recurrir, entonces --agregaba Norma-- a orga nismos que proporcionaran filmes de manera gratuita y con seguir, con mucha anticipación, el salón para proyectar las películas, reunir dinero para comprar el material necesario para la publicidad, etcétera.

Pese a todos los obstáculos, el cineclub ha logra do salir adelante gracias al interés de los estudiantes por continuar una tarea que para ellos resulta importante. De este modo, Norma expresaba que la programación en el cineclub se lleva a cabo en base a tres criterios fundamentales: el académico, el político y el cultural. Gracias al primero se entiende al cine "como un apoyo en la formación profesional";

(1) En una entrevista realizada el 4 de septiembre de 1984.

el segundo permite que "el cine se sitúe dentro de un contexto histórico", de manera que la exhibición cinematográfica - fomenta la discusión en torno a problemas sociales concretos, y el tercero da "un nuevo carácter a la cinematografía al no entenderla de manera comercial".

"Tomando en cuenta uno de estos criterios o considerando los tres a la vez, armamos los ciclos centrándonos en un director, en una corriente cinematográfica, en un tema específico e, inclusive, en un problema de actualidad por sugerencias de los estudiantes. El que sean ciclos lo establece el Reglamento de las Proyecciones Públicas Cinematográficas, así como se señala que estos centros deben ser independientes de grupos políticos".

Debido a los problemas ya señalados, el programa de exhibición se encuentra limitado a las posibilidades de conseguir cintas. Entre los organismos que les proporcionan material se encuentran: Filmoteca y Departamento de Cine de la UNAM, IFAL, Instituto Goethe, y algunas embajadas como la de Canadá. Los dos primeros trabajan básicamente en formato de 16 mm., "que es al que tenemos acceso por los proyectores -- que nos facilitan, a pesar de que casi todo el material al que podemos aspirar se encuentra en 35 mm."

Norma Leticia González aclaraba que para resolver los problemas de los cineclubes se encontraba la Asociación de Cineclubes Universitarios, que "durante mucho tiempo no supo responder a las necesidades de cada uno de estos centros. Actualmente estamos luchando para que la Asociación funcione; para ello hemos tenido varias reuniones en las que tratamos - de definir qué es un cineclub, cómo ha venido funcionando en las diferentes Facultades, cuáles han sido nuestras experiencias y cuáles son nuestros problemas, para que, a partir de eso, podamos sacar ciertos lineamientos que nos lleven a actuar en favor del desarrollo de los cineclubes".

"Nosotros, como cineclub de Ciencias Políticas, -- pretendemos seguir rigiéndonos por los tres lineamientos ya

planteados. Y, a partir de la experiencia que podamos adquirir en esta tarea, plantear, como una fase superior al cineclub, la creación de talleres de cine, ya sea de investigación o de realización".

2.4.6 FILMOTECA DE LA UNAM

Reconocida con carácter institucional a partir de diciembre de 1977, la Filmoteca de la UNAM fue creada el 8 - de julio de 1960 como una sección de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, bajo la conducción de Manuel - González Casanova. Inició sus labores adquiriendo una copia original de La huelga, de Eisenstein y copias en 16 mm. de - Rafces y Torero, donadas por Manuel Barbachano Ponce, con -- las cuales daría comienzo el servicio de préstamo de pelícua- las.

Como el propósito fundamental de toda Filmoteca es la conservación del material fílmico, este organismo se apres- tó de inmediato a la localización de todas aquéllas cintas, sin discriminación, que estuvieran en peligro de perderse en todo el territorio nacional.

Las necesidades surgidas a raíz del desarrollo de los cineclubes en México y la demanda de material de parte - de escuelas de cine, universidades y organismos culturales, obligaron a las autoridades de la Filmoteca a adquirir co- pias en 16 mm. de todas aquellas películas que resultaran -- fundamentales en la evolución del lenguaje cinematográfico, con lo que la tarea de divulgación cobraría gran relevancia: en 1975 se distribuían más de 400 títulos mensuales.

Las actividades de la Filmoteca se han distinguido también en el ámbito internacional. En 1975, a iniciativa - de este órgano, se fundó la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), durante el Festival de Mar de Plata en Argen- tina.

En 1982, cuando se celebró en México el Sexto Con- greso UCAL, bajo los auspicios de la Filmoteca de la UNAM, - se crearía un Centro de Documentación e Información de Cine Latinoamericano a cargo de la propia Filmoteca.

La labor que este organismo ha llevado a cabo res- ponde a sus objetivos fundamentales: localizar, adquirir, -

identificar, clasificar, valorizar y difundir filmes y, en general, todos aquéllos objetos y documentos relacionados con la cinematografía. Objetivos encaminados, de manera esencial, a la formación de un archivo de cine; por ello la importancia de los intercambios con las cinematecas latinoamericanas agrupadas en la UCAL y mundiales, asociadas a la Federation Internationale des Archives du Film.

Así, hasta febrero de 1981 la Filmoteca contaba con más de 5 mil títulos (entre largometrajes y cortometrajes de documentales en 35 y 16 mm.; filmes de T. V.; filmes de 28 mm.; filmes de 8 mm.; super 8 mm. y 9.5 mm.).

La Filmoteca trabaja en coordinación con el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, con la Asociación de Cineclubes de la UNAM, con universidades de provincia y con otras cinematecas del país y del extranjero, para realizar de manera amplia su labor de difusión. Asimismo, ha organizado el cine móvil para proyectar cintas en Sindicatos, ejidos y colonias populares del Distrito Federal y del resto de la República.

Su interés por la difusión cinematográfica se manifiesta también a través de la televisión. En 1974 inicia un programa semanal, transmitido por Canal 11, dedicado a la exhibición y promoción de la cultura cinematográfica.

Por otra parte, la Filmoteca cuenta con archivos de documentación de cine en general y se encarga de la edición de folletos, carteles de exhibición, el boletín CIDUCAL, la revista Cinemateca y catálogos y listas de películas del propio organismo.

Finalmente, la Filmoteca tiene una sala -Fósforo-, independiente de la Dirección de Difusión Cultural, que trabaja con el presupuesto de aquélla. En ella se proyecta básicamente el material de archivo, de manera que las exhibiciones no representan un gasto extra.

En el sexenio lopezportillista la Filmoteca organi

nizó diversos ciclos cinematográficos; algunos de ellos fueron:

- Abril de 1980, "Homenaje a Luis Buñuel", en el auditorio del Centro Médico de Ciudad Universitaria.
- Agosto de 1980, "El cine mexicano de los 30's", en el Centro Médico.
- Enero de 1981, "Ciclo Georges Melies", en colaboración con la Cinemateca Luis Buñuel, de Puebla, también en el Centro Médico.
- Julio de 1981, "Cine Silente Clásico Norteamericano", en el teatro del Centro de Arte Dramático, A. C.
- Marzo de 1982, "Marzo 1942, Europa en guerra", en el Auditorio Rosario Castellanos del CELE, en Ciudad Universitaria, con la exhibición de películas totalmente desconocidas en México -- proporcionadas por las Embajadas de Francia y Alemania, la Alianza Francesa, El Consejo Británico y la Cineteca Nacional.
- Mayo de 1982, ciclo "Cine, Opera y Ballet", en el auditorio Julián Carrillo de Radio UNAM, en colaboración con el Instituto Goethe, el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y Radio UNAM.

2.4.7 CENTRO UNIVERSITARIO CULTURAL.

El origen del Cine Arte del Centro Universitario - Cultural se remonta al año de 1960, cuando fue confiada a -- los padres dominicos en México "(...) la creación de una parroquia en el área de Copilco, al sur de la ciudad de México, que atendiera pastoralmente a los núcleos de población asentados en los alrededores de la Ciudad Universitaria, que habían sido desplazados cuando la UNAM construyó a principios de los 50's sus nuevas instalaciones en los terrenos que ellos ocupaban". (1).

Esta nueva parroquia evolucionó hasta convertirse en Parroquia Universitaria, pues el terreno que ocupaba se -- encontraba en el área de C. U. "Fue así que los dominicos -- concibieron al Centro Universitario Cultural (CUC) como una prologación de la parroquia y como un lugar donde los problemas del hombre y del mundo moderno, especialmente del mundo universitario se tratarían en el más alto nivel intelectual". (2).

El CUC trataba de identificarse con los problemas, necesidades e inquietudes de la población estudiantil universitaria, y tenía "(...) por objeto la promoción de actividades culturales en beneficio de los estudiantes, empleados y maestros de la UNAM (...) [Era] un centro de reunión abierto a todos (...) [Pretendía] (...) crear un ambiente de diálogo y amistad, donde los jóvenes [pudieran] recibir una formación humana y religiosa al nivel de sus exigencias intelectuales". (3).

Todas las actividades del CUC tratarían de ser complementarias a las de la propia UNAM, aunque sin recibir ningún subsidio o apoyo oficial.

Dentro de estos objetivos, el cine tenía una fundamental importancia. En efecto "(...) desde los comienzos --

- (1) Excélsior. 31 de mayo de 1984. Sección B. p. 5.
 (2) Ibid.
 (3) Ibid.

del CUC, en una pequeña sala con sillas plegables, con un modesto aparato portátil de 16 milímetros, se proyectaban Los olvidados y Nazarín, ante un pequeño grupo de estudiantes ávidos de ver buen cine. Don Luis Buñuel (...), amigo de los dominicos, había facilitado las copias de su propiedad. Era el año de 1963". (4).

Del mismo modo, diversas cintas de directores muy conocidos, o bien, desconocidos, fueron exhibidas en ese local habilitado como sala de proyecciones.

Posteriormente, en 1968, el CUC construyó sus nuevas instalaciones, las cuales comprendían un auditorio con 800 butacas. Este facilitó la exhibición, más o menos constante, de ciclos de películas de calidad. Teorema, de Pasolini, por ejemplo, fue estrenada en México en el CUC, obteniendo un enorme éxito entre el público que abarrotó la sala durante meses.

También por primera vez en el país, este cineclub exhibió, en colaboración con el Instituto Goethe, un ciclo de filmes de Werner Herzog, con la asistencia del propio director. Así, se presentaron Fata Morgana, También los enanos comenzaron desde pequeños y El país del silencio y la obscuridad.

"El Cineclub del CUC -así se llamaba entonces- siguió, a partir de las inquietudes de cierto grupo de estudiantes, proyectando ciclos de películas de fuerte contenido social, político o humano. Los comentarios y discusiones se prolongaban hasta muy tarde después de ver Nido de ratas, (...) Los olvidados, Los rojos y los blancos, Dillinger ha muerto, Pick Pocket, Ocho y medio (...)" (5) y muchas otras más.

Entre 1971 y 1973, la exhibición de cine en el Centro Universitario Cultural se basó en ciclos por nacionalidades (cine ruso, italiano, etcétera), o bien, presen-

(4) Ibid.

(5) Ibid.

tando los mejores directores del mundo. Sin embargo, asegurar la continuidad de las proyecciones era difícil por lo que pasaban largos periodos sin que se presentaran filmes.

No obstante, hacia 1975 se reinició la proyección de cintas, "(...) tomando nuevas perspectivas y nuevas políticas en la selección de películas. (...) La variedad sería norma, teniendo como denominador común la calidad de los filmes (...)" (6).

Desde entonces, explicaba el padre Oscar Mayorga -fundador del CUC y vicario del provincial de los dominicos en México- este cineclub ha proyectado "(...) cada fin de semana, a un auditorio cada vez más amplio y más exigente, una selección de lo mejor del cine mundial, tanto desde el punto de vista de la dirección, como de la producción, actuación y, sobre todo, contenido".

"Han desfilado así cerca de mil cintas a lo largo de (...) diez años [de 1974 a 1984], de diversos autores, -nacionalidades y géneros cinematográficos. Junto al cine -nuevo de jóvenes autores, [se han presentado] todos los meses, cintas de autores consagrados (...): Bergman, Fellini, Buñuel, Kurosawa, Eisestein, Truffaut, Woody Allen, entre -otros". (7). De este modo, a lo largo de varios años, el CUC había formado cinematográficamente a sus espectadores.

Ahora bien, la programación del CUC estuvo a cargo, primero, del propio Oscar Mayorga; y, después, de Héctor Rivera (desde septiembre de 1981). Este último hacía una programación ideal, basada en su conocimiento del cine, (géneros, épocas, corrientes, directores). Con tal conocimiento -y auxiliado por fichas cinematográficas y catálogos- estructuraba los programas. Es decir, que esta labor no se realizaba al azar, pues la proyección de cada una de las pe

(6) Ibid.

(7) Ibid.

lículas estaba basada en criterios razonados. (8).

Hasta antes de la llegada al CUC de Rivera, la política de exhibición de este cineclub era la de proyectar - cintas de las columnas vertebrales del cine: Bergman, Kuro sawa, Allen, y a partir de ellos, presentar otros filmes de realizadores clásicos, como Fellini, Pasolini, Visconti, Antonioni y Losey entre otros. Es decir, películas de autores conocidos, que contaban con un público seguro que los identificaba y seguía. Las películas que se proyectaban entonces - también eran muy específicas: Muerte en Venecia y El mensaje-ro, por citar algunas. Esporádicamente se exhibían filmes de Fassbinder o de Herzog, pero había otros directores y corrientes que no habían tenido cabida en la pantalla del CUC: nuevo cine alemán, nueva ola francesa -salvo las obras de Truffaut, ya conocidas-, Hitchcock, y otros más.

De este modo, se seguían al programar esquemas muy identificados y seguros. Sin embargo, muchas de las películas proyectadas estaban al borde del deterioro, de la destrucción. Por ello, Rivera trataba de renovar la programación -- introduciendo directores nuevos y aprovechando que todavía había copias de cintas clásicas y otras películas de importancia que no se habían proyectado en el CUC, como por ejemplo, El exorcista (cinta que, según Rivera, tenía virtudes y que -- además marcó una época muy importante en el cine, porque a -- partir de este filme el género se volvió escatológico y artificioso), o las películas de Bruce Lee (que fueron el punto -- de partida para los filmes de karatekas, que posteriormente -- inundarían el mercado), cintas que fueron importantes porque marcaron el nacimiento de corrientes cinematográficas que des -- pués se agotarían por la repetición. El CUC debía pues, ex--

- (8) Buena parte de la información que se presenta en este apartado fue proporcionada por Héctor Rivera, periodista, crítico de cine, exprogramista de la UAM-Iztapalapa y programista del CUC, en una entrevista realizada el 25 de agosto de 1984.

hibir esos antecedentes, obviamente con apego a la calidad.

También debía exhibir --según un proyecto de Rivera-- películas en formato de 16 milímetros, lo cual abriría --la posibilidad, a diferencia de otros cineclubes, de trabajar con material de los institutos culturales (como el Goethe y --el IFAL). Así, se podrían proyectar clásicos del cine francés o nuevo cine alemán, que tenía pocas alternativas de difusión porque no era un cine fácilmente asimilable. Por ejemplo, Rivera recordaba que el público se había salido de la sala cuando se exhibió ¿Por qué corre Amok, el señor R? o Los enanos también comenzaron desde pequeños. Pese a ello, el --CUC programó todo lo que había de Fassbinder en México, pues, efectivamente, consiguió dos proyectores de 16 milímetros para iniciar este proyecto. Sin embargo, luego se descompusieron con lo que se frustró el intento.

El público no respondía plenamente al nuevo giro --dado en la exhibición, por lo que los dominicos comenzaron a protestar, de modo que el programista comenzó a luchar para que permaneciera su criterio, independiente de los lineamientos propuestos por los padres. A éstos les preocupaba la asistencia del público, no por cuestiones económicas, sino de prestigio del cineclub.

No obstante, el CUC, aseguraba Rivera, como un cineclub con consistencia, trascendencia y constancia mantenidas a lo largo de diez años, tenía implícitamente la responsabilidad y la obligación de mantener una programación didáctica, pedagógica y formativa para un público que había permanecido constante. De lo contrario, se convertiría en un cineclub autocomplaciente, que se regocijaba con su Muerte en Venecia cada tres meses.

Por tales razones, al comenzar Rivera a hacer la programación del CUC, no se exhibieron películas de Bergman o de Kurosawa durante el primer año, pues ya estaban muy programadas. Por el contrario, se proyectaron, por ejemplo, las cintas que había en México de Hitchcock (poco difundidas).

La programación de Rivera -sostenía éste- tenía - consistencia, pues había detrás de ella un proyecto pedagógico y formativo que buscaba difundir directores, géneros, corrientes cinematográficas importantes. Es decir, que las actividades del CUC perseguían un fin concreto: tratar de cambiar el panorama de la exhibición y con ello renovar el cuadro de espectadores, formar una nueva generación de cinéfilos modificando la formación del público, especialmente de los jóvenes.

El CUC -afirmaba Rivera- no buscaba ser un cineclub complaciente, que programara películas similares a las exhibidas en los cines comerciales como el Manacar. Por el contrario, había que darle cabida en la pantalla a nuevas corrientes, pues mientras éstas no tuviera permanencia en los cineclubes, no tendrían tampoco una penetración mercantil en México. Se tenía que demostrar que películas como Aguirre, la ira de Dios, de Herzog, podían ser económicamente rentables, de lo contrario, no llegarían al país los subsiguientes filmes de este director, como Fitzcarraldo. Había entonces que apoyar a cineastas como Herzog, Fassbinder, Tanner, entre otros. De no hacerlo, sus más recientes películas no llegarían a México (Rivera afirmaba que la cartelera que prevalecía en los cineclubes del país se formaba con filmes realizados en 1976, aún antes).

Los cineclubes como el CUC, que tenían una formación y un conocimiento hasta cierto punto completo del mercado y de la industria cinematográfica tenían que incidir, impulsar y presionar a los detentadores del poder en el cine - para que se modificaran los criterios de la programación. Si no se programaban estas películas nuevas, no llegarían otras más recientes, más que las de producción norteamericana.

A Rivera no le interesaba la asistencia del público al CUC como un punto primordial (sostenía que era más satisfactorio tener a diez personas viendo Por qué corre Amok, el señor R?, que a 800 gentes presenciado El exorcista). De

este modo, el cineclub del CUC no estaba regido por la taquilla. Según el criterio del programista, lo importante no era que hubieran grandes llenos, sino que el público que hubiera, aunque fuera poco, estuviera vinculado al proyecto formativo del CUC, que fueran personas interesadas en aprender, en ver películas importantes y no tan importantes, pero que le dejaran una formación (la formación cinematográfica, según el programista, no se adquiría viendo sólo películas buenas, notables y trascendentes, sino también presenciado filmes fallidos, aunque bien intencionados y películas de mala calidad y comerciales).

Ahora bien, en el CUC se programaba cine de nuevas corrientes como una forma de vincular la cultura cinematográfica con el espectador nacional, relacionando a éste con lo que sucedía en el exterior, en términos de producción. Según Rivera, el 99% del espectador mexicano estaba desinformado sobre las películas que se realizaban en el mundo. Ello se debía a que al país no llegaba todo ese material fílmico importante que se producía fuera (por ejemplo, 500 películas soviéticas al año, 400 cintas hindúes en el mismo periodo, etcétera, se hacía cine todos los días en el mundo).

Por ello, el CUC trataba de rescatar al público desinformado, sin cultura cinematográfica, al que se le querían dar alternativas nuevas. Así, el cine que se exhibía tenía que ser un reflejo del mundo conflictivo, dramático. No se buscaba que la gente viera en el CUC películas blancas, que fueran un escape a sus problemas, sino, por el contrario, que los enfrentara a ellos.

Sin embargo, esta labor no era fácil. Ante las presiones externas, el programista tenía que cuidarse de no caer en la autocensura, en la autocomplacencia, programando un cine sin conflictos. Su trabajo de difusión fílmica, de programación en cineclubes se había hecho la mayor parte del tiempo contra la corriente.

Una vez descritos los mecanismos y objetivos de la

programación del CUC, es pertinente anotar que, una vez hecha ésta, de una manera ideal, el programista tenía que localizar las películas con distribuidoras, archivos de filmes, institutos culturales, etcétera. Para ello, Rivera utilizaba sus contactos y, en ocasiones, recibía el apoyo de otros programadores, quienes le ayudaban a rastrear las cintas requeridas. Se trataba pues, de incidir en los recursos a su alcance, ya que el mercado del cine era particularmente conflictivo.

Por un lado, la mayor parte de las cintas norteamericanas y aún de otros países (aproximadamente el 60%) estaban controladas por Cinema International Corporation, empresa corporativa que había absorbido a otras compañías como Universal Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Paramount y United Artists y que poseía verdaderas joyas cinematográficas. Por lo tanto, el programista tenía que negociar, necesariamente, con este monopolio (que operaba en México ya que este país es de libre competencia, de economía mixta), para que le alquilara las cintas. En ocasiones, las distribuidoras -además de CIC, Warner Brothers, Producciones Gustavo Alatriste y Películas Nacionales, entre otras- pedían cantidades extras por un filme (lo cual hacían para deshacerse del solicitante, si éste era un cineclub), y por ello se tenía que negociar. En otros casos, los empleados pedían una cantidad "extra" por prestarles las películas.

Ahora bien, Héctor Rivera era quien decidía los criterios de negociación con las distribuidoras, por lo que les pagaba a las nacionales independientes tarifas similares que las cobradas por las comerciales. Se buscaba así que las primeras tuvieran un trato justo y pudieran desarrollarse, ya que las cintas que alquilaban no tenían -pese a ser artísticas y culturales- posibilidades de exhibición comercial. Por ello, su economía era pobre, de modo que el CUC trataba de auxiliarlas pagándoles cantidades similares a las cobradas por otras distribuidoras. Así sucedió, por ejemplo, con La invitación, Cenizas y diamantes y Jonás, cintas por las que

el CUC pagó más de lo que la distribuidora -Cine Códice, en estos casos- pedía.

El precio de alquiler de los filmes variaba, dependiendo de cuales eran sus expectativas de comercialización -- (no se cobraba lo mismo por Cenizas y Diamantes que por Zelig, por ejemplo). También se consideraba si eran o no de estreno (las películas de antigua producción se alquilaban a menor precio), pero siempre estaba sujeta la tarifa de alquiler a la negociación.

Ahora bien, había cierto material que el CUC no podía exhibir. Por ejemplo, Walt Disney Productions tenía una política establecida para sus películas: éstas no podían proyectarse en cineclubes, de modo que cintas como Fantasia --- (fundamental en la historia de los dibujos animados, según Rivera), le estaba vetada.

Por el contrario, tratándose de otro material fílmico -aquél que no podía tener salida comercial- los propios empleados de las distribuidoras con las que el CUC tenía relaciones, llamaban a Héctor Rivera para ofrecérselo.

Por otro lado, conviene mencionar que este cineclub no tenía la certeza de que las compañías distribuidoras respetaran las fechas de programación previamente acordadas; ni -- tampoco podía asegurarse de que estuvieran en buen estado -- las copias que mandaban (a veces, unas horas antes de la proyección). Dado el carácter de la institución, a veces se pensaba que los dominicos censuraban las cintas, y que a ello se debían los cortes, cuando la realidad era que las copias estaban ya en estado de destrucción, y lo único que se trataba de hacer era amarlarlas para exhibir la película del mejor modo posible.

Ahora bien, en mayo de 1982 el CUC proporcionó su sala para que en ella programara, de lunes a viernes, la Cineteca Nacional, mientras que el cineclub conservaría su iden-

tividad de sábados y domingos. (9). Al prestar su local, el CUC obtuvo el cambio de su sistema de proyecciones -que era de carbones- por uno de lámparas. Con ello, se mejoró la calidad de las exhibiciones.

Este cineclub funcionó regularmente durante el se xenio lopezportillista a lo largo del cual conservó su presti gio como una institución con trayectoria en la difusión flm i ca.

(9)

El CUC exhibía solamente los fines de semana -se cobraban cuarenta pesos a estudiantes y maestros y cincuenta al público en general-, aunque Rivera había hecho el intento de proyectar también los viernes. De este modo, se exhibió, por ejemplo, un ciclo de Hitchcock: los viernes en las mañan--nas.

2.4.8 CINEMATECA MEXICANA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA.

El cineclub de este organismo, que funciona desde 1968 los martes y viernes -con dos funciones cada día: 18.00 y 20.00 horas-, se ha dado a la tarea de difundir la historia del cine mundial, gracias al material que le proporcionan coleccionistas norteamericanos, canadienses y europeos, en forma gratuita.

364 butacas de la sala Jaime Torres Bodet resultan suficientes para albergar al reducido público interesado en conocer películas de las más diversas corrientes a nivel internacional y que, a decir del programista de dicho cineclub, el señor Galdino Gómez (1), sólo pueden verse en dicha sala. Y añadía, "este cineclub es parte del Museo, no se trata de hacerles competencia a los cines comerciales, ni de programar las mismas cintas que la Cinoteca Nacional o la UNAM, y en este sentido la asistencia no importa".

En el cineclub del INAH, explicaba Galdino Gómez, se exhibe una película nueva cada semana, en base a un programa ideal que se ha elaborado en distintas etapas y que ha podido concretizarse gracias a los contactos establecidos con coleccionistas, para adquirir el material existente y disponible.

Por otra parte, la Cinemateca constituye un archivo de cine etnográfico, producido por el INAH, que se pone a disposición de otros cineclubes para su exhibición.

Algunos de los ciclos presentados por dicho cineclub en el sexenio lopezportillista fueron:

- Marzo de 1977, ciclo "Joven Cine Alemán".
- Abril de 1977, películas alemanas, proyectadas en colaboración con el Instituto Goethe.
- Del 28 de junio al 29 de julio, "Cine Etnográfico", con la proyección de 14 cortometrajes

(1) En una entrevista realizada el 14 de agosto de 1984.

del cineasta argentino Jorge Prelorán. Ciclo organizado junto con el Instituto Goethe. Enero de 1978, Ciclo de películas de Francia, Inglaterra y Japón.

Febrero de 1978, ciclo dedicado a Anton P. Chejov, con la exhibición de películas basadas en las obras de este importante escritor ruso - (se incluyó la película dirigida por Gonzalo Martínez, El jardín de los cerezos).

Agosto de 1978, "Retrospectiva de Rainer Werner Fassbinder", con 9 películas del director alemán (el ciclo se llevó a cabo conjuntamente con el Goethe).

Agosto de 1980, "Foro del Cine Documental", - con materiales del Centro de Producción de Cortometrajes, del Centro de Capacitación Cinematográfica, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Universidad de California, el Archivo Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, la Secretaría de Educación Pública y el realizador Demetrio Bilbatúa.

4.9 LA FABRICA

El cineclub La Fábrica, A. C., se creó en septiembre de 1982, a iniciativa de dos productoras de cine independiente: Imagen y Sonido Independiente; y Emulsión y Gelatina. Está formado por cuarenta socios -trabajadores del cine-, los cuales han aportado tanto trabajo como capital, ya que no reciben subsidios ni apoyos económicos de ninguna especie. - (1).

Su surgimiento se debió a la necesidad de tener un lugar donde proyectar películas independientes de 16 mm. -ya fueran nacionales o extranjeras-, pues su exhibición en México es muy pobre. La Fábrica exhibe precisamente material en ese formato, y también da salida a las producciones de los socios (cortometrajes todos, pues aún no realizan ningún largometraje).

Así, su objetivo principal es ofrecer al espectador cine de calidad y proyectar películas de estreno con un tiempo de permanencia suficiente para que puedan ser vistas por todo aquel que lo desee.

Las cintas que proyecta este cineclub son proporcionadas en su mayoría por la distribuidora independiente -- Zafra, A. C., aunque también diversas instituciones -como la UNAM- y distribuidoras de 16 mm. colaboran con La Fábrica.

Generalmente, se paga una renta fija por el alquiler de las cintas, a excepción de los contratos celebrados con Zafra, ya que ésta pide un porcentaje de los ingresos en taquilla, lo cual es una forma de apoyo (ambas asociaciones tienen un proyecto cultural que desarrollar).

Pagar un porcentaje de la taquilla es más conveniente para la economía del cineclub, pues en ocasiones hay problemas por la baja asistencia del público, ya que el precio del boleto es elevado. Sin embargo, no puede reducirse

(1) La información se obtuvo de una entrevista realizada a Alejandra Guevara, socia de La Fábrica, A.C., en septiembre de 1984.

pues la renta que piden las distribuidoras por prestarles -- cintas es muy alta, considerando sus escasos recursos económicos (por ejemplo, aún deben el alquiler de varias películas).

La baja en la asistencia se debe también a la falta de publicidad de su programación. Carecen de fondos para anunciar sus funciones en distintos periódicos, de modo que sólo lo hacen en el Uno más Uno, ya que es el único medio -- que concede plazos para pagar.

Ahora bien, a pesar de no contar con un apoyo publicitario, algunas películas si dejan buenos resultados en taquilla, y esto permite solventar los gastos del cineclub -- renta del local, luz y sueldo de los empleados (dos proyectacionistas, una cajera y una persona encargada de la limpieza), entre otros-. Es decir, aún cuando algunas cintas no tienen resultados positivos en taquilla, otras sí dejan un margen -- mínimo de ganancias, las cuales se reinvierten en el propio cineclub o en la producción de filmes independientes.

La Fábrica no persigue un fin lucrativo, pues su objetivo es el de exhibir las películas de los socios o bien otras cintas independientes, de contenido social y artístico que, por no ser comerciales, no son difundidas en circuitos amplios. Así, los socios del cineclub declararon "(...) su apoyo al cine mexicano elaborado con talento y algo más que el simple afán de lucro (...)". (2).

De este modo, su público está formado básicamente por intelectuales, estudiantes, profesores y jóvenes, es decir, gente interesada en la cultura.

El cineclub La Fábrica tiene cien butacas y proyecta cuatro funciones diarias (14, 16, 18 y 20 horas), aunque a veces también se dan matinés.

Debido a la falta de publicidad, La Fábrica está pasando por un periodo de enfriamiento, patentizado en la ba

ja de asistencia del público. Por ello, ahora están anuncian
do sus películas con carteles, para volver a atraer la aten-
ción del cinéfilo.

2.4.10 ZAFRA, A. C.

Un hecho sobresaliente en la vida del cine independiente y marginado fue la creación en México, en 1978, de la primera distribuidora de cintas filmadas en formatos de 16 y 8 milímetros: Zafra, A. C.

La distribuidora, surgida gracias al impulso de - cuatro jóvenes -que aportaron cien mil pesos entre todos para iniciar su proyecto- no recibía apoyos económicos ni subsidios de ninguna especie. Se sostenía exclusivamente con las aportaciones de sus propios integrantes y con los ingresos obtenidos del alquiler de las películas (1).

Debido a las dificultades con que tropezaba la distribución del cine independiente en México, Zafra se proponía:

1. La recopilación de la producción independiente nacional, lo cual implicaba darle una salida sistemática y organizada ya que, según los miembros del grupo, era paradójico que fueran realizadas películas fuera de los sistemas de la industria, y que éstas no llegaran a sus destinatarios: colonos, obreros, campesinos, estudiantes, sindicatos, organizaciones políticas, instituciones avocadas a la difusión de la cultura, etcétera. Este tipo de cine podía existir en la medida en que fuera exhibido, ya que, además de la recuperación económica, sus realizadores serían motivados a continuar produciendo por la reacción del público.
2. La importación a México de material fílmico de otros países, que por varias razones no había podido exhibirse (como Harlan Country, sobre -

(1)

Parte de la información que se presenta en este capítulo fue proporcionada por José Rodríguez, miembro fundador de Zafra, A. C., en una entrevista -- realizada el 4 de septiembre de 1984.

mineros de Estados Unidos, que a ninguna distribuidora comercial había interesado). Era preocupación especial de Zafra traer cine de nuevas corrientes, como el africano y latinoamericano, pues aún cuando la mayoría se realizaba de manera artesanal, era valioso por su contenido social, de defensa de luchas y experiencias en movimientos sociológicos. Con ello, se buscaba contribuir a la conformación de una conciencia crítica en el espectador.

3. La posibilidad de crear canales alternativos de distribución a largo plazo, es decir, que a través de universidades, sindicatos, cineclubes e instituciones de diversa índole, se pudiera --- crear una red estable para la difusión de películas independientes. (2).

Paulatinamente, los objetivos que Zafra se había propuesto en un principio fueron cumpliéndose. Por un lado, la distribuidora obtuvo el apoyo de la mayoría de los cineastas independientes y de algunos directores del cine industrial, los cuales les facilitaron sus películas.

De este modo, si al mes de creada Zafra manejaba aproximadamente 50 títulos (de cintas tanto nacionales como extranjeras), a los cinco años, tenía ya la distribución de 230 filmes, entre cortos, medios y largometrajes. Los productores y directores -de diversos países- que les habían confiado sus películas eran aproximadamente 120. (3).

(2)
(3)

Esto. 6 de octubre de 1978. p. 13
Entre los primeros se encontraban Cine Canario Rojo, Colectivo Cero a la Izquierda, Departamento de Cine de la Universidad de Chapingo, Sistema Radio Vencemos, Taller de Animación, A. C., Taller de Cine Octubre y Taller de Cine Documental, entre otros. Entre los segundos figuraban cineastas como Juan Antonio de la Riba, José Luis García Agraz, Paul Leduc, Miguel Littin, Eduardo Maldonado, Oscar Menéndez y Ariel Zúñiga.

Los filmes que distribuía era seleccionados "(...)" de acuerdo con su interés en los valores sociales y temática inscrita dentro del rescate cultural así como en experiencia de movimientos sociales."(4).

Este material fílmico se obtenía tanto en México -- como en los mercados internacionales de películas. Sin embargo, las dificultades cada vez mayores para viajar hicieron que la distribuidora paulatinamente fuera utilizando con mayor frecuencia sus contactos con los productores en América Latina, que buscaban los servicios de Zafra. Buena parte -- del material extranjero se conseguía en el Festival de La Habana.

Ahora bien, para adquirir los derechos de explotación de las cintas, Zafra realizaba con los productores una gran variedad de convenios, aunque en todos se especificaba el tiempo por el que estarían vigentes los derechos de explotación (generalmente de cinco años); el territorio en el cual el filme podía exhibirse (ya fuera en México o en el extranjero); y el porcentaje que la distribuidora debía pagar al productor. Este último variaba aunque, generalmente, se daba el 50% de lo que Zafra obtenía por alquilar la cinta al exhibidor. Cada tres meses se efectuaban los pagos de acuerdo a -- los ingresos percibidos.

Cabe mencionar que Zafra perdió paulatinamente la -- capacidad de hacer las copias de las películas, por lo que -- los productores debían proporcionársela. Dado que también estos últimos carecían de recursos económicos, el gasto de la -- copia se cubría con los primeros ingresos obtenidos en la exhibición.

A los exhibidores, Zafra les cobraba una renta fija por día, o bien, un porcentaje del ingreso en taquilla. La -- renta fija podía variar según el exhibidor, pues se consideraba si éste tenía o no presupuesto. A sindicatos o asociacio-

nes de colonos, por ejemplo, se les daba un trato especial, ya que sólo pedían una cooperación, muchas veces mínima. No ocurría lo mismo con instituciones como la UNAM, a la que no se le hacían rebajas.

Los exhibidores que pagaban porcentaje del ingreso en taquilla sólo eran dos: Cineteca Nacional, porque ese -- era su modo de trabajar con todos los distribuidores (a los -- que les daba el 35%); y Cineclub La Fábrica, ya que no tenía recursos ni apoyo, y a Zafra le interesaba que saliera adelante su proyecto cultural.

La labor que esta distribuidora realizaba fue reflejándose paulatinamente en el panorama de la exhibición de películas en México. "Pensamos --decía la presentación que -- (...) [hicieron los integrantes] (...) para el catálogo de -- películas [en 1978]-- que nuestro esfuerzo junto con el de -- otros grupos que se dedican a la exhibición, a la producción, o que también se interesan en la distribución, puede fortalecer la creación de lugares para proyectar fuera de los circuitos comerciales". (5).

Y en efecto, al paso del tiempo se logró "(...) la multiplicación de exhibiciones en las universidades de todo el país, promovidas por las autoridades administrativas en -- unos casos, académicas en otros, por facultades o escuelas, por sindicatos, por las sociedades de alumnos o grupos organizados de los mismos estudiantes". (6).

Lo mismo ocurrió en las colonias populares, "(...) donde las propias organizaciones han impulsado proyectos ejemplares, como el de San Miguel Teotongo, en donde la Asociación de Colonos, con la colaboración de algunos grupos de cine independiente [entre ellos Zafra], avanza en las construcciones de salas populares para la exhibición del cine -- que posibilita el cabal cumplimiento de [los] propósitos ge-

(5) Documento proporcionado por Zafra, A. C., sin título, ni autor. p. 2.

(6) Ibid.

nerales de esta distribuidora ". (7). Similar situación se presentó con los sindicatos, "(...) que ya no solamente exhiben en situaciones coyunturales como pudiera ser una huelga (...)", (8) sino permanentemente.

"Con los trabajadores del campo también se multiplicaron las posibilidades de exhibición (...) a través de las organizaciones campesinas independientes que entienden la utilización del cine como un importante apoyo en el desarrollo de sus luchas". (9).

De este modo, los exhibidores a los que Zafra les proporcionaba material aumentaron considerablemente. Si en 1978 eran menos de cincuenta (de los cuales ni siquiera la mitad eran cineclubes permanentes), seis años después había "(...) más de 400 lugares por toda la República que han logrado mantener una continuidad en su programación, siendo la mayoría de ellos cineclubes que no cuentan con ninguna clase de subsidio ya que el apoyo que reciben viene dado de su propio público, y otra buena parte que son promovidos y económicamente apoyados por algún programa cultural institucional, los cuales seguirían funcionando aún sin dicho subsidio". (10).

Así, Zafra proporcionaba películas a casi todas las universidades de provincia y de la capital (UAM, UNAM, Iberoamericana, etcétera); a los cineclubes patrocinados por la SEP (aproximadamente cien en todo el país); a las organizaciones de trabajadores y sindicatos (SUTIN, SME -Sindicato Mexicano de Electricistas-, FAT -Federación Auténtica del Trabajo- y otros más); museos (como el Museo Nacional de Arte, el Museo Nacional de Culturas Populares); instituciones culturales (INBA, Cineteca Nacional y Filmoteca entre otras), y cineclubes (La Fábrica, por ejemplo).

(7) Ibid.

(8) Ibid.

(9) Ibid. p. 3.

(10) Ibid.

Pese al aumento de los exhibidores, Zafra enfrenta problemas económicos, pues sus ingresos, aunque constantes, eran variables y en ocasiones apenas alcanzaban para cubrir los gastos indispensables, con un margen mínimo -y a veces nulo- de ganancias. Por ello, la distribuidora procuraba la rentabilidad de las películas, de modo que los productores pudieran recuperar su inversión y asegurar la continuidad de sus labores. Sin embargo, esto no se lograba sino en contadas excepciones.

Con todo, el proyecto cultural de Zafra presentaba un balance positivo en el panorama de la exhibición no comercial. "Un cálculo con suficientes elementos de realidad (...) nos permite aproximar que mensualmente se realizan [en 1984] un promedio de 600 funciones que (...) dan alrededor de 60,000 espectadores por mes, que acuden a ver este cine [independiente] con una actitud que genera influencia y modifica -necesaria, aún cuando muy lentamente, la conciencia popular y que, también necesariamente, se revierte hacia el trabajo posterior de los cineastas enriqueciendo su desarrollo". (11).

2.4.11 OTROS CINECLUBES.

PECIME

El cineclub de los Periodistas Cinematográficos de México siguió funcionando, en el sexenio lopezportillista, en la Casa de la Paz, pero, además, esta organización llevaba a cabo festivales cinematográficos en salas comerciales del Distrito Federal. Así realizaría: "Grandes Producciones de la MGM" (Metro Goldwyn Mayer), en los cines México, Imán Pirámide, Jalisco, Tepeyac, Marina, Molino del Rey, Briseño, Vicente Guerrero, Tlalpan, Pecime I, y Bella Epoca, entre otros; - "El Festival de los Beatles", en el Internacional; y "Festival Grandes Actores", en las salas México y Tlatelolco, entre otros.

CINECLUB SOGEM

Fue fundado el 15 de abril de 1980 por la Sociedad General de Escritores de México y la Revista de Cine, con el fin de proporcionar al público material cinematográfico de es treno y todo aquel que había pasado inadvertido en su explotación comercial. Funcionaría los martes únicamente para los suscriptores.

CINECLUB ANDA

Este cineclub de la Asociación Nacional de Actores fue reinaugurado en enero de 1980, y proyectaba películas todos los lunes (el cineclub ya funcionaba desde 1965, mediante un abono personal por 6 meses, con ciclos estructurados en ba se a géneros, directores, actores, etcétera).

PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE CINECLUBES.

La importancia adquirida por los cineclubes en los últimos años había motivado a algunos organismos -Seguro Social, Difusión Cultural de la UNAM, la Universidad Veracruzana, la UAM Iztapalapa, el INBA, Asesoría de Difusión Cultural de la CFE,- a convocar el Primer Encuentro Nacional de Cineclubes, en 1979, para integrar la Federación Nacional de Cineclubes.

A este Encuentro asistieron las representaciones - de un total de 100 cineclubes -independientes e institucionales- de todo el país.

Las mesas redondas no serían suficientes para concretizar los objetivos y el Encuentro se quedó solamente en exposiciones.

III. EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA

2.5 CINETECA NACIONAL

La Cineteca Nacional cumplió un papel fundamental en la difusión cinematográfica con fines culturales durante el periodo de gobierno de José López Portillo. Convertida - en un refugio para los cinéfilos capitalinos, la Cineteca realizó una meritoria labor en la exhibición de películas de calidad hasta la fecha -24 de marzo de 1982- en que un incendio la destruyera.

Su creación, prevista en la Ley y el Reglamento de la Industria Cinematográfica, tenía "(...) como función fundamental recopilar y garantizar la conservación del material - fílmico nacional así como el extranjero que por su interés - lo [ameritase], para su posterior difusión a través de los - medios idóneos (...)". (1).

Para formar su acervo (artículo 87 del Reglamento a la Ley de la Industria Cinematográfica), "(...) la Dirección [General de Cinematografía] invitará a los productores de películas nacionales para que proporcionen, sin costo alguno para la Dirección, una copia en positivo de cada una de las películas que produzcan en el país, e invitará asimismo a los Estudios y Laboratorios para que colaboren en la formación de la Cineteca Nacional, proporcionando gratuitamente - o con cuotas reducidas, los servicios de laboratorio para la elaboración de las copias que deban entregarse para este objeto. Cuando se trate de películas subvencionadas por la Dirección, en todo caso se proporcionará una copia para la Cineteca Nacional". (2).

El artículo 88 del mismo Reglamento, referido a -- las atribuciones de Cinematografía, estableció: "La Direc--

- (1) Cineteca Nacional. México. 1979. p. 3.
 (2) Enciclopedia Cinematográfica Mexicana. 1897-1955. p. 760.

ción tendrá facultades para exigir la entrega de copias para la formación de la Cineteca Nacional, cuando se trate de películas que, por su calidad, interés histórico o documental, lo ameriten. En estos casos la Dirección podrá negar la autorización de exhibición, si no se cumple con el requisito de entrega de una copia de la película, a que se refiere este capítulo, sin perjuicio de que en su caso imponga las sanciones que corresponda". (3).

Así, por un lado, la Cineteca debía ser un archivo de filmes (su labor primordial), y, por el otro, debía elevar el nivel cultural de la población en cuanto al conocimiento cinematográfico. Esto último se realizaba, básicamente, a través de la exhibición de películas de arte y contenido social.

De este modo, se daban a conocer nuevos directores y películas, o bien, cintas que ya hubieran tenido su explotación comercial, estructuradas en ciclos. Con ello, se contribuía a la formación cinematográfica del espectador, al presentarle, por ejemplo, la evolución de un género, un actor o un director.

Asimismo, (artículo 90 del Reglamento a la Ley de la Industria Cinematográfica), la Cineteca Nacional debía proporcionar "(...)exclusivamente con fines de estudio, servicios al público, sin más costo que el pago de la cuota de proyección que se establezca. Cuando a petición del interesado se proyecte algunas de las copias existentes en la Cineteca, la exhibición será privada y no podrá ser presenciada por más de cinco personas". (4).

Este servicio era complementado con una biblioteca especializada en cinematografía (material bibliográfico, hemerográfico y de consulta), puesta a disposición de los inte

(3) Ibid.
 (4) Ibid.

resados.

Ahora bien, la labor de programación de Cineteca no estaba exenta de críticas. En agosto de 1977 se le acusó de no diferenciarse de cualquier sala comercial en cuanto al tipo de películas exhibidas, y de no cumplir con sus funciones específicas: "(...) los ciclos y retrospectivas casi nunca fueron lo suficientemente exhaustivas para constituir un verdadero motivo de análisis y discusión cinematográfica (...)"

"(...) Se ha hecho poco para conseguir películas importantes de actualidad y, mucho menos, por completar los lotes de cine mexicano que, tratándose de una cineteca nacional, deberían ser una preocupación constante (...)"

Sin embargo, "(...) lo más grave de Cineteca es su inevitable vinculación con los mecanismos de supervisión, o, para ser más claros, de censura, creándose a su alrededor -- una situación inadmisibles y absurda que debería desaparecer. Sería más congruente --ya que de obligada sujeción a organismos estatales se trata-, que (...) pasara a formar parte de la Secretaría de Educación Pública, por ejemplo, y se despojara del pesado lastre que significa depender directamente de Gobernación (...)"

"Resulta evidente que la falta de una tarea cotidiana e intensa de investigación obstaculiza la función informativa obligada de toda cineteca que se respete. De tal manera, jamás un ciclo de película ha estado apoyado por los resultados de su revisión, y, por lo tanto, nunca se ha puesto al servicio del público un cúmulo informativo que contribuya a enriquecer sus gustos y conocimientos cinematográficos. Es imprescindible que la Cineteca cuente con un órgano de difusión, pero lo es más que intensifique sus labores de investigación (...)" (5).

De este modo, otro problema al que se enfrentó la Cineteca fue la falta de difusión de sus actividades, ya que

poca gente las conocía y de ahí las críticas y la inasistencia del público. Los medios de difusión, en general, contribuyeron muy poco a publicitar su programación.

Sin embargo, pese a las carencias, este organizmo fue, indiscutiblemente, una de las pocas alternativas para el espectador capitalino deseoso de ver buen cine. Desde 1977 se hizo evidente la mejoría de la programación. Se exhibieron numerosos ciclos de gran claidad, programados en horarios accesibles, aunque siempre con la desventaja de un cupo muy limitado (la Sala Fernando de Fuentes tenía 590 butacas, el Salón Rojo sólo 120 localidades, insuficientes para una población de, según el censo de 1970, más de 7 millones de habitantes en el Distrito Federal). Esto ocasionó que, - con frecuencia, se agotaran las localidades y mucha gente, - después de llegar a la Cineteca -cuya ubicación no era accesible para el público que no tuviera medios de transporte -- propios- no pudiera entrar.

En junio de 1977, la Cineteca Nacional -cuya Jefe de Programación era Nicole Dugal, esposa del Subdirector de Cinematograffa, señor Carlos Emilio Cárdenas- inició un nuevo sistema de programación "(...) para satisfacer las crecientes inquietudes del público interesado por el arte y la cultura cinematográfica (...)"

"Los objetivos concretos de este nuevo sistema -- [eran] principalmente, ampliar su capacidad de difusión mediante la atracción de un público cada vez mayor, aumentando el número de funciones diarias (...)" (6). Hasta entonces, la Cineteca Nacional había ofrecido, en promedio, seis funciones al día. En adelante, intentarfa duplicar esa cantidad, además de tratar de intensificar la programación mediante la proyección diaria de 8 a 10 películas distintas. También se harían programaciones especiales -en los meses de julio y agosto- dedicadas a los niños; y se estrenarfan pelcu

(6) Esto. 29 de junio de 1977. p. 19.

las sábados y domingos.

Nicole Dugal explicó, en una entrevista concedida en agosto de 1977, que si bien los criterios de programación de Cineteca eran arbitrarios, se procuró mejorar y ampliar - tales criterios.

Afirmó que se enfrentaban serios problemas para - programar. "El primero de ellos es que estamos sujetos a - lo que las distribuidoras nos pueden proporcionar. Sucede - que cuando pensamos en un ciclo determinado, lo hacemos con la idea de que resulte lo más completo posible. Sin embargo, a la hora de solicitar las copias nos encontramos con que és - tas nunca fueron distribuidas en México y, por tanto, no las hay o se encuentran en pésimo estado (...)" "Cuando pasa esto no nos queda otra más que limitarnos a lo que existe de tal manera que nos quedan reducidos. A veces (...) tenemos que suspenderlos porque no ha habido forma de conseguir las películas".

"Otras veces nos vemos obligados a proyectar pelí - culas cuyo estado es muy malo. Esto nos ha acarreado un sin - número de críticas, pero creemos que muchas veces es mejor - pasar una película en mal estado y que el público la vea, a que se quede sin verla por un prurito de perfección imposible (...). Por otra parte, dependemos básicamente de lo que las distribuidoras tienen a la mano: películas que han viajado por todo el mundo sufriendo toda clase de calamidades por lo que nos llegan en un estado deplorable (...)" (7).

Una alternativa para conseguir películas era comprarlas. Sin embargo, el presupuesto de Cineteca Nacional - era verdaderamente escaso, apenas suficiente para el cumplimiento de sus funciones más elementales. Al respecto, Nicole Dugal afirmó que por falta de presupuesto la programación de Cineteca no se apoyaba en una labor de investigación, todo - "(...) se reduce a una ecuación de primer grado: no dinero-

no investigadores-no fundamentación de los programas; pero - esto no quiere decir que nuestra programación sea gratuita. Es arbitraria, eso sí, pero no gratuita (...)".

"(...) Entre Leonardo (García Tsao) y yo -dijo N. Dugal-, discutimos, planeamos, organizamos y batallamos con - todo el mundo para confeccionar ciclos interesantes. Nos atenemos a lo que se puede conseguir (...) de todos modos, me parece que por ahora la Cineteca Nacional ofrece las mejores alternativas para el público. Lo que pasa es que tener la mejor programación de México no requiere un gran esfuerzo(...)".

"Creemos que nuestra programación es la mejor y no sólo eso, sino que la novedad de los ciclos y horarios (...) le está dando a la Cineteca una nueva fisonomía (...) funciona ya más como Cineteca que como simple sala de exhibición - (...)". (8).

Y, efectivamente, la programación de Cineteca se diversificó cada vez más, ofreciendo material filmico de distintos tipos, desde películas infantiles, hasta comerciales, sin olvidar las consideradas estrictamente para cineclub. Ya en agosto de 1977 se tenía un promedio de diez funciones diarias, proyectando hasta nueve películas distintas un sólo día.

Con tal abundancia, la calidad de cintas era irregular. No obstante, generalmente se presentaron películas de alto contenido estético y artístico, con referencias a la realidad sociopolítica del país y del mundo. Es decir, el estilo de programación era coherente.

En 1977, la Cineteca Nacional exhibió casi quinientos títulos diferentes, a través de numerosos ciclos de lo -- más representativo del cine nacional y mundial. En cuanto a directores, se presentaron los siguientes programas: "Trilogía de la vida de Passolini", "Siete obras de Micklos Jancsó", "Tres obras maestras de Jean Renoir", "Retrospectiva de Sergei M.Einsestein", "Retrospectiva de Roman Polanski", "Home-

naje a Henri Langlois", "Retrospectiva de Alejandro Galindo", "Homenaje a Fritz Lang", "Ciclo Chaplin", "Ciclo Robert Bresson", "Passolini... autor y actor", "Ciclo Ingmar Bergman", "Ciclo Robert Altman", "Cinco películas de Luis García Berlanga", "Ciclo Marco Ferreri" y "Trilogía Bergman".

Otros ciclos de películas, reunidas por un tema, - un género, un actor o un país, proyectados a lo largo de -- 1977, fueron: "Diez estrenos internacionales", "Historias de amor del cine mexicano", "Festival Internacional de Mannheim", "El cine de animación en Bulgaria", "Retrospectiva de cine búlgaro", "Cinco obras maestras del cine italiano -- contemporáneo", "El cine a través del cine", "Ciclo de la República Democrática Alemana", "Ciclo retrospectiva del cine finlandés", "Cinco directoras, cinco países", "Ciclo del neo-western", "Ciclo infantil de animación", "Tres ciclos de cine mexicano" (antología musical, cómico y la familia), "Ciclo Greta Garbo", "Ciclo Walt Disney", "Homenaje a Marilyn Monroe", "Shakespeare en el cine", "Ciclo Hermanos Marx", "Ciclo clásicos norteamericanos", "Tres obras del cine polaco contemporáneo", "Cinco westerns", "Ciclo de cine negro", "Ciclo El Gordo y El Flaco", "Por los caminos de la metáfora", "Nuevo cine alemán", "El rebelde en el cine", "Quince Repúblicas Soviéticas", "Ciclo nuevo cine mexicano", "Cinco superproducciones", "Cinco películas argentinas", "Festival de cortometrajes premiados en Oberhausen", "Ciclo cine sueco", "Muestra cinematográfica de la Asociación Mexicana de Cineastas", y "La muerte en el cine".

También se proyectaron diversas películas de estreno en México, o cintas de difícil explotación comercial, como Derzu Uzala, de Akira Kurosawa; Barry Lindon, de Stanley Kubrick; Etnocidio, notas sobre el mezquital, de Paul Leduc; Cinco cuervos, de Carlos Saura; Siete bellezas, de Lina Wertmüller; El barón de la castaña, de Karel Zeman; El fantasma de la libertad, de Luis Buñuel; Easy Rider de Dennis Hooper;

Siamesas diabólicas, de Brian de Palma; El hijo del Sheick, de G. Fitzmaurice; Fando y Lis, de Alejandro Jodorowsky; Cadáveres ilustres, de Francesco Rossi; La China se avecina, - de Marco Bellochio; Cara a cara, de Ingmar Bergman; Inserts, de John Byrum; El último deber, de Hal Ashby; Lisztomanía, - de Ken Russell; Vicios privados, virtudes públicas, de Mi---cklos Jancsó; y Janis, de Howard Hilk y Elliot Mazer.

No obstante tan variada e interesante programación, la Cineteca Nacional se enfrentó, en ocasiones, a la inasistencia del público. Nicole Dugal lo atribuyó a la falta de presupuesto para publicidad. "(...) pero quizá también al público mexicano le falta mucho para tener un verdadero interés por el cine (...)". (9).

Para atraer a ese público, en ocasiones se programaron películas comerciales -como las de Walt Disney- que eran garantía de taquilla. Al respecto, argumentó la señora Dugal: "(...) la Cineteca Nacional es una dependencia gubernamental con horarios burocráticos. Si yo quiero programar a media noche, a las dos de la tarde o un domingo en la mañana, tenemos que pagar horas extras (...) [y] no tenemos dinero -para hacerlo. El único recurso es la recaudación en taquilla. Yo te puedo hacer unos programas exquisitos, costosísimos y vienen cuatro gentes. Eso no quiere decir que tengamos que suprimirlos, al contrario, de lo que se trata es de que la gente vaya accediendo a ellos, pero es un proceso muy largo. Mientras tanto, tenemos que inventar el hilo negro y programar Walt Disney para niños los sábados y domingos por la mañana (...)".

"(...) Pretendemos, (...) una vez habituado el público a estos programas, (...) modificar radicalmente la programación infantil de manera que se difundan mejores películas (...). La idea es que, en un momento dado, la Cineteca esté en capacidad de ofrecer simultáneamente programas atractivos

tanto para niños, como para adultos (...). Se trata de recobrar la confianza de los espectadores y eso sólo se logra mejorando los programas y facilitando el acceso del público (...)" (10).

En 1978, la Cineteca Nacional continuó con su labor de difundir la cultura cinematográfica. Siguieron presentándose ciclos de películas de directores: -Akira Kurosawa, Carlos Saura, Luis Buñuel, Jaime Humberto Hermosillo, Woody Allen, Agnes Varda, François Truffaut, Werner Herzog, Alfred Hitchcock, Julio Bracho, Orson Welles, John Huston, entre -- otros--; países: -Checoslovaquia, Canadá, Suiza, España, -- URSS, México-, temas o géneros: -"Festival de los días del pasado", "Semana Internacional del Cine Infantil", "El tribunal en el cine", "Los monstruos de los años cincuenta", "Documentales del estudio", "Sexto Festival Internacional de Cortometraje" y "Documental de Lille", "Trilogía Bernard Shaw", "Ciclo Heyhowski y Scheumann", entre otros--; actores: -"Homenaje a Humphrey Bogart", "Con ustedes Ninón"-; o muestras de distintos temas: -"Quincena Internacional de Realizadores", "Ciclo nuevos creadores", IX y X "Muestra Internacional de Cine"-.

También se exhibieron en funciones normales, películas de alto contenido artístico y cultural, de los más diversos temas, países y directores. Por ejemplo: Arrastrado por un bandido, de Lina Wertmüller; Ana y los lobos, de Carlos Saura; El planeta fantástico, de René Laloux; Casanova, de Federico Fellini; Ifigenia, de Michael Cacoyannis; Los 39 escalones, de Hitchcock; El huevo de la serpiente, de Bergman; Héroes de Ocasión, de Leo Mc Gary; Una noche en la Opera, de Sam Wood; El amigo americano, de Wim Wenders y El fantasma -- del Paraíso de Brian de Palma entre otras.

Para 1979, la Cineteca Nacional continuó proyectando "(...) una abundante programación, en base a lo más re

presentativo del cine mundial -ordenada cronológicamente por temas, directores, géneros, nacionalidades-; elaborada por un equipo de investigadores especializados". (11). Cabe --mencionar que, en marzo de 1979, Nicole Dugal fue sustituida por Alejandro Pelayo en la Jefatura de Programación.

También se siguieron realizando las labores de --acrecer y cuidar del archivo fílmico. Para ese año se tenían ya más de cinco mil películas, correspondientes a 3,517 títulos diferentes. De este modo, en marzo de 1979 se anunció que las bóvedas de este organismo estaban a punto de ser saturadas (las consecuencias de esto son bien sabidas).

En la Memoria de ese año de la Cineteca se expu--sieron los lineamientos seguidos por esta institución en cuanto a la programación: "La actividad de exhibición de la Cineteca Nacional en sus salas responde a intenciones, si no opuestas, si con un enfoque diferente a las salas comerciales, buscando llenar aquellos huecos dejados por las cadenas exhibidoras".

"Una programación que se precie como la de la Cineteca Nacional, de ser razonada, debe considerar la información tanto de lo que se produce hoy en día, como la diversión y la sistemática revisión de las obras más importantes en la historia del cine, con especial interés en lo nacional".

"Con una exhibición promedio de nueve funciones --diarias, la Cineteca Nacional se coloca entre las que más actividad desarrollan en este aspecto; para lograrlo, se apoya en una minuciosa investigación realizada por el departamento de programación que tiene un estrecho contacto con otros archivos, embajadas y distribuidoras".

"La política de exhibición cuenta con la flexibilidad que requiere la diversidad de temas abarcados por el cine; sin embargo, en 1979 quedaron institucionalizadas y -definidas las características de la Semana Internacional de

(11) Ibid.

Cine Infantil, muestra del cine dedicado a los niños, durante la cual, a través de encuestas, se busca detectar las opiniones e inclinaciones cinematográficas de los infantes". - (12).

Asimismo, se institucionalizó el Cine Móvil, con el que se ampliaron las posibilidades de educación extraaulas para buena parte del sector estudiantil del Distrito Federal. Los préstamos de películas se hacían a través de las delegaciones que a su vez las enviaban a diversos centros sociales; o bien las unidades de Cine Móvil recorrían las escuelas de la capital para proyectar diversas cintas.

De este modo, en 1979, el Cine Móvil Didáctico realizó 349 funciones, presenciadas por 45,237 espectadores; -- mientras que el Cine Móvil Popular llevó a cabo 321 funciones para 68,941 asistentes (13).

Por otro lado, la Cineteca patrocinó la realización de 84 ciclos de películas efectuados en diversos cineclubes. A las 352 funciones acudieron 54,400 espectadores: "Este servicio, que se extiende además a la promoción y asesoría en la fundación de cineclubes, [estaba] abierto a todas las instituciones que [cumplieran] con los requisitos de seriedad y confiabilidad (...)" (14). Los préstamos de películas se hacían sin costo alguno.

También se institucionalizó el Cine Debate Infantil, llevado a cabo en el Salón Rojo. Se pretendía que los niños se introdujeran" (...) en el universo cinematográfico, no como simples espectadores pasivos, sino como protagonistas de un hecho cinematográfico. Los niños, bajo un debido control y dirección, intercambian puntos de vista, discuten y elaboran colectivamente un criterio sobre el material exhibido, lo que les permite la posibilidad de reflexionar e intercambiar impresiones (15).

- (12) Ibid. p. 27.
 (13) Ibid. p. 22-23
 (14) Ibid. p. 24
 (15) Ibid. p. 25.

En 1979, se realizaron 120 funciones del Cine Debate Infantil, a las que asistieron 7,372 infantes.

"Otra de las secciones fijas es la llamada Clásicos del Archivo Fílmico (...) formado por filmes que, a pesar de estar fuera de circulación comercial, son apreciados por su antigüedad, rareza o importancia histórica(...)".

"El departamento de programación (...) fue el encargado de la selección y organización de la XI y XII Muestra Internacional de Cine. También dispuso algunos programas para otras instituciones (...)".

"Debe hacerse notar que la preocupación de la Cineteca Nacional en el aspecto de exhibición va más allá de cualquier ideología o interés económico; gracias a esta política se han podido ver interesantes ciclos de la producción fílmica mexicana que se mantiene al margen de la industria. Entre éstos sobresalieron la Quincena de la Producción Independiente; Jóvenes Cineastas Mexicanos (CCC) y la Producción del CUEC, así como otros, dedicados a las cinematografías nacionales de diversos países, cuyos filmes no tienen distribución comercial, pero los cuales se antojan fundamentales para, más que el puro conocimiento cinematográfico, la confrontación del pensamiento(...)" (16).

Así, en 1979, se exhibieron, en el Salón Rojo, -- más de 500 títulos y, en la Sala Fernando de Fuentes, casi 300 películas. A las funciones realizadas en el año asistieron casi 600,000 espectadores, la mayoría estudiantes.

En 1980 la Cineteca continuó sus labores de programación, además de las específicas en cuanto a la conservación del material fílmico. La Sala Fernando de Fuentes proyectó, durante las funciones matutinas de lunes a viernes, -- ciclos que buscaron dar un amplio panorama sobre un tema, un aspecto, un género o un director específico. Los fines de semana se presentaron matinés dedicadas al público infantil.

Por las tardes y noches se dieron a conocer en México películas de alta calidad filmadas recientemente.

El Salón rojo, por su parte, mantuvo una programación mucho más especializada. Las películas se presentaron en ciclos organizados lo más completo que fue posible, con el fin de atender las necesidades de un público ampliamente interesado en el cine como medio de expresión artística.

El Departamento de Programación de Cineteca realizó un buen número de eventos especiales: "(...) semanas organizadas en colaboración con embajadas, con instituciones culturales; retrospectivas acompañadas de conferencias dadas por los realizadores, etcétera (...)". (17).

Se continuaron también las labores realizadas en el Cine Móvil, el Cine Educativo -instituido en 1978-, el Cine Debate-Infantil, y el préstamo de películas para su exhibición en cineclubes. Así, el Cine Móvil Popular presentó, en 1980, 313 funciones para casi 60,000 espectadores; el Cine Móvil Educativo proyectó 226 funciones para más de 42,000 alumnos; y se exhibieron 555 películas, prestadas por Cineteca Nacional, ante un público formado por más de 280,000 personas.

En 1980 se instauró el Primer Foro Internacional de la Cineteca, -que se presentaría anualmente-, formado por distintas películas de exhibición comercial difícil, pero de alto contenido artístico. El Foro se proponía auxiliar al cinefilo mexicano en sus carencias, así como demostrar la existencia de un público que apoyaba un cine distinto. De este modo, pugnaba porque las distribuidoras promovieran un material que comúnmente no manejaban, con el pretexto de considerarlo sin atractivo para el gran público.

Los ciclos exhibidos en la Cineteca Nacional, durante 1980, fueron los siguientes:

Sala Fernando de Fuentes: "Terror en los 70's", -

"Seis obras de Stanley Kubrick", "Semana de cine alemán", "Seis películas de gansters de los 70's", "Mel Brooks", "Buñuel 80 años. Retrospectiva", "Catorce reestrenos mexicanos", "I Foro Internacional de la Cineteca", "Ciclo Rafael Azcona", "Semana de reestrenos Warner", "Semana de reestrenos Paramount", "La guerra de Vietnam según el cine de Hollywood", "Siete obras de Ken Russell", "Semana de estrenos del cine mexicano", "III semana Internacional de Cine Infantil", "XIII Muestra Internacional de Cine", y "Seis documentales del rock".

En el Salon Rojo, además de funciones especiales, se presentaron en 1980, los siguientes ciclos: - "Peter. Lilienthal", "Ernst Lubitsch. Su primera obra", "La época del expresionismo", "Clásicos del archivo fílmico", "Semana del cine sueco", "Retrospectiva de Jerzy Kawalerowicz", "Los villanos del cine nacional", "Robert Aldrich", "Serguei Bondarchuk", "Luis Buñuel, 80 años. Retrospectiva", - "Luis Buñuel, productor, actor, guionista", "Rafael Azcona", "Retrospectiva Michelangelo Antonioni", "La realidad social en el cine de la República de Weimar", "Marcello Mastroianni", "Semana de homenaje a Fernando Soler", "Semana de homenaje a Fernando Soto, "Mantequilla", "Cine Fantástico mexicano", "Semana de homenaje a Carlos López Moctezuma", "El cine francés de los 70's", "Retrospectiva Akira Kurosawa", "Semana del cine alemán", - "Joseph Losey", "Semana del cine argelino", "Los directores de la XIII Muestra. Primeras obras", "Semana del CUEC", "Homenaje a Raúl Lavista", y "Homenaje a Louis Daquin".

Se exhibieron, además, las siguientes películas: en la sala Fernando de Fuentes: Messidor, La bata-

lla de Chile, 1a., 2a., y 3a. parte, Sin anestesia, Días de gloria, Masacre en la crujía 13, ¡ Que viva México !, La tregua, El matrimonio de Marfa Braun, Cinco tardes, Luces del norte, La consecuencia, Beatles en concierto, Hitler, un filme de Alemania, y El aficionado. Se proyectaron también ma-
tinés infantiles. En el Salón Rojo se exhibieron -
las películas Constelaciones y El desencanto (18).

De este modo, se exhibieron, en el Salón Rojo, más de 600 títulos; y, en la Fernando de Fuentes, más de 400. Las películas fueron vistas por más de medio millón de espectadores: 513,038 (19).

En 1981, la Cineteca, convertida en un centro de reunión cultural, continuó organizando "(...) ciclos, sema-
nas, conferencias, exposiciones, edición de publicaciones, -
programas infantiles y la anual Muestra Internacional de Cine (...)" (20).

Así, se siguió llevando a cabo el Cine-Debate Infantil, en el Salón Rojo, en el que fueron exhibidos -1981- 58 -
largometrajes y 13 cortometrajes. A sus funciones asistieron más de 13,000 alumnos. Se realizó también la IV Semana Inter-
nacional de Cine Infantil y se inició el Programa Niños a la Cineteca, que mantuvo los mismos lineamientos que el Cine-Deba-
te Infantil. Dentro de este programa se proyectaron 32 fun-
ciones, presenciadas por casi cuatro mil alumnos.

Sin embargo, se suspendieron los trabajos del Cine Móvil Popular y Cine Móvil Didáctico; y el préstamo de los pa-
quetes de películas de 16 milímetros, integrados por aproxima-
damente 80 cintas. Este fue, oficialmente, el único vínculo que mantuvo la Cineteca con otros Cineclubes, "(...) sólo en
contadas ocasiones algunos [de ellos] tuvieron acceso al mate

(18) Ibid. p. 20.

(19) Ibid. p. 18

(20) Cineteca Nacional. México. 1981. p. 3

rial de la bóveda porque, según afirmaron siempre los directivos de la Cineteca, la mayoría de las películas no estaban protegidas: es decir, no había copia o internegativo que cubriera su pérdida o deterioro (...). (21).

Ahora bien, para celebrar el Cincuentenario del Cine Sonoro Mexicano, la Cineteca programó, en 1981, 218 películas nacionales, presentadas en distintos ciclos, los cuales estuvieron acompañados por conferencias dictadas por cineastas, actores, guionistas y fotógrafos. Uno de estos ciclos "Retrospectiva del Cine Mexicano", se proyectó en diversos cineclubes del Distrito Federal y el interior.

Asimismo, sobresalieron por su importancia dos eventos fílmicos: el II Foro Internacional de la Cineteca y la XIV Muestra Internacional de Cine. Escribe Héctor Rivera: "De un carácter más informativo [que la Muestra] el Foro significa el riesgo de instaurar una actividad periódica de difusión cinematográfica enfocada hacia el cine de producción independiente y hacia aquél que, en vista de los criterios comerciales que privan en la exhibición, difícilmente puede ser incorporado a la programación de los cines del gran circuito (...). (22).

El II Foro Internacional de la Cineteca se realizó en el mes de mayo de 1981 -del día 2 al 16- en la sala Fernando de Fuentes, y, posteriormente, se llevó a cabo en la UAM -de Iztapalapa, con la exhibición de las siguientes películas: La mitad del mundo, de Alain Tanner; Los hijos de Fierro, de Fernando E. Solana; Ascención, de Boris Piotnikov; Winstanley, de Kevin Brownlow; El Salvador, el pueblo vencerá, de Diego de la Tejera; Perro rabioso, de Phillipe Mora; Angi Vera, de Pal Gabor; María de mi corazón, de Jaime Humberto Hermosillo; Mater Amatísima, de J. A. Salgot; Maluala, de Sergio Giral; -

(21) Héctor Rivera. "De egoísmo y desamor". Proceso. 12 de abril de 1982. Núm. 284. p. 58.

(22) Héctor Rivera. "Imágenes del Foro". Proceso. 11 de mayo de 1981. Núm. 236. p. 50.

Maratón de Otoño, de Gueorgui Damelia; Caiga quien caiga, de Perry Menzel; Irasema, de Jorge Bodansky; y Las señoritas de Wilko, de Andrzej Wajda.

En 1981, la Sala Fernando de Fuentes ofreció un promedio de cinco funciones diarias; el Salón Rojo, cuatro. Un buen número de cintas fueron estrenadas en tales salas en 1981. Varias de ellas destacaron por su calidad, de modo -- que fueron presentadas en ciclos o semanas especiales. Los espectadores pudieron, de esta manera, seguir en detalle la evolución del cine de sus preferencias, sin que esto impidiera a los interesados ver aisladamente cualquier película. - (23).

"Durante 1981 hubo un incremento considerable de asistencia con respecto a años anteriores. La calidad y variedad de los diferentes ciclos [convirtió] a la Cineteca Nacional en una (...) buena opción para el cinéfilo (...)". (24) Así, en este año se exhibieron aproximadamente 550 títulos diferentes.

Los ciclos presentados en la Cineteca Nacional en 1981 fueron:

En el Salón Rojo: "Mujeres cineastas escandinavas", "El cine infantil en la República Federal - Alemana", "Homenaje a Sara García", "Clásicos del archivo", "Raoul Walsh, el último ciclope", "Dos películas del Centro de Capacitación Cinematográfica", "Semana del Cine Japonés", "El indígena mexicano y el cine", "Werner Herzog", "Las películas mexicanas de la Muestra", "Semana de cine austriaco", "Cine salvadoreño", "La comedia, primera parte" (desde los orígenes a los años 40's). "Los premios internacionales del cine mexicano", "El -

(23) Cineteca Nacional. México. 1981. p. 24.

(24) Ibid.

universo carcelario del cine", "Las películas ganadoras del Ariel", "Testimonio de directores pioneros del cine nacional", "Ciclo Edmund Goulding" "Ciclo Antonio del Rivero", "Ciclo de José Bolaños", "Veinte actrices del cine francés", "Cine mudo alemán. Murnau, Meyer, Veidt", "Los directores de la Muestra", y "Semana del CUEC". También se presentaron las películas Cualquier cosa y La decisión de vencer.

En la sala Fernando de Fuentes, se exhibieron las cintas: Ensayo de orquesta, El grito, Jonás, Confianza, Amantes (La bordadora), Los negocios de la CIA, La tierra de la gran promesa, Las señoritas de Wilko, El nido, De la vida de las marionetas, 26 días en la vida de Dostoyevski, En la tormenta y El tambor de hojalata. También se presentaron los siguientes ciclos: "Retrospectiva de cine mexicano", "Estrenos del cine francés", "Seis documentales del rock", "Seis obras de Ingmar Bergman", "La clase obrera en el cine", "Paul Schrader: realizador y guionista", "Semana de autores en el cine mexicano", "I Muestra Plan Joven", "El cowboy contemporáneo", "II Foro Internacional de la Cineteca", "Cinco obras de Richard Lester", "Semana del cine soviético", "Cuatro estrenos del nuevo cine húngaro", "El vampiro de los 70", "El cine de Ettore Scola", "Angi Vera", "El cine negro contemporáneo", "Semana Internacional de la Crítica 1981", "IV Semana Internacional de Cine Infantil", "XIV Muestra Internacional de Cine", y "Cine australiano". También se proyectaron matinés (25).

En marzo de 1982, un incendio devastó la Cineteca Nacional. Como ésta carecía de subsedes o representaciones dentro del mismo Distrito Federal, o en la provincia, todo el

acervo cinematográfico se guardaba en las instalaciones de - Tlalpan y Churubusco. Con el siniestro, éste se perdió casi totalmente.

Por su parte, los cineclubes existentes -a los que se había proporcionado muy poco material fílmico en calidad - de préstamo- no pudieron llenar el hueco dejado por las actividades de programación de Cineteca, de modo que el cinéfilo quedó seriamente afectado, ante la vergonzosa calidad de la cartelera comercial.

Sin embargo, después del incendio y el consiguiente periodo de reacomodo, tales actividades de programación - continuaron en la Sala del Centro Universitario Cultural -- (CUC), Pecime I, Pecime II y Cinema El Relox. No obstante, "(...) la destrucción del acervo fílmico de la Cineteca (...) [limitó] la calidad y variedad de los ciclos [programados]". (26).

En efecto, el programista en aquella época, Mario Aguiñaga Orduño (desempeñaba esta función desde febrero de - 1981), enfrentó serios problemas para realizar una programación variada, con ciclos estructurados y completos.

Por principio, del acervo que paulatinamente pudo recuperarse, sólo podían proyectarse y/o prestarse aquellas cintas de las que había negativo, o, por lo menos, una copia más. Así lo establecían los reglamentos internacionales: -- una película (copia única) no podía exhibirse públicamente, pues cada proyección la iba deteriorando. De este modo, lo ideal era tener en el acervo el negativo (resguardado), y -- una o más copias destinadas a la exhibición. Pero esto era muy costoso, por lo que el material apto para proyecciones - era excesivamente limitado (90% de las películas programadas después del incendio por Cineteca no formaban parte de su -- acervo).

Así, la programación ideal, hecha en el papel (en

base al conocimiento cinematográfico del programista), sufría graves modificaciones, transformándose a veces por completo, pues tenía que adecuarse a la realidad, a lo que se podía conseguir en el mercado. (27). Había muchos ciclos y retrospectivas de determinados directores que ya no podían hacerse por no haber en México las copias requeridas.

Ahora bien, la programación ideal estaba basada en cuatro tópicos fundamentales de películas: uno, de personalidades: directores, fotógrafos, actores y actrices; otro, de corrientes cinematográficas: western, comedia musical, etcétera; una más, de temas; y, por último, de nacionalidades - proyectándose fundamentalmente semanas de cine extranjero - .

Algunas de estas semanas ya estaban contempladas en los convenios culturales establecidos de gobierno a gobierno, los cuales incluían la presentación de una semana de cine mexicano en el país de que se tratara. Otras, se concertaban a través de las embajadas, por vía diplomática. En muchos otros ciclos de cine extranjero, las películas se contrataban directamente con sus productores o directores, o por medio de los festivales cinematográficos a los que la Cineteca asistía.

En estos festivales (generalmente se cubría el de Cannes y el de Berlín), se compraban los derechos de explotación de algunos filmes, los cuales alimentaban la programación. Ese material podía prestarse a los cineclubes (la Cineteca no compraba los derechos para exhibición comercial), dependiendo del contrato establecido con el productor o director. A veces se estipulaba que la película adquirida sólo podía proyectarse en cineteca, o bien, si sólo había una

(27) Información proporcionada por Mario Aguiñaga Orduño, Jefe del Departamento de Programación, Difusión y Publicaciones de la Cineteca Nacional, en una entrevista realizada el 28 de enero de 1985.

copia, se destinaba exclusivamente para el enriquecimiento - del acervo.

Ahora bien, una vez realizada la programación ideal, se tenían que localizar las películas con distribuidoras comerciales, marginales, institutos culturales, embajadas y de más archivos de filmes. Esta labor era particularmente conflictiva con las primeras, pues estas empresas, guiadas por su sentido mercantilista, no protegían la copia de una película una vez que ésta terminaba su ciclo de explotación comercial. Por ello, cuando ya estaban muy dañadas, las enviaban a la sección de rezago, en donde eran destruidas. De modo que existían lagunas terribles para armar determinados ciclos, pues de muchas películas ya no había copias en México.

Por otro lado, las distribuidoras comerciales no alquilaban sus cintas a Cineteca sino hasta que éstas terminaban su corrida comercial, tanto en el Distrito Federal como en la provincia, razón por la cual las copias que sí rentaban llegaban muy dañadas (el mismo problema lo padecían -- los cineclubes). Pese a ello, las distribuidoras seguían recibiendo sus ganancias (Cineteca les daba el 30% del ingreso de taquilla una vez pagados los impuestos correspondientes, a diferencia de los cineclubes, que pagaban una renta fija. Conviene anotar que Cineteca estaba exenta del pago del impuesto del espectáculo, que cobraba el Departamento -- del Distrito Federal).

En ocasiones, las distribuidoras le pedían a esta institución que las programara algunas de sus películas nuevas, pero sólo aquellas que --compradas en paquete-- no tenían posibilidades de tener una exhibición comercial.

En la labor de programación de Cineteca, el auxilio de otras instituciones, como el IFAL, Goethe, Filmoteca de la UNAM y embajadas, era fundamental. Sólo de este modo podía llenarse, aunque fuera en mínima parte, el vacío dejado por el acervo perdido en el incendio. Sin embargo, a pesar de -

las dificultades, en 1982 la Cineteca Nacional impulsó la exhibición de cortometrajes mexicanos y extranjeros.

Asimismo, sobresalió el III Foro Internacional de la Cineteca, efectuado en el mes de mayo en cinco salas capitales, cuatro de ellas con fines culturales -CUC, Auditorio Jaime Torres Bodet, Sala Julio Bracho y Cinematógrafo -- del Chopo--; y una comercial -Sala Mario Talavera de la entonces Plaza de los Compositores-.

En esa ocasión, también se proyectaron películas - de alto contenido, con escasas posibilidades de explotación comercial. Fueron las siguientes: El prado, de Paolo y Vittorio Taviani; Diva, de Jean Jacques Beineix; El niño Fiden-
cio, de Nicolás Echevarría; Xica da Silva, de Carlos Diegues; Una voz desde la montaña lejana, de Yoji Yamada; El viaje de los comediantes, de Theodoros Anghelopulos; Opera prima, de Fernando Trueba; Tiempo de revancha, de Asolfo Aristarain; - Adiós macho, de Marco Ferreri; Reborn, de Bigas Luna; Las --
hermanas, de Margarethe Von Trotta y Tiempo de lobos, de Alberto Isaac.

También se llevaron a cabo diversos ciclos programados desde antes del incendio -"Ciclo Jenji Mizoguchi"; "Retrospectiva del Foro de Cine Joven de Berlín"-, que no tuvieron el apoyo del público ante el desconcierto originado por la pérdida del material de las salas de Cineteca.

En lo que respecta al cine infantil, hasta antes - del incendio se efectuaron las funciones acostumbradas -acompañadas de un debate dirigido por educadores-, en el Salón - Rojo. Posteriormente, continuaron en diversos auditorios como el de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, la - Secretaría de Comercio y algunos centros de desarrollo infantil. En noviembre de 1982, se llevó a cabo la V Semana Internacional de Cine Infantil. (28).

Los ciclos y películas exhibidos a lo largo de 1982

por la Cineteca Nacional fueron:

En la sala Fernando de Fuentes: "Ciclo John Carpenter", "Ciclo nuestros años felices", "El cine de - Elías Quejereta", "El neowestern de los 70's", y - "Regropectiva Andrzej Wajda". También se presentaron, además de la matínés, las películas Tijeretazos, Años Luz, Varios días en la vida de Oblomov, y Pido asilo.

En el Salón Rojo se exhibieron los ciclos: "Henry Fonda", "Semana del cine canadiense", "Semana del cine de la República Democrática Alemana", "Clásicos del archivo", "El melodrama romántico mexicano", "Cine etnográfico del Instituto Nacional Indigenista", y "Ciclo la pareja y otras crisis". Asimismo, se proyectaron las películas Historias de vida, -- Laura Lógica y/o los avatares del destino, y La decisión de vencer.

En la sala del Centro Universitario Cultural, que inició las proyecciones de Cineteca a partir del - 3 de mayo, se presentaron: "III Foro Internacional de la Cineteca", "Retrospectiva del Foro de Cine - Joven de Berlín:", "Ciclo Kenji Mizoguchi", "Ciclo el nuevo cine de horror", "Ciclo grandes fotógrafos del cine contemporáneo" y "V Semana Internacional de Cine Infantil".

En la Sala Pecime I -en la que comenzó a programar Cineteca el 5 de mayo-, se exhibieron los ciclos: "El cine político", "El rock en el cine", y la "XV Muestra Internacional de Cine". También se proyectaron las cintas Mal momento de amor, El apando, Fellini Roma, La pasión de Ana, El decamerón, Manhattan, El submarino amarillo, La locura está de moda, Mujeres apasionadas, Nadie engaña a una mujer, Satiricón, El niño salvaje, Un tranvía llamado de-

seo, Déjalo ser, El dormilón, Donde sobra un hombre, Hair, Persona, Woodstock, Concierto para Bangladesh, Los Rolling Stones, Janis, La rosa, Elvis, el Rey no ha muerto, Barbarella, El resplandor, El decamerón, Cantando bajo la lluvia, Amarga pesadilla, Extraño tus caricias y Frankenstein Junior.

En la sala Pecime II, que también inició las proyecciones de Cineteca el 5 de mayo, se proyectaron los ciclos: "La pareja y otras crisis", "Semana del Centro de Producción de Cortometraje", "Palmas de Oro del Festival de Cannes", "Semana del cine alemán", "Ciclo Rainer Werner Fassbinder", "Ciclo Marlon Brando", y "El western mexicano". Se exhibieron, además, 143 títulos de cortometrajes.

En el Cinema El Relox se proyectaron los ciclos: "Grandes fotografías del cine contemporáneo", "XV Muestra Internacional de Cine", y "Ciclo Jane Fonda". Se presentaron también las películas Donde hay cenizas, Querido papa, y Zoot Suit. (29).

De este modo, en 1982, se exhibieron más de 600 películas diferentes en las salas en que programó la Cineteca Nacional. Algunas de ellas contaron con el favor del público, otras más no tuvieron su aceptación. Pero, Finalmente, la Cineteca no guiaba su programación por el éxito que pudiera tener en taquilla (de antemano se sabía que a determinados ciclos no acudiría el público), pues no era esa su labor, sino la de difundir la cultura cinematográfica.

Ahora bien, los ingresos que esta institución obtenía por la exhibición (una vez pagados los alquileres de las películas y los impuestos), se destinaban a la protección de cintas de su acervo, fabricándoles copias. Con ello, se podía también aumentar el préstamo de filmes a los cineclubes (que disminuyó casi totalmente después del incendio), de ma-

nera que existieran más posibilidades para el espectador inte
resado en formarse cinematográficamente.

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS.

A lo largo de este trabajo se ha planteado cómo - los intereses creados alrededor de la exhibición cinematográfica en México han propiciado la existencia de un público pasivo y acrítico, cuyos gustos han sido conformados por el -- consumo exclusivo y masivo de películas intrascendentes.

La tendencia mercantil predomina tanto en los exhibidores comerciales particulares como en la empresa oficial, Compañía Operadora de Teatros. De este modo, la programación de la mayoría de las salas cinematográficas se encuentra en manos de personas que buscan en las cintas, exclusivamente, una ganancia económica, porque, después de todo, "el cine es un negocio", afirman los programistas.

Así, ellos deciden por el público -creyendo conocer sus gustos y necesidades- al seleccionar aquellos filmes que "les laten" -como decía el programador del Circuito Montes-. Esto les permite afirmar, por ejemplo, que al público de clase media no le interesa conocer la producción nacional y que al sector de clase baja sólo le atraen las películas de ficheras, bracería y/o comedias superficiales. Según ellos, a la gente no se le puede imponer nada, lo que pide es lo que se le da. El espectador "no va al cine por lástima o por decreto", señalaba Guillermo Ibarra, de Exhibidora México.

Estos conceptos derivan directamente de la impregnación del personal encargado de la programación, en el que prevalece la opinión de que el público "va al cine a divertirse, a olvidarse de sus problemas", no a enfrentarse a -- ellos, consideración que ha relegado la exhibición masiva de películas que cuestionen el orden establecido, que reflejen los conflictos sociales y/o que manifiesten distintas formas del lenguaje cinematográfico, -"al público dale pan y circo y está feliz, nunca se te va a levantar", decía Atlántida -- Aboites, programista de Organización Ramírez-. Los progra--

mistas realizan su labor de acuerdo a "su experiencia y feeling" -afirmaba Rodolfo Luna, de Operadora de Teatros-, aseveraciones que no demuestran, de modo alguno, interés por el cine como una manifestación social, artística y cultural.

La improvisación que priva en la selección de películas para ser exhibidas ha provocado la discriminación de las cintas nacionales frente a las extranjeras, principalmente norteamericanas, "que están hechas con muchos dólares y calidad", -argumentaba Rodolfo Luna-. Según los programistas, hay que darle a cada filme la sala que le corresponda, de manera que las películas mexicanas, realizadas con pocos recursos en comparación con las "gringas", sólo merecen las salas de segunda y tercera categoría. Por otra parte, las cintas extranjeras no pueden ser proyectadas en este tipo de cines porque "no se le pueden quitar salas al cine mexicano", aseguraba uno de los programistas de COTSA. Esta aparente consideración hacia el cine nacional, sólo se ha aplicado a películas, en su mayoría de productores privados, que tienen asegurado su éxito en taquilla, de modo que a cintas como El chanfle, o las innumerables ficheras, se les conceden más de quince cines para su estreno.

El apoyo en la exhibición a las producciones altamente comerciales y mediocres ha contribuido a su proliferación. Mientras que el cine mexicano de calidad, producido por las empresas oficiales, tiene una exhibición limitada y deficiente, sin hablar ya del independiente, que sólo cuenta con los cineclubes para su difusión.

Frente a la tendencia financiera que priva en los circuitos comerciales, se han desarrollado estos centros, que constituyen la única alternativa para el espectador deseoso de encontrar en el cine, no un "escape", sino una aportación para su desarrollo cultural. Su labor, sin embargo, se encuentra obstaculizada por numerosos problemas, económicos, principalmente. La falta de recursos les impide, muchas veces, establecer contratos con las distribuidoras comerciales, y éstas, a su vez, no han favorecido ni descubierto el mercado potencial que significan los cineclubes, discriminándolos

y dándoles copias deterioradas al precio de alquiler de copias nuevas.

Ante la carencia de una política de apoyo a estos centros, de un proyecto cultural nacional amplio de difusión cinematográfica, en beneficio de toda la población, estas organizaciones se mantienen de manera independiente con sus propios recursos, o bien, con el subsidio que les proporcionan algunas instituciones gubernamentales o privadas.

Hace falta, pues, la definición de una política cinematográfica que, por un lado, fomente y apoye la creación y el desarrollo de los cineclubes, y, por el otro, que regule la actuación de las exhibidoras comerciales, haciéndolas cumplir con el 50% de tiempo de pantalla, que, por Ley, corresponde al cine mexicano. A la vez, es conveniente establecer medidas de protección a la cinematografía nacional, para que no compita desventajosamente con los productos extranjeros. Si el Estado fomentara la promoción y difusión de las cintas de calidad que se realizan estatales e independientes impulsaría con ello la producción de más películas de este tipo, toda vez que permitiría la recuperación de sus costos y aseguraría su continuidad. Se evitaría, por otra parte, la proliferación en cartelera de los filmes nacionales intrascendentes, que hasta ahora constituyen la única opción para un público culturalmente desprotegido.

Del mismo modo, es necesaria la modificación del reparto del peso en taquilla, pues el elevado porcentaje que obtienen los exhibidores perjudica a los productores y distribuidores. Si se nivelara el esquema prevaleciente, se favorecería y estimularía la producción y distribución de cintas de calidad (el bajo porcentaje que reciben estos sectores los motiva a no arriesgar sus ganancias con cintas que no aseguren su éxito mercantil).

También es importante que las autoridades estatales impongan restricciones a la importación arbitraria de -

películas totalmente superficiales, y que establezcan medidas que propicien la llegada a México de cintas con un mínimo - de calidad. Asimismo, deben formularse convenios cinematográficos con países cuyas películas son prácticamente desconocidas, y que éstas puedan proyectarse, no sólo en circuitos limitados, sino también masivamente.

El cine debe ser contemplado no únicamente como una industria de entretenimiento, sino como una expresión artística y educativa. Ello no significa que las películas de contenido social y estético no puedan ser comerciales -calidad y rentabilidad son aspectos que pueden conciliarse en aras del beneficio público- porque, después de todo, es necesaria la difusión masiva de una cinta, que ésta pueda ser conocida por el grueso del público, para que se cumpla su ciclo natural de creación-contacto con el espectador.

Las medidas tendientes a reorganizar la exhibición cinematográfica en México, deben tener continuidad y no estar sujetas a los vaivenes del cambio sexenal. Por otra parte, las autoridades encargadas de dirigir las políticas cinematográficas deben ser funcionarios capaces y conocedores de los problemas que enfrenta esta industria. De este modo, podrán ampliarse los criterios que rigen la supervisión de películas, que han minimizado, entre otros factores, las capacidades del espectador para comprender otro tipo de cine.

La transformación de un espectador pasivo y acrítico en un espectador partícipe de su entorno social depende, de manera fundamental, del tipo de películas a que éste tenga acceso. Si en la cartelera cinematográfica abundan las películas superficiales, con fines exclusivamente de diversión, el espectador permanecerá en ese estado de enajenación que le impide enfrentarse con su realidad. Si por el contrario, paulatinamente pudiera acercarse al otro tipo de películas, aquellas que lo sacuden y cuestionan, que le permiten ejercer su condición de ser pensante, el resultado será otro.

BIBLIOGRAFIA

Alemán Valdés, Miguel

Un México mejor

(Discursos e informes)

Tomo II

México, Editorial Ruta, 1952

416 pp.

Almoína, Helena

Notas para la historia del cine en México (1986 -1925)

Tomo II

México, Filmoteca UNAM, 1980

255 pp.

Amado G. Francisco-Echeverría, Alicia

El cine en México; estudio sociológico

México, Escuela de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1960

219 pp.

Anduiza Veldemar, Virgilio

El régimen jurídico de la industria cinematográfica nacional

México, Facultad de Derecho, UNAM, 1965

250 pp.

Ceballos Valdés, Arturo

La industria cinematográfica

México, UNAM, 1966

s/p.

Cineteca Nacional. México 1979

México, Secretaría de Gobernación, s/f
51 pp.

Cineteca Nacional. México 1980

México, Secretaría de Gobernación, s/f
70 pp.

Cineteca Nacional. México. 1981

México, Secretaría de Gob., s/f
63 pp.

Cineteca Nacional. Memoria 1982

México, Talleres Gráficos de la Nación, 1983
47 pp.

Constitución Política Mexicana

Quinta edición

México, Editorial Información Aduanera de México, 1945.
526 pp.

Curso de Capacitación de la Compañía Operadora de Teatros

México, Centro de Capacitación y Desarrollo, COTSA, 1979
s/p

Echeverría Alvarez, Rodolfo

I Informe Anual. 21 de enero de 1972

México, Talleres del Depto de Impresiones, COTSA, 1972
53 pp.

Echeverría Alvarez, Rodolfo

1972. II Informe Anual que rinde el licenciado Rodolfo - -
Echeverría Alvarez, Director General del Banco Nacional --
Cinematográfico, S.A. Y Presidente de los H.H. Consejos de

Administración de sus empresas filiales. 23 de enero de --
1973

México, Depto de Impresiones COTSA, 1973

87 pp.

Echeverría Alvarez, Rodolfo

1973. III Informe Anual que rinde el Lic. Rodolfo Echeve--
rría Alvarez, Director General del Banco Nacional Cinemato
gráfico, S.A. y Presidente de los H.H. Consejos de Adminis
tración de sus empresas filiales. 22 de enero de 1974

México, Depto de Impresiones COTSA, 1974

152 pp.

Echeverría Alvarez, Rodolfo

1974. IV Informe Anual que rinde el Lic. Rodolfo Echeverría
Alvarez, Director General del Banco Nacional Cinematográ -
fico, S.A. y Presidente de los H.H. Consejos de Administra
ción de sus empresas filiales. 21 de enero de 1975

México, Depto de Impresiones de COTSA, 1975

189 pp.

Echeverría Alvarez, Rodolfo

1975. V Informe Anual que rinde el Lic. Rodolfo Echeverría
Alvarez, Director General del Banco Nacional Cinematográfi
co, S.A. y Presidente de los H.H. Consejos de Administra--
ción de sus empresas filiales. 21 de enero de 1976

México, Depto de Impresiones COTSA, 1976

251 pp.

Echeverría Alvarez, Rodolfo

Cine Informe General 1976

(Un esfuerzo conjunto)

México, Depto de Impresiones COTSA, 1976

508 pp.

Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955

Dir. Ricardo Rangel y Rafael E. Portas
 México, Publicaciones Cinematográficas, 1955
 1322 pp.

Enciclopedia de México

Tomo II
 Director Gutierrez Tibón
 México, Instituto de la Enciclopedia de México, 1967
 616 pp.

Filmoteca de la UNAM, 1960/1975

México, Imprenta Madero, s/f
 48 pp.

García Gutiérrez, Gustavo

La Historia del Cine en México

México, investigación no publicada, 1982
 73 pp.

García Riera, Emilio

El Cine y su Público

(Los testimonios del Fondo)
 México, F.C.E., 1974
 64 pp

García Riera, Emilio-Macotela, Fernando

La gufa del cine mexicano. De la pantalla grande a la tele-
visión. 1919-1984.

México, Editorial Patria, 1984
 361 pp.

García Riera, Emilio

Historia Documental del Cine Mexicano

(9 tomos)

México, Ediciones Era, 1969

T-1: 309 pp.; T-2: 324 pp.; T-3: 370 pp.; T-4: 431 pp.; T-5: 377 pp.; T-6: 385 pp.; T-7: 499 pp.; T-8: 475 pp.; T-9: 580 pp.

Gómez Jara, Francisco

Sociología del cine

México, S.E.P., 1973

182 pp.

González Casanova, Manuel

El cine de la Universidad

México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1972

16 pp.

González Casanova, Manuel

¿Qué es un cineclub?

México, Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1961

30 pp.

Gutiérrez Alea, Tomás

Dialéctica del espectador

Prol. Jorge Ayala Blanco

México, Federación Editorial Mexicana, 1983

110 pp.

Heuer, Federico

La Industria Cinematográfica Mexicana

México, Editorial Policromía, 1964

435 pp.

Lajud Neme, Rafael

Cineclub de México. Memoria descriptiva
México, Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, 1965
s/p

Ley y Reglamento de la Industria Cinematográfica
México, Secretaría de Gobernación, 1962
54 pp.

Libro del año 1977 de la Enciclopedia de México
Dir. José Rogelio Álvarez
México, Enciclopedia de México, 1978
598 pp.

López Portillo, José

IV Informe de Gobierno. Anexo Programático II-B
México, Presidencia de la República, 1980
1538 pp.

Macotela, Fernando

La Industria Cinematográfica Mexicana; estudio económico y jurídico
México, Facultad de Derecho, UNAM, 1968
289 pp.

Memoria de la Secretaría de Gobernación. 1940-1941
México, Secretaría de Gobernación, 1941
126 pp.

Memoria de la Secretaría de Gobernación 1941-1942
México, Secretaría de Gobernación, 1942
152 pp.

Memoria de la Secretaría de Gobernación. 1949-1950
México, Secretaría de Gobernación, 1950
131 pp.

Mier Miranda, Felipe

La Industria Cinematográfica Mexicana

México, Escuela Nacional de Economía, UNAM, 1963

s/p

Primer Censo Nacional de la Industria Cinematográfica. 1976

México, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, --
1976.

s/p

Revueltas, José

El conocimiento cinematográfico y sus problemas

(Obras Completas de José Revueltas #22)

Prol. Emilio García Riera

México, Ediciones Era, 1981

175 pp.

Reyes, Aurelio de los

Ochenta años de cine en México. 1896-1930

México, UNAM, 1976

220 pp.

Reyes de la Maza, Luis

El cine sonoro en México

México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1973

271 pp.

Rojas Cruz, Gustavo

Cineclub en Coyoacán

México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1966

s/p.

Rovirosa, José

Cine Club

México, IMSS, 1970

79 pp.

Ruy Sánchez, Alberto

Mitología de un cine en crisis

México, Premia Editora, 1981.

108 pp.

Thibault Laulan, Anne Marie

La Imagen en la Sociedad Contemporánea

Tr. José Luis Jainz Guerra

Madrid, Editorial Fundamentos, 1976

299 pp

HEMEROGRAFIA

MATERIAL UTILIZADO DE MANERA GENERAL:

- Revista Cámara, Órgano informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, de septiembre de 1978 a diciembre de 1982.

Cámara

Ignacio Rodríguez Carreño

Bimestral

México, BYC Asociados, septiembre de 1978

Año I Número I

24 pp.

Cámara

María Luisa Albachten

Bimestral

México, Función Tipográfica, diciembre de 1982

Año 3 Número 25

36 pp.

- Periódico Esto, del 1° de diciembre de 1970 al 30 de noviembre de 1982.

Esto

José García Valseca

Diario

México, D.F., Editorial Panamericana, 1° de diciembre de 1970.

Año XXX Número 10,150
28 pp.

Esto

Mario Vázquez Raña

Diario

México, D.F., Compañía Periodística Esto, 30 de noviembre-
de 1982.

Año XLI Número 14,512
44 pp.

- Periódico El Heraldo de México, del 2 de enero de 1979 al-
30 de noviembre de 1982.

El Heraldo de México

Gabriel Alarcón

Diario

México, D.F., El Heraldo de México, 2 de enero de 1979

Año XIV Número 4,732
58 pp.

El Heraldo de México

Gabriel Alarcón

Diario

México, D.F., El Heraldo de México, 30 de noviembre de 1982

Año XVIII Número 6,141
66 pp.

- Revista Proceso, del 6 de noviembre de 1976 al 6 de diciem-
bre de 1982.

Proceso

Julio Scherer García

Semanal

México, D.F., Ediciones e Impresos, S.A., 6 de noviembre de 1976.

Año 1 Número 1

82 pp.

Proceso

Julio Scherer García

Semanal

México, D.F., S/E, 6 de diciembre de 1982

Año 6 Número 318

66 pp.

MATERIAL UTILIZADO DE MANERA PARTICULAR

Anónimo. "A punto de abrirse el primer cine de arte"

Esto México, D.F., Año XXVII Número 9,060

6 de enero de 1968. Sección B. p.2

Anónimo. "Acuerdo por el que las entidades de la administración pública paraestatal, a que se refiere este Acuerdo, se agrupan por sectores a efecto de que sus relaciones con el Ejecutivo Federal se realicen a través de la Secretaría de Estado o Departamento Administrativo que se determina".

Diario Oficial México, D.F. Tomo CCCXL Número 11

17 de enero de 1977. p.2-15.

Appendini, Guadalupe. "Diez años de trabajo cumple el cine de arte del Centro Universitario Cultural".

Excelsior México, D.F., Año LXVIII Tomo III Número 24,481

31 de mayo de 1984. Sección B. Primera plana y p.5.

Anónimo. "Arte, lo único que se pide".

La Prensa México, D.F. Año III Número 19,468

23 de agosto de 1981. p.47

Avila, Manuel. "Cine decoroso y ya".

Esto México, D.F. Año XXII Número 7,260
23 de enero de 1963. Sección B. p. 2.

Avila, Manuel "Las películas malditas".

Esto. México, D.F., Año XXIII Número 7,615
18 de enero de 1964. Sección B. p. 3.

Anónimo. "Balance del año en el cine mundial".

Esto. México, D.F. Año XXVII Número 9,056
2 de enero de 1968. Sección B. p. 6.

Camarena, A. "Por qué el cine mexicano no tiene el 50% de -
tiempo de pantalla".

Esto. México, D.F. Año XXIX Número 9,809.
16 de enero de 1970. Sección B. p. 11.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XIX Número 6,129
5 de enero de 1960. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XX Número 6,496.
11 de enero de 1961. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXI Número 6,870.
25 de enero de 1962. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XII Número 7,247
10 de enero de 1963. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXIII Número 7,613
16 de enero de 1964. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXIV Número 7,878
3 de enero de 1965. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXV Número 8,336
2 de enero de 1966. Sección B. p. 7.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXVI Número 8,696
2 de enero de 1967 Sección B. p. 12

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXVII Número 9,056
2 de enero de 1968. Sección B. p. 12.

"Cartelera cinematográfica".

Esto. México, D.F. Año XXVIII Número 9,436
2 de enero de 1969. Sección B. p. 6.

"Cartelera cinematográfica".

El Universal. México, D.F., Año XXI Tomo LXXXII Número -
7,483
1° de junio de 1937. Primera Sección. p. 6-7.

"Cartelera cinematográfica".

El Universal. México, D.F. Año XXV Tomo XCVII Número -
9,324
7 de enero de 1941. Primera Sección p. 6-8.

"Cartelera cinematográfica"

El Universal. México, D.F. Año XXV Tomo XCVII Número -
9,326.

9 de enero de 1941. Primera Sección. p. 10-12.

"Cartelera cinematográfica".

El Universal. México, D.F. Año XXV Tomo XCVII Número 9,331
14 de enero de 1941. Primera Sección. p. 8-10.

"Cartelera cinematográfica".

El Universal. México, D.F. Año XXV Tomo XCVII Número -
9,335.

18 de enero de 1941. Primera Sección. p. 8-12.

Anónimo. "El cine de la política".

Análisis Político. México, D.F., Instituto Mexicano de Es-
tudios Políticos, A.C., 6 de agosto de 1979.

Volumen 8 Número 30 p. 236-237.

Fernández Chrislieb, Pátima. "Los medios de información ma-
sivos y la reforma administrativa de José López Portillo".

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales.

México, D.F., Dirección General de Publicaciones, UNAM, Edi-
torial Libros de México. Octubre-marzo de 1976-77

Año XXIII Número 86-87 p. 199-212

Anónimo. "Ferretis justifica sus tijeras".

Esto. México, D.F. Año XXI Número 6,871.

26 de enero de 1962. Sección B. p. 7.

García Gutiérrez, Gustavo; et. al. "¡Amnistía para el cine!"

El buscón. México, D.F. Metamorfosis, A.C. noviembre-diciem-
bre de 1982. Año I Número I p. 29-47.

García Gutiérrez, Gustavo-Saborit, Antonio. "La industria - de las palomitas. El cine en 1978".

Nexos. México, D.F., Editorial Uno, febrero de 1979
Año 2 Número 14 p.45-49

García Gutiérrez, Gustavo. "La sombra del caudillo"

Sábado (Suplemento del unomásuno) México, D.F., Editorial --
Uno, 29 de noviembre de 1983. Número 317. p. 10.

García Riera, Emilio. "Reparos a Contrapunto".

Unomásuno. México, D.F. Año VI Número 2,149
1° de noviembre de 1983. p.21

García Riera, Emilio. "Situación del cine mexicano".

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales
México, D.F., Dirección General de Publicaciones, UNAM, Edi-
torial Libros de México. Octubre-marzo de 1976-1977.
Año XXIII Número 86-87 p.173-182

Anónimo. "Hay extraerotismo en el cine".

La Prensa. México, D.F. Año III Número 19,469
24 de agosto de 1981. p.50

Lazo. "Después de todo, el promedio no está mal".

Esto. México, D.F. Año XX Número 6,496
11 de enero de 1961. Sección B. p.4-5.

Lazo. "Hora de revisar convenios fílmicos".

Esto. México, D.F. Año XXI Número 6,866
21 de enero de 1962. Sección B. p.3

Anónimo. "Mano de hierro contra el cine sucio".

Esto. México, D.F. Año XXVIII Número 9,440
8 de enero de 1969. Sección B. p.9

Marín, Carlos. "Seis años en busca del rumbo y del equipo".
Proceso. México, D.F. s/e, 8 de noviembre de 1982
 Año VI Número 314 p.6-12

Anónimo. "Martín Luis Guzmán conforme con que modifiquen su obra".
Últimas Noticias de Excelsior. Primera edición México, D.F.
 Año XXIV Tomo I Número 10,156
 27 de enero de 1960. p.6

Anónimo. "La mayoría de las cintas 'son para todo público'".
Esto. México, D.F. Año XXIX Número 9,800
 7 de enero de 1970. Sección B. p.13

Morales Ortiz, Fernando. "La huella del paso del gobierno-fílmico".
El Sol de México. México, D.F. Año Número 5,598
 12 de mayo de 1981. Sección E. p.1 y 7.

Morales Ortiz, Fernando. "Se hacen especulaciones sobre cambios en las reglas industriales del juego".
El Sol de México. México., D.F. Año XVI Número 5,591
 5 de mayo de 1981. Sección E. p.1 y 5

Morales, Sonia. "Con un proyecto rejuvenecedor, el IFAL festeja sus 40 años".
Proceso. México, D.F., s/e, 11 de marzo de 1985.
 Año IX Número 436 p.58-59

Anónimo. Sin título.
Otro Cine. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, julio
 septiembre de 1975.
 Año I Número 3 p.54-56.

Anónimo. Sin título.

Otro Cine. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, octubre-diciembre de 1975.

Año I Número 4 p.53-55

Anónimo. "La película mexicana tiene preferencias en la exhibición".

Esto. México, D.F. Año XXI Número 6,851

9 de enero de 1962. Sección B. p.2

Peña, Sergio de la. "Un sexenio de lucha de clases en México: 1970-1976".

Historia y Sociedad. México, Imprenta Juan Pablos, 1976

Número 10 Segunda época p.39-47.

Pérez Arce, Francisco- Saborit, Antonio. "Los extremos sexuales: muestrario de aperturas y cierres." Nexos. México.,- D.F., Editorial Uno, diciembre de 1982.

Año 5 Volumen 5 Número 60 p. 6-11.

Anónimo. "Pobresimo porcentaje de calidad en 1963".

Esto. México, D.F. Año XXIII Número 7,599

2 de enero de 1964. Sección B. p.1

Anónimo. "Reglamento interior de la Secretaría de Gobernación".

Diario Oficial. México, D.F. Tomo CCCXLIII Número 4

6 de julio de 1977. p.2-8.

Anónimo. "Resumen mundial cinematográfico de 1968".

Esto. México, D.F. Año XXVIII Número 9,435

2 de enero de 1969. Sección B. p.13

Ruy Sánchez, Alberto. "Cine mexicano: producción social de una estética".

Historia y Sociedad. México, D.F., Imprenta de Juan Pablos verano de 1978.

Número 18 Segunda época p71-83

Shelley, Jaime Augusto. "Editorial. La herencia de los productores, esa ancla enmohecida que puede frenarlo todo".

Otro Cine. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, abril-junio de 1975.

Año I Número 2 p. 2-3

Shelley, Jaime Augusto. "Editorial. Mucho cine Industrial. Poco cine profesional".

Otro Cine. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, octubre-diciembre de 1975. Año I Número 4 p.2

Anónimo. "La Sombra del Caudillo y la Rosa Blanca, definitivamente enlatadas".

Ultimas Noticias de Excelsior. Primera edición México, D.F. Año XXVII Tomo I Número 8,560

31 de enero de 1963. p.9

Tomas, Juan. "En Hollywood hubo de todo, como en botica".

Esto. México, D.F. Año XIX Número 6,129

5 de enero de 1960. Sección B. p.4-5.

Tomas, Juan. "Europa nos legó lo mejor del año".

Esto. México, D.F. Año XIX Número 6,131

7 de enero de 1960. Sección B. p.5

Tomas, Juan. "El 1960 tiene que ser mejor..."

Esto. México, D.F. Año XIX Número 6,126

2 de enero de 1960. Sección B. p.5

Tomas, Juan "Son necesarios los 'cines de arte'".

Esto. México, D.F. Año XXIII Número 7,612

15 de enero de 1964. Sección B. p.1

Vega C. Luciano. "El Remington nunca huye"

Diorama de la Cultura. (Suplemento Cultural de Excelsior)

8 de agosto de 1982. p.4-5

DOCUMENTOS

- Documentos proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica -a través de su Departamento de Estadística-, con información sobre las películas estrenadas en los cines del Distrito Federal y área metropolitana de 1970 a 1982.
- Documentos proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica con información sobre las películas producidas en México de 1970 a 1982 (títulos y productora).
- Documento proporcionado por Cineclub de Arte, A.C., con información sobre las actividades de Gustavo Alatríste.
- Documento proporcionado por Compañía Operadora de Teatros, con información sobre sus cines (nombre, aforo y costo del boleto) en el Distrito Federal y área metropolitana en 1982.
- Documento proporcionado por la distribuidora independiente Zafra, A.C., con información sobre su origen, objetivos y desarrollo.
- Relación de socios exhibidores en el Distrito Federal inscritos en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica en 1982.

ENTREVISTAS REALIZADAS

Atlántida Aboites
Programista
Circuito Ramirez
1° de agosto de 1984

Mario Aguiñaga Orduño
Jefe del Depto. de Programación, Difusión y Publicaciones.
Cineteca Nacional
28 de enero de 1985

Eduardo Almeida Valdés
Jefe de Programación
Circuito Montes
13 de junio de 1983

Clara Cornejo
Compañía Operadora de Teatros
7 de junio de 1983

Liza Fuhr
Programista
Instituto Goethe
14 de septiembre de 1984

Sra. Balador
Jefa del Depto de Difusión Cultural
Instituto Francés para América Latina
6 de septiembre de 1984

Galdino Gómez

Programista

Cinemateca Mexicana del Instituto Nacional de Antropología e-
Historia

14 de agosto de 1984

Norma Leticia González

Cineclubes estudiantiles

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM.

4 de septiembre de 1984

Alejandra Guevara

Socia del cineclub La Fábrica, A.C.

6 de septiembre de 1984

Guillermo Ibarra

Programista

Exhibidora México, S.A.

Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica

1° de agosto de 1984

Sylvie Jean

Encargada Fílmoteca

Instituto Francés para América Latina

6 de septiembre de 1984

Rebeca Luna de Fernández

Asistente de Programación

Cine Clubes de Arte, A.C.

27 de julio de 1984

Rodolfo Luna Estrada

Programista de cines afiliados

Compañía Operadora de Teatros

26 de enero de 1984

Xóchitl Martínez

Investigadora y Asistente del Jefe del Depto de Cineclubes-
del INBA, licenciado Ignacio Lozano.

7 de septiembre de 1984

Clement Merger

Programista

Instituto Francés para América Latina

6 de septiembre de 1984

Ramón Noval

Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM,

4 de septiembre de 1984

Luz María de la Paz

Programista de material mexicano

Compañía Operadora de Teatros

25 de enero de 1984

Jorge Prior

Presidente de la Asociación Mexicana de Productores Indepen-
dientes (AMPIC)

22 de junio de 1983

Hector Rivera

Programista

Centro Universitario Cultural

25 de agosto de 1984

José Rodríguez

Miembro fundador de Zafra, A.C.

4 de septiembre de 1984

Victor Manuel Romero Ugalde

Asesor de la Dirección General
Películas Nacionales, S.R.L. de I.P. y C.V.
7 de agosto de 1984.

Sr. Saldaña
Programista de material extranjero
Compañía Operadora de Teatros
25 de enero de 1984.

Alfonso Vázquez
Director de Publicidad
Producciones Carlos Amador, S.A.
25 de julio de 1984.

Ma. Elena Vázquez de Juárez
Jefa del Depto. de Publicidad
Producciones Carlos Amador, S.A.
25 de julio de 1984.

A N E X O S

RELACION DE HABITANTES Y NUMERO DE CINES EN EL DISTRITO FEDERAL A TRAVES DEL TIEMPO

AÑO	POBLACION DEL DISTRITO FEDERAL	NUMERO DE CINES	UN CINE POR CADA
1900	541,508 habitantes	22	24,614 habitantes
1910	721,060 habitantes	20	36,037 habitantes
1921	906,000 habitantes	32	27,456 habitantes
1930	1,228,576 habitantes	58	21,182 habitantes
1940	1,757,530 habitantes	51	34,461 habitantes
1950	3,050,442 habitantes	142	21,482 habitantes
1960	4,870,976 habitantes	131	37,183 habitantes
1970 (*)	6,874,165 habitantes	103	66,739 habitantes
1978	9,538,513 habitantes	144	66,240 habitantes

PROMEDIO DE HABITANTES POR CINE DE 1900 A 1978: UN CINE POR CADA 41,947 HABITANTES.

(*) En la década de los setentas -sobre toda a finales de la misma-, se manifestó una tendencia de incremento en el número de cines, no obstante la crisis económica y la disminución en la producción de películas nacionales. Particularmente, en 1976 y 1977 aumentaron las salas pequeñas -conocidas como cines gemelos- o multicinemas- que caracterizaron la forma de exhibición de esa década, pues las inversiones eran más bajas, mejor recuperables y permitían mayor facilidad de programación y mantenimiento.

FUENTE: Cámara, Órgano informativo de la CNIC. Año 1, número 3, noviembre/diciembre 1978. p. 21.

PELICULAS ESTRENADAS POR NACIONALIDAD EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA (POR DECADAS)

PAIS	30's 1931-1940	%	40's 1941-1950	%	50's 1951-1960	%	60's 1961-1970	%	70's 1971-1980*	%	TOTAL	%
ESTADOS UNIDOS	1,749	76.28	1,576	59.62	1,966	51.69	1,295	34.13	1,414	37.31	7,791	47.76
MEXICO	176	7.71	637	24.10	964	25.34	839	22.11	694	18.31	3,310	20.29
ALEMANIA	94	4.12	2	0.07	64	1.68	155	4.08	76	2.00	391	2.39
FRANCIA	125	5.48	105	3.97	330	8.67	320	8.43	230	6.07	1,110	6.80
INGLATERRA	74	3.24	82	3.10	133	3.49	369	9.72	284	7.49	942	5.77
ESPAÑA	28	1.22	60	2.27	119	3.12	176	4.63	110	2.90	493	3.02
ARGENTINA	25	1.09	136	5.14	30	0.78	43	1.13	27	0.71	261	1.60
ITALIA	10	0.43	30	1.13	74	1.72	346	9.11	570	15.04	1,030	6.31
OTROS **	9	0.39	15	0.56	123	3.23	251	6.61	385	10.16	783	4.9
TOTAL	2,281		2,643		3,803		3,794		3,789		16,310	

430

* Datos hasta septiembre de 1980

** En ese apartado se incluyen películas de Suiza, Japón, Brasil, Australia, Canadá, India, Filipinas, URSS, Grecia, Hong Kong, Arabia, Venezuela, Cuba y 22 países más.

FUENTE: Cámara, diciembre de 1980. Año 2, Número 14. p.14

RELACION ENTRE EL SALARIO MINIMO Y LOS PRECIOS DE ENTRADA A LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS DEL DISTRITO FEDERAL

AÑO VIGENTE	SALARIO MINIMO EN LA CD. DE MEXICO (SUELDO DIARIO)	PRECIOS PROMEDIO DE ENTRADA A LOS CINES DEL D.F.	NUMERO DE VECES QUE EL PRECIO PROMEDIO DE ENTRADAS ES CONTE NIDO POR EL SALARIO MINIMO
1970-1971	\$ 32.00	\$ 3.78	8.46
1971-1972	32.00	4.20	7.62
1972-1973	38.00	----	----
1973*	44.00**	5.08	8.66
1974***	52.00**	6.15	8.45
1974-1975****	63.40	7.45	8.51
1976*****	78.60	9.41	8.35
1976*****	96.00**	12.06	7.96
1977	106.40	17.32	6.14
1978	120.00	22.08	5.43
1979	138.00	25.44	5.42
1980	163.00	29.05	5.61
1981	210.00	30.65	6.85
1982*****	280.00	34.28*****	8.16
1982*****	364.00	34.28*****	10.61

431

- NOTAS:
- * Salario mínimo vigente del 17 de septiembre al 31 de diciembre de 1973.
 - ** Al desconocerse el dato exacto, se calculó de acuerdo al porcentaje con que se incrementó el salario mínimo general.
 - *** Salario mínimo vigente del 1° de enero al 7 de octubre de 1974.
 - **** Salario mínimo del 8 de octubre de 1974 al 31 de diciembre de 1975.
 - ***** Salario mínimo vigente del 1° de enero al 30 de septiembre de 1976.
 - ***** Salario mínimo vigente del 1° de octubre al 31 de diciembre de 1976.
 - ***** Salario mínimo vigente del 1° de enero al 17 de febrero de 1982.
 - ***** Precio promedio de entrada de admisión vigente hasta el 22 de marzo de 1982.
 - ***** Salario mínimo vigente a partir del 18 de febrero de 1982.

FUENTE: Cámara, abril de 1982. Año 3, Número 21. p. 12

SALAS DE EXHIBICION CINEMATOGRAFICA EN EL DISTRITO FEDERAL (1976-1982)

CATEGORIA	1976			1978		
	NUM. CINES	NUM. BUT.	PRECIO PROM.	NUM. CINES	NUM. BUT.	PRECIO PROM.
SALA DE ARTE	24	---	22.50	48	19,801	26.01
ESTRENO	56	---	13.21	68	113,175	23.73
1a. CORRIDA	5	---	8.00	6	13,872	20.27
2a. CORRIDA	7	---	5.85	8	12,669	19.62
POPULAR	29	---	2.98	29	72,063	12.02
AUTOCINEMA	1	---	25.00	1	655*	45.00
TOTAL	122	185,098	12.06	160	232,235	22.08
NUM. DE HABITANTES EN EL D.F.	8,511,567			8,939,927		

* NUM. DE AUTOMOVILES

CATEGORIA	1979			1980		
	NUM. CINES	NUM. BUT.	PRECIO PROM.	NUM. CINES	NUM. BUT.	PRECIO PROM.
SALA DE ARTE	51	20,685	27.01	58	23,813	32.10
ESTRENO	72	119,679	26.80	79	122,250	29.55
1a. CORRIDA	6	13,872	25.00	6	13,872	25.83
2a. CORRIDA	9	14,082	21.33	9	14,082	21.33
POPULAR	29	72,153	20.33	24	62,607	22.91
AUTOCINEMA	1	655*	45.00	1	655*	50.00
TOTAL	168	241,126	25.44	177	237,279	29.05
NUM. DE HABITANTES EN EL D.F.	9,155,768			9,370,749		

CATEGORIA	1981 (hasta junio)			1982		
	NUM. CINES	NUM. BUT.	PRECIO PROM.	NUM. CINES	NUM. BUT.	PRECIO PROM.
SALA DE ARTE	59	23,718	33.38	52	24,149	55.28
ESTRENO	83	125,996	31.50	89	125,893	50.33
1a. CORRIDA	6	13,872	26.66	6	13,872	40.00
2a. CORRIDA	9	14,082	23.33	9	14,082	29.44
POPULAR	24	62,607	23.95	24	80,392	31.66
AUTOCINEMA	1	655*	50.00	1	655*	100.00
TOTAL	182	240,931	30.65	181	259,043	51.11
NUM. DE HABITANTES EN EL D.F.	9,509,436					

* NUM. DE AUTOMOVILES

FUENTES: Cámara, septiembre de 1981. Año 3, Número 18. p. 10.

Relación de socios exhibidores inscritos en la CNIC en 1982 (sólo en el D.F.)

435

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE 1977

PAIS	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL
MEXICO	5	3	2	2	7	4	3	5	9	3	6	5	54
ESTADOS UNIDOS	14	14	21	12	12	16	13	8	17	20	18	21	186
ITALIA	6	5	10	5	7	9	5	4	10	12	4	4	81
INGLATERRA	3	5	4	3	-	3	2	2	1	5	1	-	29
FRANCIA	-	3	3	2	-	3	2	2	2	2	2	5	26
ALEMANIA	-	1	1	1	-	1	-	1	-	1	-	2	8
JAPON	-	-	-	-	-	2	1	2	-	2	1	1	9
HONG KONG	-	1	1	-	1	1	-	1	-	-	-	-	5
ESPAÑA	1	1	-	1	1	1	-	1	-	1	1	-	8
ARGENTINA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
RUSIA	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
DINAMARCA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
SUECIA	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2
BRASIL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
COPRODUCCIONES	1	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	3
OTROS PAISES	-	-	-	-	1	1	-	-	3	2	2	2	11
TOTAL	30	33	43	26	30	41	26	26	42	50	37	40	424

434

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA
DURANTE EL AÑO DE 1977

	T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R
E	JUAN PEREZ JOLOTE	Paris	Conacine/Victor Films	Películas Nacionales
N	EL ELEGIDO	Real Cinema	Conacite II	Películas Nacionales
E	ME CAISTE DEL CIELO	Alameda	Cornelio Reyna Films	Películas Nacionales
R	EL MORO DE CUMPAS	Mariscala	Producciones Aguila	Películas Nacionales
O	MATEN AL LEON	Chapultepec	Conacine/Dasa Films	Películas Nacionales
F				
E	EL REVENTON	Variedades	Conacite II	Películas Nacionales
B				
R	EL VIAJE	Paris	Conacite	Películas Nacionales
E				
R	SANTO EN ORO NEGRO	Alameda	Jorge Camargo	Películas Nacionales
O				
M				
A	DEPORTADOS (Hijo del			
R	Bracero)	Alameda	Producciones Potosí	Películas Nacionales
Z	COMO GALLOS DE PELEA	Mariscala	Alfonso Rosas Priego	Películas Nacionales
O				

	T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R A
A				
B	TINTORERA	México	Conacine/Productora	
R			Fílmica Real	Películas Nacionales
I	VOLVER, VOLVER,			
L	VOLVER	Mariscala	Producciones Aguila	Películas Nacionales
	LA PUERTA FALSA	Variedades	Conacite II	Películas Nacionales
	CUARTELAZO	Paris	Conacine/Dasa Films	Películas Nacionales
M	EL HOMBRE	Premier	Cinevisión	Películas Nacionales
A	SOMOS DEL OTRO		Películas Rodríguez/	
Y	LAREDO	Mariscala	Producciones Eddy M.	Películas Nacionales
O	FANTOCHE	Paris	Conacite II	Películas Nacionales
	BALUN CANAN	Roble	Conacite I	Películas Nacionales
	LA CASADA ES MI			
	MUJER (Coproducción		Producciones Orfeo/	
	México/España	Paseo	Estudios Roma	Películas Nacionales
J	LAS FICHERAS	Roble	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
U	EL MAR	Olimpia	Conacine/Dasa Films	Películas Nacionales
N	LAS CENIZAS DEL DIPUTADO	Real Cinema	Conacite I	Películas Nacionales
I	ETNOCIDIO, NOTAS		SEP, México/Office	
O	SOBRE EL MEZQUITAL	Alex Phillips	National du Film, Canadá	Películas Nacionales

436

T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R A	
J U L I O	EL REY DE LOS BORILAS (Simio Blanco)	Cinema Dos	Conacine	Películas Nacionales
	CHANOC EN LA ISLA DE LOS MUERTOS	Alameda	Cinematográfica Ra	Películas Nacionales
	VACACIONES MISTERIOSAS (La Palomilla)	Molino Rey	Conacite I	Películas Nacionales
A G O	NOBLEZA RANCHERA LOS TEMIBLES (Poder Negro II parte)	Mariscal	Desconocida	Películas Nacionales
S T O	DINASTIA DE LA MUERTE HERMANOS DEL VIENTO EL MEXICANO	Real Cinema Paris Olimpia	Reynosa Films Conacite I Conacite II	Películas Nacionales Películas Nacionales Películas Nacionales
S E P	CASCABEL MARIACHI MATINE	Latino Real Cinema Olimpia	Conacine/Dasa Films Conacine Conacite I	Películas Nacionales Películas Nacionales Películas Nacionales
T I E	LA MUERTE DE UN GALLERO DIOS LOS CRIA	Victor M. Mendoza Virgo	Conacite II/ Produc- ciones Aguila Cima Films	Películas Nacionales Películas Nacionales
M B R	MIÑA, VIENTO DE LIBERTAD PRISION DE MUJERES TRAIGO LA SANGRE CALIENTE	Hermanos Alva Galaxia Variedades	Conacite I Conacite II Gazcón Films	Películas Nacionales Películas Nacionales Películas Nacionales
E	LO VEO Y NO LO CREO	Mariscal	Panorama Films	Películas Nacionales

	T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R A
O				
C	MIL CAMINOS TIENE			
T	LA MUERTE	Polanco	Conacite II	Películas Nacionales
J	CONTRABANDO Y			
B	TRAICION	Mariscal	Producciones Potosí	Películas Nacionales
R	PAFNUNCIO SNATO	Gabriel	Conacine/Rafael	
E		Figueroa	Corkidi	Películas Nacionales
N				
O	ALAS DORADAS	Galaxia	Conacite II	Películas Nacionales
V	LO MEJOR DE TERESA	Galaxia	Conacite I	Películas Nacionales
I	ULTRAJE	Paseo	Scope Films	Películas Nacionales
E	EL CHICANO			
M	JUSTICIERO	Alameda	Cima Films	Películas Nacionales
B	LA CASTA DIVINA	Paris	Conacine	Películas Nacionales
R	EL DIABOLICO	Galaxia	Conacite II	Películas Nacionales
F				

438

	T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R A
D				
I	MI AVENTURA EN PUERTO			
C	RICO	Tlalpan	Producciones Aguila	Películas Nacionales
I	CABALLO PRIETO AFAMADO	Mariscala	Rogelio Agrasánchez/EUA	Películas Nacionales
E	LA MANSION DE LAS		Producciones Fílmicas	
M	SIETE MONJAS	Alameda	Agrasánchez	Películas Nacionales
B	UNA NOCHE EMBARAZOSA	Gabriel		
R		Figueroa	Conacite II	Películas Nacionales
E	CAPULINA, CHISME CALIENTE	Mariscala	Producciones Zacarías	Películas Nacionales.

439

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE 1978

PAIS	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL
MEXICO	3	9	8	4	5	3	5	9	1	3	14	6	70
ESTADOS UNIDOS	7	8	13	10	5	15	9	16	18	13	22	11	147
ITALIA	6	10	7	4	2	1	7	7	4	3	7	5	63
INGLATERRA	1	4	3	2	3	3	1	-	2	4	-	1	24
FRANCIA	2	2	-	3	2	3	-	2	3	1	3	-	21
ALEMANIA	3	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	5
JAPON	1	1	-	-	1	2	-	2	-	-	1	-	8
HONG KONG	-	-	-	-	1	-	1	-	1	2	2	1	8
ESPAÑA	-	2	1	1	-	-	1	1	3	3	5	2	19
ARGENTINA	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	1	-	3
RUSSIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
DINAMARCA	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
SUECIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
BRASIL	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
COPRODUCCIONES	1	-	-	1	-	2	1	-	-	-	1	1	7
OTROS PAISES	-	-	-	2	1	-	-	1	-	-	2	-	6
TOTAL	24	38	32	29	20	29	25	39	33	29	58	28	384

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA
DURANTE EL AÑO DE 1978

T I T U L O	C I N E	P R O D U C T Ó R A	D I S T R I B U I D O R A
E LOS JAPONESES NO ESPERAN	Galaxia	Conacite II	Películas Nacionales
N EL ANARIEGO (El rey de		Producciones Fflmicas	
E Texas)	Orfeón	Agrasánchez	Películas Nacionales
R ALUCARDA (Coproducción			
O México/España)	Paris	Films 75	Películas Nacionales
CARRONA	México	Cinevisión	Películas Nacionales
F EL HECHIZO DEL PAITANO	Mariscalá	Prod. Mazateca/Alameda Films	Películas Nacionales
E LAS MARIPOSAS DISECADAS	Chapultepec	Conacite II	Películas Nacionales
B PAICES DE SANGRE	Tlalotelco	Conacine	Películas Nacionales
P VIBORA CALIENTE	Vicente Guerrero	Conacite II	Películas Nacionales
E LA PANDA DEL CARRO ROJO	Mariscalá	Rubén Galindo	Películas Nacionales
R ATACAN LAS MUJERES POLICIAS	Cinema Uno	Desconocida	Películas Nacionales
C CAMPEONES DEL RING	Vicente Guerrero	Victor Films	Películas Nacionales
PUBERTINAJE	Orfeón	Producciones Viskin	Películas Nacionales

	T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R A
	DURO PERO SEGURO	Olimpia	América Films	Películas Nacionales
	CUCHILLO	Imán Pirámide	Conacite II	Películas Nacionales
M	LA GUERA RODRIGUEZ	Fernando Soler	Conacine	Películas Nacionales
A	TRIANGULO DIABOLICO DE		Conacine/Producciones	
R	LAS BERMUDAS	Las Américas	Fílmica Real	Películas Nacionales
Z	XOXONTLA	Variedades	Conacite I	Películas Nacionales
O	EL ARRACADAS	Metropolitan	Cima Films	Películas Nacionales
	LA CARINOSA MOTORIZADA	Rívoli	Desconocida	Twenty Century Fox
	EL CUATRO DEDOS	Variedades	Películas Latinoamericanas	Twenty Century Fox
A				
B	LOS AMANTES FRIOS	Vicente Guerrero	Conacite I	Películas Nacionales
R	EL LUGAR SIN LIMITES	Roble	Conacite II	Películas Nacionales
I	EL PATRULLERO 777	Chapultepec	Rioma Films	Columbia Pictures
L	RAZA DE VIBORAS	Mariscala	Desconocida	Películas Nacionales
	LA PLAZA DE PUERTO SANTO	Dolores del Rfo	Conacite I	Películas Nacionales
M	RAROTONGA	Elvira	Películas Guillermo de	
A			la Parra/Acuario Films	Películas Nacionales
Y	QUE BRAVAS SON LAS SOLTERAS	Mariscala	Victor Films, Méx./Pto. Rico	Películas Nacionales
O	PASAJEROS EN TRANSITO	Variedades	Conacine/STPC	Películas Nacionales
	LA HIJA DE NADIE	Elvira	Espectáculos del Rey	Películas Nacionales

	T I T U L O	C I N E	P R O D U C T O R A	D I S T R I B U I D O R A
J	MATARON A CAMELIA JA TEXANA	Vicente Guerrero	Producciones Potosf	Películas Nacionales
U				
N	LOS DE ABAJO	Metropolitan	Conacine	Películas Nacionales
I				
O	LLOVIZNA	Olimpia	Conacine	Películas Nacionales
J	NOCHES DE CABARET	Roble	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
U	DIVINAS PALABRAS	Regis	Conacine	Películas Nacionales
L	LOS PEQUEÑOS PRIVILEGIOS	Polanco	Conacite I	Películas Nacionales
I	EL NIÑO Y EL TIBURON	Imán Pirámide	Conacite I	Películas Nacionales
O	MUERTE A SANGRE FRIA	Variedades	Cinematográfica Jalisco	Películas Nacionales
	NUEVO MUNDO	Aragón II	Conacite/STPC	Películas Nacionales
A	ATACAN LOS KARATECAS (El chicano karateca)	Tepito	Estudios América	Películas Nacionales
G	PEDRO PARAMO (El hombre de la media luna)	Latino	Conacine	Películas Nacionales
.	EL LATIGO	Mariscalá	Películas Latinoamericanas/ Guatemala	Películas Nacionales
O	CAMANFA	Géminis	Conacine	Películas Nacionales
S	SOY EL HIJO DEL GALLERO	Variedades	Conacite II/Prod. Aguilar	Películas Nacionales
	LA HORA DEL JAGUAR	Olimpia	Conacite II	Películas Nacionales
T	LAS DEL TALON	Polanco	Rogelio Agrasánchez	Películas Nacionales
O	EL JARDIN DE LOS CEREZOS	Paris	Conacine	Películas Nacionales

	TITULO	CINE	PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA
S E P T.	OYE SALOME	Tepito	Conacine	Películas Nacionales
	LA MUERTE DE UN SOPLON	Mariscala	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
	CICLON	Roble	Prod. Fílmica Real/Conacine	Películas Nacionales
O C T U B R E	LAS NOCHES DE PALOMA	Géminis I	Conacine	Películas Nacionales
	NAUFRAGIO	Regis	Conacite I	Películas Nacionales
	QUE TE VA BONITO	Olimpia	Rogelio Agrasánchez/E.U.A.	Películas Nacionales
N O V	LOS TRIUNFADORES	Tlatelolco	Producciones Aguila/ Conacite II	Películas Nacionales
	SPREE (Coprod. México/E.U.)	Insurgentes 70	Spiegel Bergman Productions/ México Film Internacional	Películas Nacionales
	MARY, MARY, BLOODY MARY	México	Proa Film/Transflor Film	Películas Nacionales
I E N E R O	LOS SUPERSABIOS	Las Américas	Jorge Cacif	Películas Nacionales
	EN DEFENSA PROPIA	Dolores del Río	Conacite I	Películas Nacionales
	LA COQUITO (Coproducción México/España)	Madrid	Películas Mexicanas/España	Películas Nacionales
	EL COMLOT MONGOL	Tlatelolco	Conacite I	Películas Nacionales
	LA CASA DEL PELICANO	Dolores del Río	Conacine	Películas Nacionales

	TITULO	CINE	PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA
N	SON TUS PERJUMENES MUJER	Olimpia	Producciones Potosí	Películas Nacionales
O	EL LLANTO DE LOS POBRES	Ermita	C.R. Films/Filmad, Chapultepec	Películas Nacionales
V	CANDELARIA	Vicente Guerrero	Rogelio Agrasánchez/E.U.A.	Películas Nacionales
I	GUERRA DE SEXOS	Las Américas	Producciones Radeant	Películas Nacionales
E				
M				
B				
R				
E				
D	RATAS DE ASFALTO	Anzures II	Conacite II	Películas Nacionales
I	DE COCULA ES EL MARIACHI	Vicente Guerrero	Rogelio Agrasánchez	Películas Nacionales
C	PICARDIA MEXICANA	Roble	Cima Films	Películas Nacionales
I	EL CIRCO DE CAPULINA	Orfeón	Producciones Henaine	Películas Nacionales
E	NO TIENE LA CULPA EL INDIO	Variedades	Conacite II	Películas Nacionales
M	FURIA PASIONAL	Mariscala	Oscar Dulzites	Películas Nacionales
B				
R				
E				

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

LAS PELICULAS MAS TAQUILLERAS EN 1978 EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA

TITULO	FECHA DE ESTRENO	DISTRIBUIDORA	INGRESOS ACUMULADOS (hasta octubre de 78)
EL PATRULLERO 777 (Mexicana)	27 de abril de 1978	Columbia Pictures	\$ 55,000
FIEBRE DE SABADO POR LA NOCHE (Extranjera)	13 de julio de 1978	CIC	\$ 41,500
NOCHES DE CABARET (Mexicana)	6 de julio de 1978	Películas Nacionales	\$ 23,000
NACE UNA ESTRELLA (Extranjera)	2 de febrero de 1978	Warner Brothers	\$ 23,000
DOS PICAROS CON SUERTE (Extranjera)	2 de febrero de 1978	CIC	\$ 21,500
ORCA, BALLENA ASESINA (Extran- jera)	23 de marzo de 1978	Apolo	\$ 18,500
DOS SUPER POLICIAS FUERA DE OR- DEN (Extranjera)	14 de sept. de 1978	CIC	\$ 18,500
DURO PERO SEGURO (Mexicana)	2 de marzo de 1978	Rozil	\$ 17,000
TRIANGULO DE LAS BERMUDAS (Mexicana)	16 de marzo de 1978	Películas Nacionales	\$ 16,500
LA CHICA DEL ADIOS (Extranjera)	27 de abril de 1978	Warner Brothers	\$ 16 000
LAS DEL TALON (Mexicana)	31 de agosto de 1978	Películas Nacionales	\$ 13,500
BERNARDO Y BIANCA (Extranjera)	29 de julio de 1978	Películas Nacionales	\$ 13,500
COMA (Extranjera)	1° de agosto de 1978	CIC	\$ 12,500
EL HEREJE (EXORCISTA II) (Extranjera)	23 de abril de 1978	Warner Brothers	\$ 12,500
EL LUGAR SIN LIMITES (Mexicana)	27 de abril de 1978	Películas Nacionales	\$ 10,500

446

De las quince películas más taquilleras de 1978, sólo seis fueron mexicanas, destacando únicamente por su calidad El lugar sin límites, que también fue la única de producción estatal.

FUENTE: Cámara, Órgano informativo de la CNIC. Año 1, Número 3, noviembre/diciembre 1978.
p.24-25.

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE 1979

PAIS	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL
MEXICO	4	6	8	3	9	7	7	14	11	9	6	7	91
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	-	1	23
FRANCIA	-	1	2	2	1	3	-	2	1	3	1	-	16
ALEMANIA	-	-	-	2	-	1	-	1	-	-	2	-	6
JAPON	1	1	-	-	2	1	-	-	-	-	-	-	5
HONG KONG	1	1	1	-	-	1	1	-	-	-	1	-	6
ESPAÑA	-	-	4	1	2	1	1	2	2	2	1	2	18
ARGENTINA	1	-	-	1	-	-	1	-	-	-	2	-	5
RUSIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
DINAMARCA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
SUECIA	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	2
BRASIL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
COPRODUCCIONES	-	-	2	-	-	-	-	-	-	3	-	-	5
OTROS PAISES	-	-	2	1	4	3	-	1	-	1	3	1	16
TOTAL	18	24	40	24	55	34	20	40	47	57	59	22	440

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA DURANTE EL AÑO DE 1979

TITULO	CINE	PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA
E LA VIDA DIFICIL DE UNA N MUJER FACIL	Insurgentes	Conacite II	Películas Nacionales
E LA HIJA DEL CONTRABANDO	Orfeón	Producciones José Castro y Miguel Angel Barragán	Películas Nacionales
R GENTE VIOLENTA	Olimpia	Fernando Barragán y Fernando Osés	Centro Independiente de Películas
O EL CHANFLE	Coyoacán	Televisine	Prod. Gustavo Alatriste
F RATERO	Roble	Películas Rodríguez	Películas Nacionales
E EN ESTA PRIMAVERA	Mariscalá	Producciones Rosales Durán	Películas Nacionales
B TE QUIERO	Variedades	Conacine	Películas Nacionales
R LA MUJER PERFECTA	Metropolitan	Conacine	Películas Nacionales
E PAX	Regis	Comité Organizador de los Juegos Olímpicos en México	Arte Cinema de México
R EL FLOR DE LYS	Bergman	Prod. Gustavo Alatriste/ José Vaquero R.	Prod. Gustavo Alatriste
O (Coprod. México/España)			
M MOJADOS (Wetbacks)	De la Villa	Producciones Agradsánchez	Películas Nacionales
A EN LA TRAMPA	Insurgentes	Conacine	Películas Nacionales
R FLORES DE PAPEL	Regis	Conacite I	Películas Nacionales
Z MI CABALLO EL CANTADOR	De la Villa	Conacite II/Prod. Aguila	Películas Nacionales
O CUANDO TEJEN LAS ARANAS	Ermita	Conacite	Películas Nacionales
MEXICO NORTE	Briseño	Conacine	Películas Nacionales
EL TREN DE LA MUERTE	Marina	Producciones Ontario	Películas Nacionales
UN CURA DE LOCURA	Olimpia	Panorama Films/Prod. Henaine	Columbia Pictures

A	JUAN PABLO II	Jesús H. Abitia	Centro de Producción de Cortometraje	Películas Nacionales
B				
R	LOS HIJOS DE SANCHEZ (Coproducción México/E.U.)	De la Villa	Conacine/Hall Barlett	Películas Nacionales
I	CARLOS EL TERRORISTA	Chapultepec	Conacite II/Productora Fílmica Real	Películas Nacionales
L				
M	EL NORTEÑO ENAMORADO	Marina	Producciones Agrasánchez	Películas Nacionales
	LAS ABEJAS (Coprod. México/E.U.)	Ermita	Panorama Films/E.U.A.	Películas Nacionales
A				
	DISCOTECA DEL AMOR	Jalisco	Conacite II	Películas Nacionales
Y	PUERTO MALDITO	Sonora	Desconocida	Películas Nacionales
	LAS CARINOSAS	Chapultepec	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
O	PENTHOUSE DE LA MUERTE	Orfeón	Acuario Films	Películas Nacionales
	EL VALIENTE VIVE HASTA QUE EL COBARDE QUIERE	Mariscala	Producciones Potosí	Películas Nacionales
	ESA ES MI RAZA	Orfeón	S.W. de México	Películas Nacionales
	RIGO, UNA CONFESION TOTAL	Madrid	C.P.C./Ecrán Films	Cinema Arturo Feliú
J	ALGUIEN TIENE QUE MORIR	Orfeón	Acuario Films	Películas Nacionales
	TRES MUJERES EN LA HOGUERA	Variedades	Conacine	Películas Nacionales
U	ORO ROJO (Coprod. México/España)	Las Américas	Prod. Esme/Cfa. España	Películas Nacionales
N	BANDERA ROTA	Paris	Cooperativa Río Mixcoac	Películas Nacionales
	LOS HOMERES NO DEBEN LLORAR	Orfeón	Radeant Films	Películas Nacionales
I	LO BLANCO, LO ROJO Y LO NEGRO	Sonora	Estudios América	Películas Nacionales
O	LOS INDOLENTES	Olimpia	Conacite I	Películas Nacionales

J	LA GUERRA SANTA	Sogem	Conacine	Películas Nacionales
	MARIA SABINA	Regis	Centro de Producción de Cortometraje	Películas Nacionales
U	EL FAYUQUERO	Jalisco	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
L	LA CRIADA MARAVILLA	Olimpia	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
	BERMUDAS, CUEVA DE TIBURONES (Coprod. México/España)	Arte Cinema Azteca	Cinematográfica Jalisco	Películas Nacionales
I	TIGRE (Coprod. México/Colombia)	Sonora	Prod. Escorpión/Cinevisión	Películas Nacionales
O	TU VIDA CONTRA MI VIDA	Marina	Producciones Potosí	Películas Nacionales
A	DISCOTECA, FIN DE SEMANA	Las Américas	Prod. Fílmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
	AMOR LIBRE	Diana	Conacine	Películas Nacionales
G	CADENA PERPETUA	Leo	Conacine	Películas Nacionales
	MATAR POR MATAR	Sonora	Conacite II	Películas Nacionales
O	LA PLAYA VACIA (Coprod. México/España)	Paris	Conacite I/Lotus Films	Películas Nacionales
S	BLOODY MARLENE	Tlatelolco	Conacine	Películas Nacionales
	MISTERIO DE LAS BERMUDAS (Coprod. México/E.U.)	Mariscala	Rogelio Agrasánchez	Películas Nacionales
T	LA NOCHE DEL ASESINO	Nacional	Desconocida	Películas Nacionales
	EROTICA	Leo	Conacine	Películas Nacionales
O	CAMINOS DE MICHOACAN	Sonora	Producciones del Rey	Películas Nacionales
	LA LLAMADA DEL SEXO (Coprod. México/República Dominicana)	Ermita	Jorge Camargo/República Dominicana	Películas Nacionales
	ESTAS RUINAS QUE VES	Leo	Conacine	Películas Nacionales
	MILAGRO EN EL CIRCO (Coprod. México/España)	Apolo Satélite	Televisine/España	Diana Films
	RIO DE LA MUERTE (La Carrera de los sexos) (Coprod. México/España)	Briseño	Prod. Internacional de Películas/España	Centro Independiente de Películas

450

S	EL CORTADO	De la Villa	Pelculas Latinoamericanas	Pelculas Nacionales
E	EL VUELO DE LA CIGUEÑA	Las Américas	Conacine	Pelculas Nacionales
P	EL REDIEZCUBRIMIENTO DE MEXICO (Coprod. México/España)	Estadio	Conacite II/España	Pelculas Nacionales
I	UNA RATA EN LA OBSCURIDAD	Sonora	Productora Mazateca	Pelculas Nacionales
E	GUYANA	Latino	Productora Fílmica Real	Pelculas Nacionales
M	BENJAMIN ARGUMEDO (El rebelde)	Majestic	Conacite II/Prod. Aguila	Pelculas Nacionales
B	MEXICANO HASTA LAS CACHAS	Ermita	Cinematográfica Jalisco	Pelculas Nacionales
R	FUEGO NEGRO	Paris	Scope Films	Pelculas Nacionales
E	LA GUERRA DE LOS PASTELES	Briseño	Conacite II/Prod. Libra	Pelculas Nacionales
	CHANOC EN EL CIRCO UNION	Nacional	Cinematográfica Ra	Pelculas Nacionales
	LA COMADRITA	Aragón I	América Films	Diana Films
O	EL LATIGO VS. SATANAS	Carrusel	Pelculas Latinoamericanas	Pelculas Nacionales
C	ADRIANA DEL RIO, ACTRIZ	Dolores del Río	Conacine	Pelculas Nacionales
	ANGEL DEL SILENCIO	Ermita	S W. de México	Pelculas Nacionales
T	PASION POR EL PELIGRO (Fronteras sangrientas)	Carrusel	Televisine/Frontera Films	Pelculas Nacionales
U	MEXICO DE MIS AMORES	Palacio Chino A	Conacine /Pecine	Pelculas Nacionales
B	LA NIÑA DE LA MOCHILA AZUL	Carrusel	Filmadora Chapultepec	Pelculas Nacionales
R	EL AMOR DE MI VIDA	Vicente Guerrero	Cinematográfica Roma	Pelculas Nacionales
E	AMOR EN JUEGO (Coprod. México/Inglaterra/E.U.)	Paris	México/Inglaterra/E.U.	Cinema Internacional Cor poration
	EL SEXO ME DA RISA	Palacio Chino A	Alberto Isacc/Conacite II	Distribuidora Rivero

N	EL TAHUR	Variedades	Cina Films/Izaro Films	Películas Nacionales
O	(Coprod. México/España)			
V	EL FUEGO DE MI AHIJADA	Bahía	S. W. de México	Películas Nacionales
I	MAR ASESINO	Tlatelolco	Prod. Fílmica Real/Filmavelco	Películas Nacionales
E	(Coprod. México/Italia)			
M	EL HIJO DEL PALENQUE	Mariscala	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
B	AMOR A LA MEXICANA	De la Villa	Producciones Radeant	Películas Nacionales
R	LA ILEGAL	Las Américas	Televicine	Diana Films
E				
D	EL FÚTBOLISTA FENOMENO	México	Conacite II	Películas Nacionales
I	LA BANDA DEL POLVO MALDITO	Mariscala	Rogelio Agrasánchez/E.U	Películas Nacionales
C	(Coprod. México/E.U.)			
I	CRONICA ROJA	Cuitláhuac	Conacite II	Películas Nacionales
E	MUÑECAS DE MEDIANOCHE	Dorado 70	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
M	TESGUINADA	Regis	Centro de Producción de Cortometrajes	Centro de Producción de Cortometrajes
B	NORA LA REBELDE	Carrusel	Televicine	Diana Films
R	EN LA CUERDA DEL HAMBRE	Auditorio Plaza	Prod. Gustavo Alatriste	Prod. Gustavo Alatriste
E				

FUENTE: Documentos proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

LAS PELICULAS MAS TAQUILLERAS EN 1979 EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA

TITULO	FECHA DE ESTRENO	DISTRIBUIDORA	INGRESOS ACUMULADOS (hasta nov. de 79)
SUPERMAN (Extranjera)	12 de julio de 1979	Continental	\$ 56,900
EL CHANFLE (Mexicana)	18 de enero de 1979	Rozil	\$ 51,400
LAS CARIÑOSAS (Mexicana)	17 de mayo de 1979	Películas Nacionales	\$ 50,600
HEIDI (Extranjera)	12 de abril de 1979	Continental	\$ 38,600
CONVOY (Extranjera)	7 de febrero de 1979	Apolo	\$ 38,300
LOS HIJOS DE SANCHEZ (Coproducción Mexicana)	12 de abril de 1979	Películas Nacionales	\$ 28,300
EL BOMBERO ATOMICO (Mexicana)	28 de junio de 1979	Columbia Pictures	\$ 23,900
EL FRANCOTIRADOR (Extranjera)	14 de junio de 1979	Apolo	\$ 23,400
MARCELINO, PAN Y VINO (Extranjera)	15 de marzo de 1979	Polifilms	\$ 19,500
BAMBI (Extranjera)	5 de julio de 1979	Películas Nacionales	\$ 19,400
HOOPER, EL INCREIBLE (Extranjera)	4 de enero de 1979	Warner Brothers	\$ 15,900
REGRESO SIN GLORIA (Extranjera)	24 de mayo de 1979	Artistas Unidos	\$ 15,800
BERNARDO Y BIANCA (Extranjera)	19 de junio de 1979	Películas Nacionales	\$ 14,800
LOS GANSOS SALVAJES (Extranjera)	8 de marzo de 1979	Telefilms	\$ 14,700
MI CABALLO EL CANTADOR (Mexicana)	15 de marzo de 1979	Películas Nacionales	\$ 11,600

De las quince películas más taquilleras de 1979, sólo cinco fueron mexicanas, y de éstas, únicamente una de coproducción estatal, Los hijos de Sánchez, que también fue la única que mostró ciertas ambiciones artísticas.

FUENTE: Cámara, Órgano informativo de la CNIC. Año 1, Número 9, enero de 1980 p.15

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE 1980

PAIS	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL
MEXICO	5	5	5	4	8	5	6	7	5	9	5	7	71
ESTADOS UNIDOS	11	11	13	10	16	11	10	16	14	33	8	14	167
ITALIA	5	4	3	4	9	2	5	3	1	2	5	3	46
INGLATERRA	-	2	1	2	3	2	2	1	1	2	3	4	23
FRANCIA	-	2	2	-	1	1	1	-	2	1	-	1	11
ALEMANIA	2	1	1	-	1	2	-	-	2	1	1	-	11
JAPON	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
HONG KONG	2	-	1	1	1	1	1	-	1	-	-	1	9
ESPAÑA	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	2	4
ARGENTINA	1	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	3
RUSIA	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	2
DINAMARCA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
SUECIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
BRASIL	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
COPRODUCCIONES	1	-	-	-	2	1	-	1	-	-	2	-	7
OTROS PAISES	2	-	-	1	-	1	1	1	-	-	1	2	9
TOTAL	29	25	27	23	42	27	26	29	28	50	26	34	366

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA DURANTE EL AÑO DE 1980

	TITULO	CINE	PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA
E	A FUEGO LENTO (México nocturno)	Colonial	Conacine	Películas Nacionales
N	EL APENITAS	Carrusel	Prod. Potosí	Películas Nacionales
E	LA NOCHE DEL KUKUXKLAN	Aragón II	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
R	EL SECUESTRO DE LOS 100 MILLONES	Vallejo Lindavista II	Prod. Rodríguez Internacional	Películas Nacionales
O	AMIGO (Coprod. México/España)	Futurama	Dorado Films y México/ Penta Films	Películas Nacionales
F	MANAOS (Coprod. México/España)	Diana	Esme y España	Películas Nacionales
E	TRES DE PRESIDIO	Colonial	Prod. Radeant	Películas Nacionales
B	PERRO CALLEJERO	Cuautitlan Izcalli	Cinematográfica Jalisco	Películas Nacionales
R	EL CARA PARCHADA	Galaxia	Produc. del Rey	Películas Nacionales
E	LA TIA ALEJANDRA	Fausto Vega	Conacine	Películas Nacionales
O				
M	PESADILLA MORTAL	Variedades	Acuario Films	Películas Nacionales
A	EL PERDON DE LA HIJA DE NADIE	Mariscala	Prod. del Rey	Películas Nacionales
R	EL OREJA RAJADA	Olimpia	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
R	ALBUR DE AMOR	Orfión	Galileo Films y Televisine	Impulsora Filmica Independiente
Z	VIVIR PARA AMAR	Tlatelolco	Prod. Ecran	Cinematográfica Antonio Feliu
O				

A	EL COYOTE Y LA BRONCA	Cuautitlan Izcalli I	Cima Films	Películas Nacionales
B	DEL OTRO LADO DEL PUENTE	Aragón II	Prod. del Rey	Películas Nacionales
R	A QUE LE TIRAS CUANDO SUENAS MEXI CANO	Iztapalapa 2002	Prod. Potosí	Películas Nacionales
I				
L	PALENQUE SANGRIENTO	Aragón II	Organización Apolo	Organización Apolo
M	DOS HERMANOS MURIERON	Ermita	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
	TRES CONTRA EL DESTINO	Orfeón	Prod. del Rey	Películas Nacionales
A	SOY MADRE SOLTERA	Marina	Filmadora Merben	Películas Nacionales
	EL SIETE VIDAS	Iztapalapa 2000 Sala 2	Cinematográfica Grovas	Películas Nacionales
V	HILARIO CORTES, "EL REY DEL TALON"	Ermita	Prod. Mazateca, S.A.	Películas Nacionales
	CARNADA, LA PASION DEL FENIX	Metropolitan	Prod. del Rey	Películas Nacionales
O	A PASEO DE COJO	Sonora	Conacine	Películas Nacionales
	FRONTERA	Cuautitlan Izcalli	Heindale Leisure Corpora tion	Impulsora Fílmica In dependiente
J	LOS DOS AMIGOS	Mariscala	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
U	LAS TENTADORAS	Dorado 70	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
N	LA SUCESION	Metropolitan	Conacine II	Películas Nacionales
I	EL CHARRO DEL MISTERIO	Orfeón	Prod. del Rey	Películas Nacionales
O	SABOR A SANGRE	Carrusel	Prod. Aguila	Películas Nacionales

456

J	I LEGALES Y MOJADOS	Tlatelolco	Acuario Films	Películas Nacionales
U	HIJOS DE TIGRE	Carrusel	Prod. Rosas Priego	Películas Nacionales
L	EL ZORRO BLANCO	Nacional	Prod. Filmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
I	PELEA DE PERROS	Soledad	Prod. del Rey	Películas Nacionales
O	FRONTERA BRAVA	Metropolitan	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
	SOR TEQUILA	Colonial	Diana Films	Diana Films
A	VERANO SALVAJE	Piscis	Prod. Acuario	Películas Nacionales
G	EL CONTRABANDO DE PASO	Sonora	Prod. del Rey	Películas Nacionales
O	EL GIRO, EL PINTO Y EL COLORADO	Mariscala	Rafael Rosales	Películas Nacionales
S	TRAFICANTES DE PANICO (Coproduct. México/E.U.)	Metropolitan	Prod. Filmica Real	Películas Nacionales
T	CHICOASEN	Elektra	Conacite II	Películas Nacionales
O	AL FILO DE LOS MACHETES	Marina	Rosario Films	Películas Nacionales
	LOS REYES DEL PALENQUE	Iztapalapa 2000 sala 2	Cinematográfica Filmex	Impulsora Filmica In dependiente
S	CONTRABANDO POR AMOR	Mariscala	Prod. Filmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
E	RIGO ES AMOR	Carrusel	Cinematográfica Filmex	Películas Nacionales
P	LAS GOLFAS DEL TALON	Galaxia	Prod. Filmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
T	LA GRILLA	Auditorio Plaza	Prod. Gustavo Alatríste	Prod. Gustavo Alatríste
I	(México Ra Ra Ra 2° parte)			
E	MORIR DE MADRUGADA	Iztapalapa 2000 sala 2	Televisine	Impulsora Filmica In dependiente
B				
R				
E				

457

O	EL LATIGO EN LAS MOMIAS ASESINAS	Carrusel	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
C	EL REY DE LOS TAHURES	Ermita	Prod. Rodas y Orlando Mendoza	Películas Nacionales
T	LA VENGANZA DE UN MATON	Nacional	Desconocida	Películas Nacionales
U	BURLESQUE	Venustiano Carranza	Prod. Filmica Real/ Prod. Rosas Priego	Películas Nacionales
B	LOS MANTENIDOS	Insurgentes	Prod. Filmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
R	DIMAS DE LEON	Mariscala	Raga Films	Películas Nacionales
E	LAS TRES TUMBAS	De la Villa	Prod. del Rey	Películas Nacionales
	COMO PERROS RABIOSOS	Carrusel	Galaxia Films/Eco Films	Películas Nacionales
	SOR METICHE (Coprod. México/España)	Lago II	Televisine/España	Impul. Film. Ind.
N	CON LA MUERTE EN ANCAS	Mariscala	Conacite	Películas Nacionales
O	EL SEXOLOGO (Memorias de un visitador médico)	Insurgentes 70	Filmex/México/España	Películas Nacionales
V	MAMA SOLITA	Carrusel	Dorado Films	Películas Nacionales
I	EL AÑO DE LA PESTE	Variedades	Conacite II/Felipe Cazals	Películas Nacionales
E	EMILIO VARELA VS CAMELIA LA TEXANA	Tlalnepantla	Castro Films	CIPSA
B				
R				
E				
D	LAS GRANDES AGUAS	Metropolitan	Conacine	Películas Nacionales
I	SIN FORTUNA	Sonora	Prod. del Rey	Películas Nacionales
C	LA MAFIA DE LA FRONTERA	Variedades	Prod. Filmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
I	PICARDIA MEXICANA	Insurgentes 70	Cima Films	Películas Nacionales
E	EL HOMBRE SIN MIEDO	Arte Cinema Azteca	Cinematográfica Sol	Películas Nacionales
M	LAS CABARETERAS	Insurgentes 70	Faro Films	Aguirre Valdez Dist.
B	PERSECUCION Y MUERTE DE	Colonial	Prod. Aguila/Televi-	Impulsora Filmica In
R	BENJAMIN ARGUMEDO		cine/Conacite II	dependiente

LAS PELICULAS MAS TAQUILLERAS EN 1980 ESTRENADAS EN LOS CINES DE COMPANIA OPERADORA DE TEATROS
EN EL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA

TITULO	FECHA DE ESTRENO	DISTRIBUIDORA	INGRESOS ACUMULADOS (al 31 de dic. de 1980)
EL LIBRO DE LA SELVA (Extranjera)	26 de junio de 1980	Películas Nacionales	\$ 39,600
EXPRESSO DE MEDIANOCHE (Extranjera)	19 de junio de 1980	Columbia Pictures	\$ 39,000
TROFEO A LA VIDA (Extranjera)	24 de abril de 1980	Continental	\$ 38,800
LA DAMA Y EL VAGABUNDO (Extranjera)	20 de noviembre de 1980	Películas Nacionales	\$ 35,500
MAD MAX (Extranjera)	31 de julio de 1980	Vista Películas	\$ 31,300
LAS TENTADORAS (Mexicana)	12 de junio de 1980	Películas Nacionales	\$ 27,800
SOR TEQUILA (Mexicana)	3 de julio de 1980	Imp. Filmica Independiente, S.A.	\$ 27,500
APOCALIPSIS (Extranjera)	20 de enero de 1980	Arte Cinema	\$ 26,700
PERRO CALLEJERO (Mexicana)	20 de febrero de 1980	Películas Nacionales	\$ 23,000
UN QUILJOTE SIN MANCHA (Mexicana)	25 de junio de 1980	Columbia Pictures	\$ 21,600
DIEZ, LA MUJER PERFECTA (Extranjera)	5 de febrero de 1980	Vista Películas	\$ 21,000
NIEBLA (Extranjera)	14 de julio de 1980	Apolo	\$ 20,700
LOS CAMPEONES DE LA RISA (Extranjera)	3 de abril de 1980	Películas Nacionales	\$ 19,200
TERROR EN LA MONTANA RUSA (Extranjera)	15 de mayo de 1980	CIC	\$ 18,900
LOS MUPPETS (Extranjera)	3 de julio de 1980	Arte Cinema	\$ 16,000

De las quince películas más taquilleras de 1980, sólo cuatro fueron mexicanas, - sin que ninguna destacara por su calidad.

FUENTE: Cámara, Órgano Informativo de la CNIC. Año 3, Número 15, marzo de 1981.- p. 26.

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE 1981

PAIS	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL
MEXICO	4	8	6	6	3	10	2	5	6	11	7	8	76
ESTADO UNIDOS	6	12	16	12	14	11	13	12	17	20	19	16	168
ITALIA	3	9	4	-	3	3	1	2	-	2	3	3	33
INGLATERRA	-	1	1	1	-	1	3	2	3	1	2	2	17
FRANCIA	2	1	-	1	-	-	2	-	3	2	2	1	14
ALEMANIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	3
JAPON	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	2
HONG KONG	1	1	-	1	1	3	-	1	1	2	-	2	13
ESPAÑA	-	1	2	3	2	1	1	-	2	2	-	3	17
ARGENTINA	-	-	1	1	1	-	-	-	-	1	-	-	4
RUSIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
DINAMARCA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
SUECIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
BRASIL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
COPRODUCCIONES	-	1	-	-	-	1	1	2	2	-	-	1	8
OTROS PAISES	1	1	-	-	1	1	-	1	-	2	2	2	11
TOTAL	18	35	30	25	25	32	23	25	34	43	37	39	366

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA EN EL AÑO DE 1981

	TITULO	CINE	PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA
E	EL SEXO SENTIDO	Premier	Prod. Vilgo's	Películas Nacionales
N	QUE VIVA TEPITO	Variedades	Prod. Aguila	Películas Nacionales
E	NOCHE DE JUERGA	Olimpia	Televincine	Impulsora Film. Ind.
R	CUALQUIER COSA	Salón Rojo	Departamento de Activi- dades Cinematográficas	CUEC, U.N.A.M.
F	EL TORITO PUÑOS DE ORO	Mariscalá	Prod. Rodríguez In- ternacional	Películas Nacionales
E	LAS MUJERES DE JEREMIAS (Coprod. México/España)	Premier	Prod. Esme/Iza Films	Películas Nacionales
B	EL NOA NOA	Insurgentes	Prod. del Rey	Películas Nacionales
B	BLANCA NIEVES Y SUS 7 AMANTES	Multicinema Las Fuentes I	Películas Rodríguez	Películas Nacionales
R	TREINTA SEGUNDOS PARA MORIR	Tlatelolco	Prod. Marben	Películas Nacionales
E	EN MIL PEDAZOS (Coprod. México/España)	Olimpia	Televincine/España	Impulsora Fílmica In- dependiente
E	TE SOLTE LA RIENDA	Olimpia	Televincine	Impulsora Fílmica In- dependiente
R	MARIA DE MI CORAZON	Fonógora	Universidad Veracruzana	INBA
O				

M	EL PRESO NUMERO 9	De la Villa	Cineproducciones Internacionales	Películas Nacionales
A	LA COSECHA DE MUJERES JOHNY CHICANO	Iztapalapa 2001 Arte Cinema Azteca	Paso Re-al Acuario Films/Prod. Panamericanas	Películas Nacionales Películas Nacionales
R	CUENTOS COLORADOS	Multicinema Las Torres I	Filmadora Chapultepec	Impulsora Filmica <u>In</u> dependiente
Z	EL SATIRO	Olimpia	Televisine	Impulsora Filmica <u>In</u> dependiente
O	NOVIA, ESPOSA Y AMANTE	Tlatelolco	Televisine	Impulsora Filmica <u>In</u> dependiente
A	MOJADO DE NACIMIENTO	Cuautitlan Izcalli 2	Prod. del Rey	Películas Nacionales
B	HISTORIA DE UNA ILEGAL (Tarjeta Verde)	Sonora	Prod. del Rey/César del Angel	Películas Nacionales
R	PERRO CALLEJERO II	Insurgentes 70	Cinematográfica Jalisco	Películas Nacionales
I	LAGUNILLA MI BARRIO	Olimpia	Televisine	Impulsora Filmica <u>In</u> dependiente
L	Y HACEMOS DE TOCHO MOROCHO MUJER, ASI ES LA VIDA	Varietades Auditorio Justo Sierra	Carlos Robles Glez. Departamento de Actividades Cinematográficas UNAM	Rolet Films, S.A. Departamento de Activida des Cinematográficas UNAM
M	357 MAGNUM	Mariscal	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
A	DINASTIA DRACULA (DRACULA 80)	Marina	Conacite II	Películas Nacionales
Y	LA LEYENDA DE RODRIGO	Marina	Conacite II	Películas Nacionales
O				

J	OFICIO DE TINIEBLAS	Vallejo Lindavista 2	Conacite II	Películas Nacionales
	EL RECURSO DEL METODO	Latino	Conacite I/Cuba/Francia	Películas Nacionales
U	PARA USTED, JEFA	Carrusel	Conacite II	Películas Nacionales
	RIGO TOVAR, EL GRAN TRIUNFO	Plaza Aragón I	Cinematográfica Filmex	Películas Nacionales
N	JUAN EL ENTERRADOR	Sonora	Acuario Films	Películas Nacionales
	EL TESTAMENTO	Arte Cinema Azteca	Conacine	Películas Nacionales
I	PISTOLEROS FAMOSOS	Plaza Aragón 2	Prod. Regiontana Monte	Películas Nacionales
	MI NOMBRE ES SERGIO, SOY ALCOHOLICO	Sonora	Estudios América/Asociación de locutores	Películas Nacionales
O	LA PULQUERIA	Insurgentes	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
	LAS BRACERAS	Metropolitan	Cinematográfica Grovas	Películas Nacionales
J	LA MUERTE DE UN BUEN NEGOCIO	Nacional	Panorama Films	Películas Nacionales
U	(Coprod. Colombia/México)			
L	OKAY, MISTER PANCHO	Olimpia	América Films.	Impulsora Filmica In dependiente
I				
O				
A	SANTO EN EL TERROR DE LA FRONTERA	Juan Orol II	Cinematográfica Ra	Películas Nacionales
G	HERENCIA DE MUERTE	Los Arcos II	Reynosa Films/Películas Latinamericanas	Películas Nacionales
O	EL JINETE DE LA MUERTE	Tlatelolco	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
S	EL GRAN PERRO MUERTO	Viaducto	Conacine	Películas Nacionales
T	ANGEL NEGRO	Tlatelolco	Prod. Escorpión	Películas Nacionales
O	(Coprod México/España)			

463

S	NI MODO, ASI SOMOS	Sonora	Prod. Potosif	Películas Nacionales
E	CONTACTO CHICANO	Mariscala	Prod. del Rey	Películas Nacionales
P	EL INFIERNO DE TODOS TAN TEMIDO	Tlatelolco	Conacine	Películas Nacionales
T	COMO MEXICO NO HAY DOS	Dolores del Rfo	Cima Films	Películas Nacionales
I	QUE NO ME BESE EL MARIACHI	Ermita	Prod. Mestizo	Películas Nacionales
E	FUEGO EN EL MAR	Variiedades	Conacine	Películas Nacionales

O	ANGELA MORANTE, CRIMEN O SUICIDIO	Tlatelolco	Conacite II	Películas Nacionales
C	EL FANTASMA DEL LAGO	Nacional	Conacine	Películas Nacionales
	LAS SIETE CUCAS	Tlatelolco	Cinematográfica Filmex	Películas Nacionales
T	OJO POR OJO	Carrusel	Prod. del Rey	Películas Nacionales
	EL REY DE MONTERREY	Plaza Aragón II	Prod. Henaine	Películas Nacionales
U	EN LA TORMENTA	Fernando de Fuentes	Conacite II	Películas Nacionales
	EL GUARDAESPALDAS	Mariscala	Televincine/Cinematográfica Intercontinental	Películas Nacionales
B	ORA SI, TENEMOS QUE GANAR	Nacional	Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM	Películas Nacionales
R	DISTRITO FEDERAL	Paris	Conacine	Películas Nacionales
	EL CANTO DE LA CIGARRA	T.V.	Televincine/España	Impulsora Filmica In dependiente
E	LA SOTANA DEL REO	T.V.	Televincine	Impulsora Filmica In dependiente

N	LA NIÑA DE LA MOCHILA AZUL	Variedades	Internacional Films	Películas Nacionales
O	AY CHIHUAHUA, NO TE RAJES	Mariscala	Prod. Rodríguez In- ternacional	Películas Nacionales
V	LA CORALILLO	Madrid	Filmadora Morben	Películas Nacionales
I	DULCES NAVAJAS (Coprod. México/España)	Multicinema Las To- rres I	Figaro Films/España/ Prod. Acuario Mex.	Películas Nacionales
M	MACABRA, LA MANO DEL DIABLO (Coprod. México/E.U.)	Las Américas	Prod. Zacarías	Películas Nacionales
R	PUM	Paris	Conacite II	Películas Nacionales
E	TIJUANA CALIENTE	Mariscala	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
D	MISTERIO	Regis	Conacine	Películas Nacionales
I	SEMANA SANTA EN ACAPULCO	Tlatelolco	Desconocida	Películas Nacionales
I	LAS MUÑECAS DEL KING KONG	Sonora	Desconocida	Películas Nacionales
C	CAZADOR DE TIBURONES (Coprod. México/Italia/España)	Telecine Brasil	México/Italia/España	Películas Nacionales
I	EL DIA DE LOS ASESINOS (Coprod. México/E.U.)	Multicinemmas Las To- rres 4	México/E.U.	Películas Nacionales
E	VISITA AL PASADO	Palacio Chino C	Conacite II	Películas Nacionales
M	ALLA EN LA PLAZA GARIBALDI	Mariscala	Dorado Films	Películas Nacionales
B	LE AGARRO LA MANO EL CHANGO (Coprod. México/España)	Premier	México/España	Impulsora Filmica In- dependiente
R				
E				

465

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

LAS PELICULAS MAS TAQUILLERAS EN 1981 EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA

TITULO	FECHA DE ESTRENO	DISTRIBUIDORA	INGRESOS ACUMULADOS
SUPERMAN II (Extranjera)	13 de agosto de 1981	Continental	\$ 64,700
LA GUERRA DE LOS NIÑOS (Extranjera)	15 de octubre de 1981	Impulsora Fílmica Independiente	\$ 57,500
OKEY, MISTER PANCHO (Mexicana)	23 de julio de 1981	Impulsora Fílmica Independiente	\$ 56,800
LA PULQUERIA (Mexicana)	25 de junio de 1981	Películas Nacionales	\$ 52,000
LOS ARISTOGATOS (Extranjera)	25 de junio de 1981	Películas Nacionales	\$ 49,100
FURIA DE TITANES (Extranjera)	25 de julio de 1981	CIC	\$ 43,500
PICARDIA MEXICANA (Mexicana)	25 de diciembre de 1980	Películas Nacionales	\$ 39,700
LAGUNILLA MI BARRIO (Mexicana)	9 de abril de 1981	Impulsora Fílmica Independiente	\$ 38,300
EL HOMBRE ELEFANTE (Extranjera)	19 de marzo de 1981	Apolo	\$ 37,300
EL JUEGO DE LA MUERTE (Extranjera)	18 de mayo de 1981	Arte Cinema	\$ 35,700
DUMBO (Extranjera)	19 de noviembre de 1981	Películas Nacionales	\$ 35,600
FLASH GORDON (Extranjera)	2 de abril de 1981	Apolo	\$ 32,800
PERRO CALLEJERO II (Mexicana)	30 de abril de 1981	Películas Nacionales	\$ 32,200
LA GRAN PELEA (Extranjera)	30 de abril de 1981	Arte Cinema	\$ 31,750
SOLO PARA TUS OJOS (Extranjera)	16 de septiembre de 1981	Artistas Unidos	\$ 31,750

De las quince películas más taquilleras en 1981, sólo cinco fueron mexicanas, todas de dudosa calidad.

FUENTE: Cámara, Órgano informativo de la CNIC. Año 3. Número 20. Febrero de 1982
P. 32.

PELICULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA POR PAISES DE ORIGEN DURANTE EL AÑO DE 1982

PAIS	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL
MEXICO	7	4	5	6	5	8	4	4	3	10	9	8	73
ESTADOS UNIDOS	9	14	14	16	10	10	8	12	14	26	11	14	158
ITALIA	3	-	1	1	2	-	3	2	1	1	3	2	20
INGLATERRA	1	-	1	-	2	-	-	2	2	-	1	2	11
FRANCIA	-	-	-	-	-	1	1	-	1	-	1	1	5
ALEMANIA	-	1	1	2	2	-	-	-	1	-	1	3	11
JAPON	-	-	-	1	-	3	-	1	1	-	1	-	7
HONG KONG	1	1	-	1	2	3	3	1	1	1	1	2	17
ESPAÑA	1	2	3	-	-	-	2	1	-	-	1	1	11
ARGENTINA	-	-	-	-	-	1	1	2	-	-	-	1	5
RUSIA	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	2
DINAMARCA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	2
SUECIA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
BRASIL	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
COPRODUCCIONES	-	-	-	-	-	-	1	-	1	1	1	1	5
OTROS PAISES	1	-	2	-	1	2	1	-	1	-	2	2	12
INDEFINIDAS	-	-	-	-	-	-	1	2	-	-	-	-	3
TOTAL	24	23	27	27	24	28	25	27	26	42	33	37	343

FUENTE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA DURANTE EL AÑO DE 1982

	TITULO	CINE	PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA
E	MIL MILLAS AL SUR	Jesús H Abitia	Conacine	Películas Nacionales
	UNA LEYENDA DE AMOR	Variedades	Conacite II/Abel Salazar	Películas Nacionales
N	RETRATO DE UNA MUJER CASADA	Tlatelolco	Conacine	Películas Nacionales
	EL REY DE LOS ALBURES	Mariscal	International Films	Películas Nacionales
E	REVENTON EN ACAPULCO	C. Vallejo Lindavista	Carlos Robles González-Prod. Robles, S.A.	Rolex Films
R	EL CHANFLE II	Brasil	Televincine	Impulsora Filmica In dependiente
O	LAS FABULOSAS DEL REVENTON	Insurgentes 70	Aguirre Valdez Distribuidora de Películas	Aguirre Valdéz
F	LA PULQUERIA II	Insurgentes 70	Cinematográfica Calderón	Películas Nacionales
E	LA PACHANGA	Insurgentes 70	Prod. Filmicas Agrasánchez	Películas Nacionales
R	LA OTRA ALCOBA	Nacional	Alborada P.C.	Películas Nacionales
E	ANGEL DEL BARRIO	Premier	Televincine	Impulsora Filmica In dependiente
O				
M	LLAMENME MIKE	Real Cinema	Conacite II	Películas Nacionales
A	LOS GEMELOS ALBOROTADOS	Nacional	Prod. Aguila	Películas Nacionales
R	EL MURO DE LA TORTILLA	Carrusel	Prod. Acuario Films	Películas Nacionales
Z	CAMPANAS ROJAS	El Toreo	Conacite II/México/URSS/Italia	Películas Nacionales
O	(Coprod. México/URSS/Italia)			
	NUESTRO JURAMENTO	Dolores del Río	Jaime Ortiz Tirado	Películas Nacionales
	(Coprod. México/Ecuador)		México/Prod. García Ecuador	

A	LAGUNILLA II	Copacabana	Televincine	Impulsora Filmica In dependiente
B	JUAN CHARRASQUEADO Y CABINO BARRERA	Insurgentes 70	Cima Films	Películas Nacionales
R	EL NIÑO DEL TAMBOR (Coprod. México/España)	Papanoa I	Conacine/Nuevo Cine España	Películas Nacionales
I	EL REY DE LOS CAMINOS	Maravillas	Gerardo Reyes/Prod. del Rey	Películas Nacionales
I	EL VECINDARIO	Plaza Aragón	Frontera Films	Películas Nacionales
L	LA CASA DE BERNARDA ALBA	Cuevas	Prod. Gustavo Alatríste	Prod. Gustavo Alatríste
M	EL BARRENDERO	Copacabana	Cantinflas Films	Columbia Pictures
A	TIEMPO DE LOBOS	Mario Talavera	Colima Films (Julio Ruiz)	Películas Nacionales
Y	ES MI VIDA	Los Arcos I	Prod. del Rey	Películas Nacionales
Y	LA SEDUCCION	Dolores del Río	Conacine	Películas Nacionales
O	LA ISLA DE RAROTONGA	Nacional	Acuario Films	Películas Nacionales
J	EL ROBO IMPOSIBLE	Las Torres I	Prod. Rodas/Televincine	Impulsora Filmica In dependiente
U	EL QUE NO CORRE VUELA	Copacabana	Diana Films	Impulsora Filmica In dependiente
N	UNA GALLINA MUY PONEDORA (Coprod. México/España)	Plaza Aragón II	Prod. Cinematográfica El F6 nix-México/Leticia Mandiu-España	Películas Nacionales
I	LAS POBRES ILEGALES	Mariscalá	Prod. del Rey	Películas Nacionales
I	SAN MIGUEL EL ALTO	Ermita	Prod. del Rey	Películas Nacionales
I	LAS COMPUTADORAS	Plaza Aragón II	Cine Prod. Internacionales	Películas Nacionales
O	TAXI NEGRO	Carrusel	Prod. Roma	Películas Nacionales

J	EL NACO MAS NACO	Arte Cinema Azteca	Prod. Henaine	Películas Nacionales
U	VALENTIN LAZANA	Carrusel	Conacite II	Películas Nacionales
L	DE PULQUERO A MILLONARIO	Tlalnepantla	Acuario Films	Películas Nacionales
I	AQUEL FAMOSO REMINGTON	Tata Nacho	Prod. Gustavo Alatríste	Prod. Gustavo Alatríste
O				
A	LA MUGROSITA	Variedades	Filmadora Chapultepec	Películas Nacionales
G	PRESOS SIN CULPA	Ermita	Prod. del Rey	Películas Nacionales
S	EN EL PAIS DE LOS PIES LIGEROS	Las Torres 3	Conacite II	Películas Nacionales
T	LAS NOCHES DEL BLANQUITA	Las Torres 3	Prod. Aguila	Películas Nacionales
O				
S	BURDEL	Variedades	Películas Rodríguez	Películas Nacionales
E	SANTO CONTRA EL ASESINO DE LA TV	Nacional	Cinematográfica Grovas	Películas Nacionales
P	EL PEQUEÑO PANDA DE CHAPULTEPEC	Las Torres 3	Aguirre Valdez Distribuidora de Películas	Aguirre Valdez Distribuidora de Películas
T.				
O	DIAS DE COMBATE	Madrid	Conacite II	Películas Nacionales
	LA INDIA BLANCA	Sonora	Prod. del Rey	Películas Nacionales
C	LAS CACHORRAS	Insurgentes 70	Fíguro Films	Películas Nacionales
	MUERTE EN EL RIO GRANDE	Olimpia	Prod. Rodas/Televisine	Impulsora Filmica Independiente
T	EL DIABLO EN PERSONA	Mariscala	Cinematográfica Jalisco	Películas Nacionales
	EL MACHO BIONICO	Variedades	Prod. Rodas	Películas Nacionales
U	TIEMPO PARA AMAR (Coprod. Colombia/México)	Tlatelolco	Prod. Filmicas Agrasán chez/Victor Films.	Películas Nacionales
B	AL CABO QUE NI QUERIA	Nacional	Prod. Teollocan	Películas Nacionales
	DIOS, EL NIÑO Y EL MAR (Coprod. México/España)	Metropolitan	Conacine/Nuevo Cine	Películas Nacionales
R	SUAVE CARÍÑO, MUY SUAVE (Coprod. México/España)	Tlatelolco	Pel. México/España	Películas Nacionales
E				

N	EL HOMBRE PERFECTO	Sonora	Cinematográfica Roma	Películas Nacionales
O	HUEVOS RANCHEROS	Mariscala	Cinematográfica Filmex/ Productora Filmica Real	Películas Nacionales
V	FIERAS CONTRA FIERAS	Variedades	Radeant Films/Gazcón Films	Películas Nacionales
I	ANTONIETA (Coprod. México/Francia/España)	Latino	Conacine/España/Francia /Alemania	Películas Nacionales
E	SOLO PARA DAMAS	Variedades	Producciones Filmicas Agra- sánchez	Películas Nacionales
M	LA SANGRE DE NUESTRA RAZA	Sonora	Prod. del Rey	Prod. del Rey
B	EL CANTO DE LOS HUMILDES	Mitla	Prod. del Rey	Películas Nacionales
R	ASI ES VIETNAM	Regis	Vicente Limba/Edna Necoechea, México	Cinematográfica In- surgentes
E	BUSCANDO UN CAMPEON	Olimpia	Televincine	Impulsora Filmica In- dependiente
D	MAS LOCOS QUE UNA CABRA	Manacar	Conacine-México/Gaumont Francia	Películas Nacionales
I	VIVIDORES DE MUJERES	Variedades	Prod. del Rey	Películas Nacionales
C	EL PUÑO DE LA MUERTE	De la Villa	Victor Films/Cinematog- ráfica Jalisco	Películas Nacionales
I	LOS OJOS DE UN NIÑO	Olimpia	Televincine	Impulsora Filmica In- dependiente
E	COSA FACIL	Tlatelolco	Conacite II	Películas Mexicanas
M	LOS CUATES DE LA ROSENDA	Mariscala	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
B	CONTRABANDO HUMANO	Mariscala	Películas Latinoamericanas	Películas Nacionales
R	EL PROFESOR EROTICO (Coprod. México/España)	Variedades	Prod. Esme-México/Iza- ro Films-España	Películas Nacionales
E				

LAS PELICULAS MAS TAQUILLERAS EN 1982 EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL Y AREA METROPOLITANA

TITULO	FECHA DE ESTRENO	DISTRIBUIDORA	INGRESOS ACUMULADOS
EL BARRENDERO (Mexicana)	5 de mayo de 1982	Columbia Pictures	\$ 118,050
E.T. (Extranjera)	16 de diciembre de 1982	CIC	\$ 78,700
ROCKY III (Extranjera)	18 de agosto de 1982	CIC	\$ 75,000
EL QUE NO CORRE, VUELA (Mexicana)	24 de junio de 1982	Impulsora Filmica Independiente	\$ 72,200
MAD MAX II (Extranjera)	17 de junio de 1982	Vista Películas	\$ 63,250
EL ZORRO Y EL SABUESO (Extranjera)	8 de julio de 1982	Películas Nacionales	\$ 52,360
EL CHANFLE II (Mexicana)	14 de enero de 1982	Impulsora Filmica Independiente	\$ 50,950
JUEGOS DIABOLICOS (Extranjera)	26 de octubre de 1982	CIC	\$ 49,500
EL EXORCISTA (Extranjera)	12 de agosto de 1982	Vista Películas	\$ 49,150
LA SEGUNDA GUERRA DE LOS NIÑOS (Extranjera)	29 de julio de 1982	Impulsora Filmica Independiente	\$ 47,800
CARRERA DE LOCOS (Extranjera)	21 de enero de 1982	Arte Cinema	\$ 41,000
CAZADORES DEL ARCA PERDIDA (Extranjera)	17 de diciembre de 1981	CIC	\$ 39,500
LA PULQUERIA II (Mexicana)	4 de febrero de 1982	Películas Nacionales	\$ 38,400
LOS PITUFOS (Extranjera)	20 de noviembre de 1982	Películas Nacionales	\$ 36,700
LAS CALLES DEL INFIERNO (Extranjera)	21 de octubre de 1982	Arte Cinema	\$ 35,800

De las quince películas más taquilleras de 1982, sólo 4 fueron mexicanas, todas de producción privada, sin destacarse especialmente por sus merecimientos artísticos o sociales.

FUENTE: Cámara, Órgano informativo de la CNIC. Año 4. No. 26 de Febrero de 1983.
p. 35.