



37  
2ej

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

## **EL CINE MEXICANO DE LOS 80 : AGUDIZACION DE SU CRISIS.**

### **TESIS PROFESIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACION.

P R E S E N T A :  
ENRIQUE C. PALMA CRUZ

DIRECTOR DE TESIS: LIC. ANDRES DE LUNA OLIVO

**FALLA DE ORIGEN**

MEXICO, D. F. 1990



## **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.

INDICE GENERAL  
EL CINE MEXICANO DE LOS 80 :  
AGUDIZACION DE SU CRISIS

	Pág.
PROLOGO .....	1
INTRODUCCION .....	3
DEFINICION DE ABREVIATURAS RELACIONADAS CON LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA .....	11
CAPITULO I	
ANTECEDENTES	
(GENESIS, DESARROLLO Y EVOLUCION DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA)	
1.1. ORIGEN DEL CINE EN MEXICO .....	15
1.2. LOS PRIMEROS INTENTOS .....	21
1.3. EL CINE DE LA REVOLUCION .....	27
1.4. EL CINE MUDO DE ARGUMENTO .....	32
1.5. EL CINE SONORO (EL CINE MEXICANO SE VUELVE INDUSTRIA) .....	38
1.6. LA EPOCA DE ORO .....	45
1.7. EL CINE DE LOS 50 .....	53
1.8. EL CINE DE LOS 60 .....	60
1.9. LA APERTURA DEMOCRATICA .....	66
1.10. EL CINE MEXICANO EN EL SEXENIO DE JOSE LOPEZ PORTILLO (EL IMPERIO DE MARGARITA) .....	76

## CAPITULO II

## EL CINE MEXICANO DE LOS 80

## (CINE ESTATAL, COMERCIAL E INDEPENDIENTE)

2.1.	MARCO DE REFERENCIA DEL CINE MEXICANO DE LOS 80 .....	65
2.2.	PARTICIPACION DEL ESTADO EN LA INDUSTRIA: EL CINE ESTATAL .....	97
2.3.	EL CINE COMERCIAL PRIVADO .....	120
2.4.	EL CINE INDEPENDIENTE .....	133
2.5.	LAS COOPERATIVAS .....	157
2.6.	DESARROLLO TEMATICO-EXPRESIVO (EL DESCASTE Y PROBREDUMBRE DE LAS CORRIENTES GENERICAS CINEMATOGRAFICAS ) .....	163
2.6.1.	Subgénero de narcotráfico .....	164
2.6.2.	Subgénero de braceros y mojados .....	170
2.6.3.	Subgénero de ficheras .....	174
2.6.4.	Comedia urbana picaresca .....	180
2.6.5.	Cine de acción (aventuras violentas) ..	189
2.6.6.	Otras temáticas .....	194
2.7.	PRINCIPALES PRODUCCIONES .....	210
2.8.	PRINCIPALES REALIZADORES .....	235
2.9.	LOGROS Y PREMIOS DEL CINE MEXICANO EN LOS 80 .....	260
2.9.1.	México en los festivales internacionales en la década de los 80 .....	260
2.9.2.	Los premios nacionales: mucha corrupción y poca calidad .....	269
2.10.	EL MERCADO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ....	280

## CAPITULO III

LOS FACTORES QUE AGUDIZARON LA CRISIS DEL CINE  
MEXICANO EN LOS 80

3.1.	LOS EMBATES DE LA CRISIS .....	293
3.2.	LA CENSURA .....	306
3.3.	EL GANGSTERISMO SINDICAL .....	319
3.4.	BUROCRATISMO, CORRUPCION Y FALTA DE ESTIMULOS AL CINE EN INSTITUCIONES DE ESTADO .....	333
3.5.	LOS VICIOS EN LA DISTRIBUCION Y EXHIBICION ....	352
	3.5.1. COTSA y la exhibición independiente: un caos permanente .....	352
	3.5.2. Política de precios .....	361
	3.5.3. El tiempo de pantalla .....	365
	3.5.4. El otro caos .....	373

## CAPITULO IV

## HACIA EL FUTURO DEL CINE MEXICANO

4.1.	LOS NUEVOS CINEASTAS Y SU FUTURO EN EL MEDIO ..	381
4.2.	LA INDUSTRIA FILMICA NACIONAL: MAQUILADORA DE PRODUCCIONES EXTRANJERAS .....	393
4.3.	LOS CONCURSOS DE CINE EXPERIMENTAL: OPCIONES PARA EL CAMBIO .....	402
4.4.	EL DESARROLLO TECNOLOGICO (LA IRRUPCION DEL VIDEO) .....	414
4.5.	LA MODIFICACION DE LA LEGISLACION CINEMATOCRA- FICA: UNA NECESIDAD .....	426
4.6.	¿HACIA DONDE SE DIRIGE LA INDUSTRIA FILMICA NACIONAL? .....	437
	CONCLUSIONES .....	439

## FUENTES DE INFORMACION

BIBLIOGRAFIA .....	449
BIBLIOGRAFIA GENERAL .....	452
TESIS CONSULTADAS .....	453
REVISTAS SOBRE CINE MEXICANO .....	454
HEMEROGRAFIA .....	456
CONFERENCIAS .....	478
ENTREVISTAS .....	480
APENDICES.....	483

## PROLOGO

El presente trabajo, se pone a disposición de investigadores y estudiosos de los medios de comunicación, así como a todos aquellos lectores que se interesan por el tema; pretende contribuir de alguna manera al estudio del cine mexicano contemporáneo, que atraviesa, por una grave crisis, que se agudiza día a día, provocando el estancamiento y el retroceso de la industria filmica nacional.

Uno de los objetivos básicos de la siguiente aportación es despertar el interés por la investigación, entusiasmar a los posibles lectores a realizar nuevos trabajos que coadyuven a la teorización y solución de los múltiples problemas a los que se enfrenta nuestra industria cinematográfica. La historia del cine mexicano está por escribirse.

A lo largo de las páginas, de éste trabajo, se analiza al cine mexicano, desde sus orígenes hasta la época contemporánea. Este análisis que centra su atención en la problemática del cine de la década de los 80, pretende denunciar las verdaderas causas y factores que dieron lugar a la agudización de su crisis.

Es por ello que este ensayo se ha planteado de manera objetiva e imparcial, sin apasionamientos que puedan tergiversar los hechos. Es necesario, concientizar sobre el estado caótico y convulso de la actividad filmica, parte importante en el entorno educativo, social y cultural de la sociedad.

Esperemos que nuevos investigadores logren, nuevas

aportaciones en torno a la problemática. Cualquier investigación o estudio es bienvenido en aras de resucitar al cine mexicano. Quienes queremos al cine así lo deseamos.

## INTRODUCCION

El cine es un medio de comunicación de enorme importancia en el desarrollo de la sociedad contemporánea. Es arte por la posibilidad de conformar un sentimiento estético; es ideología porque a través del discurso filmico se expresa una concepción del mundo, una posición ideológica; pero además, es un instrumento de conocimiento, ya que el cine es un documento histórico que tiene la posibilidad de divulgar la ciencia.

Por otra parte, para producir películas es necesaria una inversión, lo que trae como consecuencia su otra particularidad, es una industria.

Asimismo, es también, una fábrica de mitos, en donde existe la posibilidad de proyección con los seres del celuloide.

Hay quienes consideran al cine como una diversión, esto es falso, no lo fue ni siquiera en sus orígenes. El cine es algo más que un espectáculo divertido, a través de las imágenes filmicas se pueden expresar sentimientos, ideas y formas de pensar (1).

El cineasta puede expresar su ser y su pensamiento, a través de las películas, porque el cine, es también un lenguaje.

El cine, es un medio capaz de influir en el proceso transformador de la sociedad, a través de él los espectadores pueden llegar a comprender mejor al hombre y su medio (2).

El cine, es un acercamiento a la realidad, un proceso perceptivo y afectivo de participación social, un poderoso medio de comunicación que impacta con formas, mensajes y contenido, la conciencia, el entendimiento y la voluntad del ser humano (3).

En la década de los 80, el cine mexicano vivió una de las etapas más críticas de toda su historia. En ella se agudizó hasta niveles alarmantes su terrible crisis, que se viene manifestando con efectos devastadores, desde los años 50, sin indicios de solución.

La crisis de nuestra cinematografía se manifestó plenamente en esta etapa, a través de la conjugación de los errores y vicios perpetuos que se arrastran desde hace varias décadas, en todos los sectores del quehacer cinematográfico; y las condiciones socioeconómicas del país, que también incidieron de manera decisiva en la problemática existente.

El evidente retroceso de la industria fílmica nacional, gestado en la década pasada, fue perceptible de manera clara en: Las pésimas producciones cinematográficas realizadas, carentes de cualquier valor estético; la saturación y desguste de las temáticas de las películas comerciales, encasilladas en historias de mojados, narcotráficantes, fichurus, verduleros y albañiles libidinosos; La pérdida casi total de los mercados en el extranjero; la nula obtención de premios importantes en los festivales internacionales; la baja de la producción anual de films nacionales; la ausencia de espectadores en los cines; el desempleo de los nuevos cuadros, en la industria; el mayor tiempo de pantalla otorgado al cine extranjero; el enlatamiento masivo de cintas, etc.

El presente trabajo, de manera por demás ambiciosa,

analiza las características, sucesos, transformaciones y cambios que se dieron en el cine mexicano, durante los años 80; así como su compleja problemática, que subsiste en la actualidad con los mismos factores y variables fenomenológicas, que amenaza con hacer desaparecer a nuestro cine, industria cultural que desde hace mucho tiempo vive en un estado incierto de muerte viva.

Esta investigación pretende condicionar el mayor conocimiento de nuestra industria cinematográfica, para así concientizar sobre su problemática y los terribles errores que se han cometido a lo largo de su historia. De esta manera, a través de la teorización de los grandes problemas se estará dando un gran paso hacia la solución de la crisis endémica de nuestra cinematografía contemporánea.

La delimitación de este estudio sobre el cine mexicano (Comercial, Estatal o Independiente) abarca de 1980 a 1989. Aunque no es una etapa amplia en cuanto a extensión histórica, resulta de vital importancia para comprender el desarrollo notable de nuestro cine.

El establecer una delimitación histórica del tomo, no significa que la investigación solo se focalice a estos años, en realidad el siguiente trabajo busca ir más allá del análisis de la industria cinematográfica nacional en los 80. Pretende hacer un balance de la evolución de ésta, a lo largo de sus años de existencia, para conocer los factores que generaron la crisis.

Por el tomo a tratar fue necesario el estudio de las épocas claves de la actividad fílmica anteriores a los años 80. La investigación confluye entre 2 vertientes: el pasado y el presente, que se confrontan entre sí. Esto permite

un conocimiento más profundo y objetivo de la realidad. No olvidemos que los hechos del pasado son de gran valor como referencias teóricas para explicar los fenómenos actuales.

La década de los 80 , es una etapa histórica de gran importancia como materia de análisis del cine mexicano, desgraciadamente inexplorada y poco abordada por los investigadores. Los trabajos sobre el tema son mínimos, no así los múltiples fenómenos y acontecimientos que surgieron en ella.

Ante la falta de una bibliografía consistente para realizar este trabajo, se tuvo que recurrir a la búsqueda de sus propias fuentes. Este trabajo final es producto del análisis de un extenso material hemerográfico (revistas de cine, artículos, notas informativas) sobre los años establecidos en la delimitación, libros sobre el tema, entrevistas a personajes claves de los diversos sectores de la industria fílmica, y la experiencia personal, del que esto escribe, de conocer la mayoría de las películas de la década pasada, que aquí se reseñan.

El trabajo consta de 4 capítulos: I) Génesis, desarrollo y evolución de la industria cinematográfica, II) El cine mexicano de los 80 (cine comercial, estatal e independiente), III) Los factores que agudizaron la crisis del cine mexicano en los 80 , y IV) Hacia el futuro del cine mexicano. Este estudio parte desde los orígenes del cine en México, hasta el cine mexicano contemporáneo.

El primer capítulo, aborda la evaluación de la industria cinematográfica, desde su origen en nuestro país, hasta el final del sexenio de José López Portillo (1976-1982), con el objetivo de conocer las transformaciones de ésta, a través de todas sus etapas históricas. De esta manera, el lector

tendrá un conocimiento previo que le permita comprender mejor el tema objeto de estudio.

El segundo capítulo, es un análisis profundo del cine mexicano en los años 60 , en sus 3 vertientes: comercial, estatal e independiente.

En este capítulo, se señalan las principales características del cine mexicano en esta etapa, las producciones más destacadas y representativas, las temáticas que se abordaron, los principales realizadores, las nuevas formas de financiamiento que surgieron, la participación del Estado en la industria, las directrices que siguieron los productores privados del cine comercial, el balance de la producción independiente, y la problemática que enfrentó nuestra cinematografía ante la pérdida de calidad de los films nacionales.

En el capítulo tercero, se analizan los principales problemas que frenaron el desarrollo del cine mexicano en los años 60 , que son a fin de cuentas, los grandes obstáculos o los que se ha enfrentado la industria filmica, a lo largo de toda su historia.

El capítulo cuarto, aborda de manera analítica temas actuales que por su importancia e implicaciones tienen mucho que ver con el futuro que pueda tener el cine mexicano. Es una aproximación a temas de carácter coyuntural, que fueron parte de la problemática del cine mexicano en los 80 , que se mantienen vigentes en la actualidad, y que parecen señalar-nos el rumbo de nuestra cinematografía de cara a los 90 .

Ojalá que el presente trabajo pueda ayudar al lector de esta obra a comprender la verdadera situación del nuestra industria cinematográfica.

La sociedad merece y debe exigir un buen cine mexicano que cumpla con su importante papel como concientizador de las masas, propagador de las ideas y transformador de la realidad. El cine como medio masivo de comunicación, no debe reducir su función al simple entretenimiento, vacío e insustancial; debe encauzar a los grupos sociales a la lucha por el cambio social, más aún en un país como México, que busca salir del subdesarrollo.

## NOTAS

- 1) Posada V. Humberto Pablo, *Apreciación de Cine*, Alhambra --  
Universidad, México, P. 3.
- 2) *Ibidem* ..... Pp. 17-19
- 3) *Ibidem* ..... P. 24

DEFINICION DE ABREVIATURAS RELACIONADAS CON LA INDUSTRIA  
CINEMATOGRAFICA.

- IMCINE: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- R T C : Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación.
- C N C A : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- COTSA: Compañía Operadora de Teatros S.A.
- PELMEX: Películas Mexicanas S.A. (Distribuidora)
- PELNAL: Películas Nacionales S.A. (Distribuidora)
- A M C A C : Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.
- STPC: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
- STIC: Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.
- C U E C.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- C C C : Centro de Capacitación Cinematográfica.
- C I E C : Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (Universidad de Guadalajara).
- A P D P M : Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas.

CONACINE: Corporación Nacional Cinematográfica

CONACITE II: Corporación Nacional Cinematográfica de los trabajadores del Estado.

CAPITULO I  
ANTECEDENTES  
(GENESIS, DESARROLLO Y EVOLUCION DE LA  
INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA)

### 1.1. ORIGEN DEL CINE EN MEXICO

El cinematógrafo llega a México a fines de Julio de 1896, a través de los señores C. J. Bon Bernard y Gabriel Vajre, representantes de los hermanos Lumiere, inventores franceses de este aparato. Cabe señalar que entre la primera exhibición pública del cinematógrafo en Francia el 28 de Diciembre de 1895, "En el Gran Café de París" y la primera exhibición pública del invento en México "En el Castillo de Chapultepec", el 6 de Agosto de 1896, tan sólo hubo un lapso de 7 meses.

De inmediato los representantes empezaron a buscar un buen sitio para mostrar al público mexicano las primeras exhibiciones cinematográficas. El lugar indicado que buscaban lo encontraron en la segunda calle de Plateros 9, en el entresuelo de la Droguería Plateros, que en aquella época ocupaba la Bolsa de México.

Como se dijo anteriormente, la primera exhibición del cinematógrafo se realizó en el Castillo de Chapultepec, en una función de honor para el Presidente Porfirio Díaz, su familia y su grupo de amigos, posiblemente miembros de su gabinete.

La exhibición agradó mucho al Presidente Díaz, quien desde aquel momento se convirtió en partidario de las exhibiciones cinematográficas, incluso aceptó ser filmado en sus labores cotidianas. Fue así como el Presidente Porfirio Díaz, se convierte en el primer actor del cine nacional.

"Don Porfirio era el actor más importante del momento,

cuando se proyectaban las brevísimas películas en las que aparecía solo o con sus ministros, era aplaudido y vitoreado por sus simpatizantes. Tan era el buen éxito del aparato francés, que los funcionarios científicos decidieron organizar una exhibición cinematográfica en honor del Presidente, en lugar del acostumbrado baile anual. Ya no se cimbró el Castillo de Chapultepec con los meneos de las damas, sino que vibró ante las vistas del patriarca y dictador. El cine había impresionado vivamente a Don Porfirio y este había impresionado vivamente a los mexicanos con su presencia Tuxtepecana" (1).

Los emisarios de Lumiere organizaron el viernes 14 de Agosto de 1886, la segunda exhibición filmica especial para la prensa y grupos científicos, ésta se efectuó en el entresuelo de la Droguería Plateros. Fue hasta el jueves 27 del mismo mes, cuando se hizo la primera exhibición destinada a la sociedad en general.

Después de la exhibición a los periodistas y grupos científicos, éstos quedaron maravillados ante el nuevo invento, que calificaban de positiva maravilla o de aparato prodigioso. Se volcaron en elogios al nuevo espectáculo en sus crónicas. En ellas señalaban que un aparato así haría la historia y los episodios más notables de las naciones, que serían captados con gran veracidad, incluso suprimiendo al libro, por inútil. Otros lo señalaban como el ojo justo y preciso, al que nada se le escapaba y sólo registraba la verdad.

A gran parte de la sociedad, moldeada en los modelos culturales franceses, le interesó y agradó el nuevo invento. Veían en él los avances de la ciencia, la técnica, en una palabra, el progreso. Es claro que la sociedad influenciada por la filosofía positivista, promovida por los grupos cientí-

ficos y el gobierno, observaba con respeto y admiración los progresos de la tecnología.

Para nadie era un secreto que el General Díaz tenía una gran atracción y simpatía por todo lo francés, ya que para él era símbolo de cultura y civilización. El mismo, trató de imitar y difundir las costumbres francesas entre la sociedad.

Al llegar a México los representantes de los hermanos Lumiere, pidieron audiencia al General Díaz, para mostrarle el cinematógrafo. El Presidente los recibió amablemente, y dispensó mayores atenciones a éstos que a los representantes de Thomas Alva Edison, que traían un invento parecido al de los Lumiere.

El agrado de Porfirio Díaz por el cinematógrafo fue reproducido en los diarios, lo cual le dio una gran publicidad al invento.

En un principio las primeras exhibiciones a la familia Díaz y los grupos científicos, hicieron pensar que este espectáculo sería exclusivo de las clases aristócratas, sin embargo, el espectáculo fue aceptado rápidamente y desde 1898 se observa el enorme crecimiento de las salas cinematográficas, según lo explica Aurelio de los Reyes en su libro: Los Orígenes del Cine en México (2).

Los cinematógrafos parece que se reproducían por generación espontánea. Esto trajo un nuevo hecho, ya que las salas de exhibición lentamente se iban desplazando de zonas residenciales a zonas populares, lo cual traería su consolidación como espectáculo, y el repudio de las clases acomodadas hacia esta forma de divertimento que antes ad-

miraban.

"El Estado encontró en el cine un medio para autopromoverse al mostrar a los espectadores las imágenes de "orden y progreso" que estaban lejos de serlo en la realidad, el cinematógrafo le ayuda a forjarse una imagen benevolente y justiciera, que está en constante contradicción con su propia práctica política" (3).

Algunas películas sobre el General Díaz, fueron: El General Díaz y sus ministros en Chapultepec, El General Díaz paseando a caballo, El General Díaz recorriendo el Zócalo, El General Díaz acompañado de sus ministros en el desfile de coches, etc.

Debido al éxito obtenido, los señores Bernard y Vayre, continuaron las exhibiciones cinematográficas en la calle de Plateros. En un principio pensaron realizar las exhibiciones una vez por semana, pero debido al gran interés del público decidieron hacerlas diariamente, ante una buena asistencia en la Droguería Plateros.

En Octubre de 1896 deciden viajar a Guadalajara para dar a conocer el cinematógrafo. Estando en Guadalajara filman algunas escenas folklóricas: Elección de juntas, Baño de caballos, Pelea de gallos, Un amansador y otras. Un mes después, vuelven a México y continúan la exhibición de sus cintas, paralelamente realizan filmaciones con temas mexicanos como: El Canal de la viga, Comitiva Presidencial del 16 de septiembre, Desayuno de indios, Carga de rurales en la Villa de Guadalupe, etc.

Es a finales de Diciembre cuando se anuncian las últimas exhibiciones del cinematógrafo en la Ciudad de México.

Los representantes de los hermanos Lumiere parten a Francia a principios de 1897. No terminan las exhibiciones porque el señor Ignacio Aguirre compra el aparato y continua con las sesiones en el mismo domicilio que los representantes de los Lumiere.

Las películas hechas en México escasearon en los primeros años del cine en México, principalmente porque en México no se fabricaba la película virgen, ni se podían revelar y copiar, además no existían aparatos para tomar y exhibir películas. México dependía (como en la actualidad) de los fabricantes europeos y norteamericanos.

Enrique Moulinié y Churrich franceses radicados en el país, fueron los primeros en iniciar la producción nacional de cintas. Inician con la filmación en Puebla de una corrida de toros de Ponciano Díaz, torero famoso de la época.

Los representantes de los Lumiere fundaron un tipo de cine característico de la época. Era el cine verista, que buscaba reflejar lo propio y lo representativo, siempre apoyado en la verdad de los hechos. Cuando se exhibió Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec, provocó el disgusto del público y la prensa, pues éste no reflejaba fielmente los hechos. En suma el público no estaba preparado para los films de argumento o de ficción, y no aceptaba aquello que no se apegara a la verdad de los hechos.

## NOTAS

## 1.1. ORIGEN DEL CINE EN MEXICO

- 1) De Luna, Andrés, La Batalla y su Sombra, Ed. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, P. 37.
- 2) De Los Reyes, Aurelio, Los Orígenes del Cine en México, Fondo de Cultura Económica - SEP, P. 84.
- 3) De Luna, Andrés, La Batalla y su Sombra, Ed. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, P. 38.

## 1.2. LOS PRIMEROS INTENTOS

El envejecimiento de las películas o vistas como se les llamaba entonces, al exhibirse en muchas ocasiones terminaron por aburrir al público, esto exigió a los distribuidores la producción de nuevas cintas. En muchas ocasiones, una película nueva era suficiente para cubrir un programa. La gente se cansaba de ver las mismas una y otra vez. La desorganización del mercado, la falta de estudios para experimentar en la producción de películas de argumento y la ínfima infraestructura de la industria, no permitían la realización de nuevas producciones, éstas se dieron hasta 1907.

La falta de nuevas películas motivó a los mexicanos a filmar sus propias cintas, siguiendo el estilo de los representantes de los Lumiere. Los exhibidores que adquirieron el invento de los Lumiere filmaban todo lo que sucedía a su alrededor. Al llegar a algún poblado o ciudad del interior de la república filmaban a sus gentes y sus lugares característicos, y luego en las exhibiciones: aquellas gentes de los poblados se podían admirar a sí mismos dentro de la pantalla, lo cual causaba un gran revuelo entre ellos.

"En 1899 a la par con el incremento de la exhibición, aumentó también la producción, principalmente de documentales como: Maniobras militares en San Lázaro el 4 de Abril, Toros de Saltillo, Llegada del Ilustrísimo señor Obispo a la Ciudad de México, Paseos en Santa Anita, y varias más de los Hermanos Becerril; Corrida de toros en Tacubaya, Entrada de un vapor al Puerto de Veracruz, Jarabe Tapatío y otras de Salvador Toscano; Entrada de una boda a una Iglesia, Charros Mexicanos luzando caballos, Corrida de Toros en México, entre otras, de Carlos Mongrand (1).

El año de 1906 fue muy importante en la consolidación del cine mexicano, principalmente porque se abrieron distribuidoras de películas que vinieron a satisfacer el deseo de ver nuevas realizaciones cinematográficas. Se construyeron cines apropiados para los espectadores. Los distribuidores, que en algunas ocasiones tenían sus propias salas, firmaron contratos con exhibidores de provincia, lo cual trajo una cierta estabilidad de la industria.

En 1908, surgen dos intentos de consorcios de la industria cinematográfica, el del grupo de P. Aveline y A. Delalande agentes de Pathé Freres y la empresa Unión Cinematográfica. Estos intentos terminaron en profundos fracasos, por no contar con un mecanismo eficaz de vigilancia de sus agremiados, y por el surgimiento cotidiano de nuevas distribuidoras que no permitían la preponderancia de un monopolio.

Se vivía en esa época una cierta estabilidad en la incipiente industria, esto trajo el incremento de películas nacionales y la creación de los primeros estudios cinematográficos, los de The American Amusement Co. Lillo García y Cía. En ellos sólo se realizaron 2 películas de argumento: Aventuras de Tip Top (1907) y El Grito de Dolores (1907) de Felipe de Jesús de Haro, que no tuvieron éxito, fueron criticadas principalmente por sus errores de ambientación.

A pesar de que ya se realizaban los primeros intentos por hacer películas de argumento, los exhibidores-productores preferían captar imágenes reales, folklóricas y de tipo documental. Era un tipo de cine auténticamente mexicano, que de alguna forma satisfacía la tendencia nacionalista que 20 años atrás se le había exigido a la pintura. Se le pedía al cinematógrafo que tuviera objetividad, veracidad, y que captara episodios de la vida diaria y de la historia nacional.

Por otra parte, resultaba más económico filmar escenas callejeras que experimentar con la realización de cintas de argumento de dudosa calidad técnica. A pesar de esto hubo algunos ensayos experimentales de cine de ficción como: Don Juan Tenorio (nueva versión) 1904 y El Rosario de Amozoc (1909) de Enrique Kosas; EL San Lunes del Velador (1907) de Aguilar y Bretón; EL Suplicio de Cuauhtémoc (1910) de Unión Cine matográfica y otras.

Entre los exhibidores- productores destacados de la época podemos señalar a: Salvador Toscano, Julio Kemenydy, Jorge Alcalde, Enrique Kosas, Los Hermanos Becerril, Enrique Echániz, Carlos Mongrand, Jorge Stahl, Los hermanos Alva, Enrique Moulinié, Federico bouvi y Jesús H. Abitia.

Hemos afirmado que los primeros cineastas desarrollaron un género denominado cine-verdad. Más esto no fue totalmente cierto, a medida que el porfirismo avanzaba los camarógrafos dieron la espalda a la realidad, y rehusaron registrar hechos importantes de la historia de México, como lo fueron la Huelga de Cananea y Río Blanco, en donde a través de una matanza represiva se reprimió a los obreros en sus mismos centros de trabajo. Obviamente, en el cine nacional de aquella época las imágenes aludían a la visión porfirista de paz y progreso. Se captaba la realidad pero sólo en aquellos aspectos ajenos a las implicaciones políticas como: La inundación de Guanajuato y Norte en Veracruz.

En estos primeros años hubo 2 tipos de documentales. Los primeros captaban la vida cotidiana de la gente: paseos dominicales, paseos de transeuntes en la calle, películas tomadas desde el último vagón de un tren en marcha, desde un automóvil o la llegada de un buque velero a puerto. Los segundos, por el contrario, retrataban sucesos de más importan-

cia, sucesos extraordinarios, como un viaje de Porfirio Díaz o las reminiscencias de una catástrofe.

En un principio las primeras realizaciones cinematográficas duraban de uno a tres minutos de proyección. Al perfeccionarse la técnica y la narrativa cinematográfica, las cintas se convirtieron en largometrajes de hasta 3 horas de duración. Un claro ejemplo de esto fue La entrevista Díaz-Taft (1909) con longitud de 800 metros, filmada por los Hermanos Alva.

El primer largometraje que buscó la ordenación de las imágenes en secuencias definidas y claras, y que pretendía dar un sentido al relato fílmico fue la película de Salvador Toscano, Viaje de Porfirio Díaz a Yucatán (1906).

Esta producción compuesta de 12 secuencias, en forma por demás ambiciosa, se trazó como meta, a través del montaje, ofrecer al espectador una idea más completa de lo que fue el viaje del General Díaz. Antes de la película de Salvador Toscano, las producciones realizadas no respetaban la secuencia de los acontecimientos, lo que provocaba confusión en el público que asistía a las tandas cinematográficas.

Esta técnica del Ingeniero Salvador Toscano pronto fue retomada por otros cineastas mexicanos que pretendían realizar un cine más ambicioso y de calidad. Fue así como surgieron producciones como: La Inauguración del Tráfico Internacional por el Istmo de Tehuantepec (1908) de Jorge Alcalde y Enrique Echániz, Viaje de Porfirio Díaz a Manzanillo (1909) de Gustavo Silva y la Entrevista Díaz-Taft (1909) ya mencionada anteriormente.

"Fue el reportaje sobre la entrevista de Díaz con el presidente norteamericano William Taft, quizá, la película

más importante del porfirismo por su longitud de 800 metros y por su narrativa; tal longitud era excepcional en aquellos años, más aún en un documental de actualidades (el filme más extenso de Méliès, La Conquista del Polo, midió 600 metros y lo realizó en 1911, según el catálogo publicado por Sadoul)". (2)

Según Aurelio de los Reyes, en la Entrevista Díaz-Taft ya se incluían los letreros explicativos para la mejor comprensión de cada cuadro o secuencia de la película. EL film de los Alva fue un relato periodístico interesante, ubicado dentro del cine entendido como verdad, que caracterizaba a los films de estos años. (3)

## NOTAS

## 1.2. LOS PRIMEROS INTENTOS

- 1) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, P. 16.
- 2) De los Reyes, Aurelio, Medio Siglo de Cine Mexicano, Editorial Trillas, P. 41.
- 3) Ibidem ..... P. 42.

### 1.3. EL CINE DE LA REVOLUCION

En el año de 1910, México entraba de lleno a la lucha armada revolucionaria. El suceso que acaparaba la atención de la sociedad era el movimiento revolucionario. Para los nacientes cineastas este hecho no pasó desapercibido y fueron hasta los campos de batalla a filmar las cruentas y sanguinarias batallas.

"Es importante destacar que, por lo general, cada caudillo tenía sus fotografías y camarógrafos para "perpetuar" su "hechos troyanos y hazañosos". Los Hermanos Alva siguieron a Madero, filmaron los sucesos que se desarrollaron en la capital y otros en el interior del país, Revolución Orozquista (1912), El aterrador diez de Abril en San Pedro de las Colonias (1914) entre otros. Jesús Abitia filmó campañas de Obregón y desplazamientos de Venustiano Carranza. Villa tuvo a su servicio por lo menos a diez camarógrafos norteamericanos de Mutual Film Corp". (1)

Los realizadores de la revolución introducen en su narrativa cinematográfica "La Apoteosis". Un ejemplo de esta nueva variante del lenguaje cinematográfico se pudo observar en Asalto y toma de Ciudad Juárez (1911), de los Hermanos Alva, que era la tercera parte de la obra, Insurrección en México. En la apoteosis o clímax de la película el pueblo entusiasmado hasta el delirio aclamaba al vencedor, Pascual Orozco. Este nuevo elemento lo tomaron los realizadores de algunas películas ambiciosas de Méliès, y éste a su vez del teatro griego. (2)

La prolongación del metraje de las películas exigió un mayor interés por la ordenación del material y del ritmo.

Fue necesario explicar el argumento al público no habituado al nascente lenguaje cinematográfico. Salieron, incluso, explicaciones de las secuencias en los periódicos de la época, costumbre arraigada en la sociedad actual.

Se pudiera pensar que la revolución y las circunstancias políticas afectarían al espectáculo fílmico, pero no sucedió de esta manera. La Ciudad de México se convirtió en refugio de familias de emigrantes que huían de los sitios conflictivos, y en lugar de atracción de las tropas revolucionarias. Estos se convirtieron en espectadores potenciales del cinematógrafo.

"De este modo, dos semanas después de la entrada de Nadero a México, había 46 salas de espectáculos de los cuales 40 exhibían películas o alternaban cine y variedades. El número de butacas sumaba poco más de 25 mil". (3)

El documental de la revolución fue todo un género en el cine mexicano, que introdujo variantes evolutivas a la cinematografía nacional. En estas películas los cineastas ya no se ajustaban totalmente a los hechos, sino que tomaban partido.

"Los cineastas que concretaron en imágenes el acontecimiento revolucionario, directa o indirectamente, asumieron una toma de posición frente a las facciones combatientes. Así, Toscano vio con buenos ojos el militarismo de Reyes, aunque después se solidarizara con las causas del maderismo, al igual que los Hermanos Alva. Jesús H. Abitia fue el simpatizante de la rebelión Ortíz Argumedo en Yucatán, cuyo carácter era eminentemente carrancista sus recelos contra el gobierno federal le ocasionaron algunos problemas, entre otros el que Alvaro Obregón durante su estancia en la presidencia lo

despojara de sus estudios cinematográficos". (4)

Las imágenes de la revolución sacudían al público, debido al cambio ocurrido en su vida cotidiana y por la información que aludía a la violencia generalizada por los hechos revolucionarios. No obstante, el documental de la revolución, a través de la fuerza de sus imágenes sensibilizaba al pueblo. En ocasiones se dieron estallidos de violencia dentro de los cines, con manifestaciones a favor o en contra de ciertos caudillos.

"Se exhibieron unos noticiarios extranjeros que incluían escenas de los preparativos que hacían las fuerzas norteamericanas acantonadas en la frontera para invadir al país y ardió Troya. El público se encolerizó, protestó y salió del cine en ruidosa manifestación gritando ¡vivas! a México y ¡muera! a los Estados Unidos. Los empresarios tuvieron que suprimir las escenas que incitaron al motín. Al poco tiempo se sintieron los rigores de la censura, al prohibirse la producción y exhibición de películas que alteraran el orden". (5)

Es en el gobierno de Victoriano Huerta, el usurpador del poder, cuando se da la aparición de la censura, mal que en la actualidad frena el desarrollo del cine mexicano.

El Estado, comprende la verdadera importancia del cine como espectáculo orientador de las masas, y lo reglamenta, para someterlo y satisfacer los intereses del poder. El cine podía ser peligroso y el Estado prefirió prevenir que lamentar.

Entre las cintas destacadas del documental de la revolución podemos mencionar: Insurrección en México (1911) y Revolución Orozquista de los Hermanos Alva; Los Últimos

Sucesos Sangrientos de Puebla y La Llegada de Madero a Puebla (1911) de Guillermo Becerril; Revolución en Veracruz (1912) de Enrique Rosas; La Decena Trágica en México (1913) Echániz-Brust; Sangre Hermana (1914) y Marcha del Ejército Constitucionalista por diversas poblaciones de la República (1914) de Jesús H. Abitia.

## NOTAS

## 1.3 EL CINE DE LA REVOLUCION.

- 1) De los Reyes, Aurelio, Medio Siglo de Cine Mexicano, Editorial Trillas, P. 52.
- 2) Ibidem..... Pp. 43-44.
- 3) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, -  
P. 28.
- 4) De Luna, Andrés, La Batalla y su Sombra, Editorial UAM-Xochimilco, P. 163.
- 5) De los Reyes, Aurelio, Medio Siglo de Cine Mexicano, Editorial Trillas, P. 52.

#### 1.4 EL CINE MUDO DE ARGUMENTO

El cine mudo de argumento, dio inicio a una nueva etapa dentro de la historia del cine nacional. Surgió en el gobierno del General Venustiano Carranza y estaba basado en fórmulas extranjeras, en el film D'Art de procedencia italiana, de moda en esa época.

Toda la originalidad de las producciones con temas de la revolución se perdieron, y los productos recurrieron a la franca y burda imitación de producciones extranjeras. Es necesario mencionar, que no se lograron películas de gran calidad dentro de esta nueva vertiente fílmica.

Este tipo de cine conservaba en cierta medida su corriente nacionalista denominada cosmopolita. Tenía una influencia clara de las cintas italianas y copiaba los mismos temas de esas películas, que giraban en torno de las divas.

"El nacionalismo cosmopolita está presente en la serie de películas de la Azteca Films, Rosas, Derba y Cía., hechas en 1917, En defensa propia, La Tigresa, La Soñadora, Alma de sacrificio y En la Sombra; así como en la obsesión y en otras más. Dentro de esta corriente situamos a los cineastas que adaptaron al cine obras de la literatura universal, como Tabaré de José Zorrilla de San Martín; La muerte civil, de Giacometti y Dos corazones". (1)

En la otra corriente, la costumbrista, se realizaron películas en donde el paisaje, las costumbres típicas y algunas obras del género chico eran sus temas principales. En obras del costumbrismo romántico se ubicaron: El Caporal (1920),

Clemencia (1919) y el Zarco (1920) de Miguel Contreras Torres.

En cuanto a las obras del género chico destacaron: Partida ganada (1920), La Luz (1916), La Llagu (1919) y Santa (1919). A pesar de los intentos por hacer un cine renovado, estas producciones no se alejaron mucho del tipo de realizaciones italianas de la época.

En 1916, después de que Francisco Villa incursionara en Columbus ocasionando una matanza, los E.U. emprenden una campaña de desprestigio a través del cine, en contra de México. Esta campaña consistió en la exhibición de películas en la Unión Americana, de los aspectos negativos de los mexicanos. Nuestro país era visto ante los norteamericanos como un pueblo de salvajes, asaltantes, bandidos y borrachos.

Como respuesta a esta campaña surge el cine argumental de propaganda nacionalista. Se comienza a hablar de hacer películas de corte nacionalista con la finalidad de contrarrestar la publicidad negativa de las películas y prensa estadounidense. Los principales impulsores de la contracampaña fueron: Mimi Derba y Manuel de la Bandera.

La actriz Mimi Derba, crea su propia compañía productora de películas. Su propósito principal era filmar producciones con temas históricos, folklóricos y costumbristas. La idea era mostrar al mundo los aspectos positivos de la sociedad mexicana. Otros realizadores compartieron las inquietudes de Mimi Derba, y las llevaron a cabo en películas establecidas dentro de esta corriente filmica.

En los años 20, la gente rechazó las películas del movimiento revolucionario. Consideraba la sociedad que si la revolución era causante del deterioro de la imagen del

país, lo mejor era ignorarla en futuras producciones. La gente estaba fastidiada de los problemas que había traído la lucha armada. Los carrancistas por su parte, no veían con buenos ojos la exhibición de películas sobre la lucha armada, que influenciaran al pueblo a conseguir nuevas reivindicaciones. Debido a esto el documental de la revolución deja de despertar interés y desaparece.

Por otra parte, un nuevo hecho se da en el círculo cinematográfico, el Estado empieza a intervenir en la industria y solicita la realización de documentales con temas oficialistas, como la toma de posesión de la presidencia de Venustiano Carranza y otros actos. Pero también consciente de la importancia del cinematógrafo se promulga en 1919 un decreto de censura, con el fin de limitar la producción y exhibición de películas norteamericanas, que denigraban la imagen de México.

Sin embargo, la censura también era extensiva a las películas mexicanas. Quedaba prohibido exhibir películas que ofendieran la moral pública, en su contenido y su leyenda. Las nuevas medidas de censura, tenían también carácter político pues los censores no permitieron la difusión de cintas que molestaran al Estado. Los movimientos de Cananea y Río Blanco fueron temas intocables para el cine mexicano de esa época.

La producción de cine argumental en sus primeros años fue difícil, los camarógrafos no estaban acostumbrados a trabajar dentro de los estudios, su preferencia por los paisajes satisfacía con creces sus inquietudes cinematográficas que estaban apoyadas firmemente en un nacionalismo acendrado. Además los fotógrafos mexicanos todavía no adquirían la técnica de fragmentar la figura humana en planos, como ya lo hacían los italianos y los norteamericanos.

"Quizá la obsesión por el paisaje sea una de las constantes de la producción de aquellos años; paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes. Los argumentos de las películas podrían ambientarse en la época prehispánica, en la colonial, en la independiente, en el siglo XIX, en el México contemporáneo; podrían describir costumbres burguesas, campesinas o proletarias; podrían ser adaptaciones de la literatura Universal, pero en todos, el paisaje era imprescindible. "La Luz", disgustó a algunos por ser remedo de una película italiana; lo que no les molestó fueron los escenarios naturales, Chapultepec, Xochimilco y Viveros de Coyoacán, todos fueron bien seleccionados". (2)

Uno de los films destacados de la época, y que además obtuvo un notable éxito de taquilla fue: El Automóvil Gris (1919) de Enrique Rosas, que narra los robos cometidos por una banda, en la que participaban algunos importantes personajes de aquellos años.

Esta película tenía el objetivo de hacer propaganda política al Gral. Pablo González, en su lucha por la candidatura a la Presidencia de la República.

El Automóvil Gris, retomaba innovaciones técnicas de la narrativa norteamericana, como el uso del close up, travelling, mirilla y relato múltiple. Esta cinta compuesta de 12 episodios, conservaba la característica de captar la verdad de los hechos, apoyándose en la técnica periodística.

El cineasta de los años 20 vivía constantemente de esperanzas, y ponía todas sus ilusiones en cada película que producía. Existía pesimismo en los cineastas, esto se debía al fracaso de sus películas en los E.U. y a la difícil recuperación del dinero invertido. Por lo general vendían

sus obras a distribuidores o exhibidores a precio fijo, estos pagaban una suma irrisoria; si alguna vez hubo ganancias estas fueron para los voraces distribuidores.

"A pesar de todo, hubo quienes insistieron en esos años con alguna regularidad en la producción cinematográfica, entre los que encuentran Gerardo Camus y Cía., Ausencio E. Martínez, Miguel Contreras Torres y Gustavo Sáenz de Sicilia; los dos últimos lograron una exitosa continuidad en el cine sonoro. Contreras Torres se despidió en 1958 con Viva la Soldadera! Y Sáenz de Sicilia produjo Santa, iniciadora del cine sonoro, y otras películas a través de su Compañía Nacional Productora de Películas, S. A." (3)

El Estado tenía una extraña y contradictoria actitud hacia la cinematografía mexicana en la década de los años 20 . Por un lado imponía la censura para neutralizar la mala imagen del país, que difundían las películas norteamericanas, y por el otro permitía el libre comercio de películas, lo que provocaba la importación de cintas estadounidenses. Incluso, las principales firmas exportadoras del vecino país establecieron agencias y sucursales en México. Era claro que el Estado en nada apoyaba al cine nacional en su competencia desleal con los E. U.

El cineasta Juan Bustillo Oro al hablar de la época señalaba: "Una película mexicana era materialapestoso en el mercado mexicano la mayor parte de los posibles espectadores al enterarse de que la película era mexicana huían con repugnancia". (4)

## NOTAS

## 1.4 EL CINE MUDO DE ARGUMENTO

- 1) De los Reyes, Aurelio, Medio Siglo de Ciné Mexicano, Editorial Trillas, P. 65
- 2) Ibidem ..... P. 72
- 3) Ibidem ..... P. 81
- 4) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, P. 70

## 1.5 EL CINE SONORO

## (EL CINE MEXICANO SE VUELVE INDUSTRIA)

Desde los inicios del cine existió el deseo de sonorizar las películas. Incluso Pathé y Edison experimentaron un tipo de sincronización con rodillos fonográficos, sin obtener grandes resultados.

En 1926, en E. U., se vuelven a retomar los viejos intentos por sincronizar imagen y sonido. La Warner Brothers a punto de quebrar lanza una producción diferente, la película musical: Don Juan, de Alan Crossland.

En 1928, la Warner Brothers, salvada de la quiebra, gracias a la película de Crossland, produce una nueva cinta mejor realizada con el novedoso sistema óptico de sonido. Se trataba de El Cantante de Jazz, considerada la primera película sonora en el mundo.

En México los primeros intentos por sonorizar las películas se dan de 1929 a 1932. Fue una etapa de ensayos, que culminó cuando toda la producción se convirtió en sonora.

En 1929 se dio un gran avance en la sonorización con la película, Más fuerte que el deber de Rafael J. Sevilla, un melodrama sentimental, en el que se utilizó un sistema de sincronización con discos. Tuvo cierto éxito, sin embargo su sistema no era del todo confiable, bastaba una pequeña ruptura en el disco para perder la sincronía.

La crisis de la producción de películas norteamericanas

habladas en español, que no eran bien aceptadas en Hispanoamérica, motivaron a integrantes de la Compañía Nacional de Productores, encabezados por el exhibidor Juan de la Cruz Alarcón, a comprar equipo y contratar técnicos para iniciar la industria cinematográfica mexicana.

"Carlos Noriega Hope, director de (El Universal ilustrado), Gustavo Sáenz de Sicilia, Miguel Ángel Frías y Eduardo de la Barra, contrataron a Antonio Moreno, Alex Phillips, Donald Reed y Lupita Tovar (surgida a la fama con La voluntad del muerto, 1930, de George Melford), para filmar una segunda versión de la novela Santa de Federico Gamboa. Por azares del destino, la película, fue sonorizada con el sistema patentado por José de Jesús y Roberto Rodríguez Puelas". (1)

Santa (1931), de Antonio Moreno es la primera cinta sonora del cine mexicano, en ella se conjugan todos los esfuerzos anteriores por realizar una película con banda sonora. Santa, relata la vida de una prostituta y su difícil medio que la circunda.

Desde entonces -como lo relata Jorge Ayala Blanco, en su libro La Aventura del Cine Mexicano - nuestra cinematografía no ha podido liberarse de la tutela de la prostituta como personaje. Según lo explica el crítico de cine, todas las producciones la incluyen o la implican. Esto ha traído que el personaje se mitifique en nuestra industria fílmica. (2)

En 1931 llega a México el director soviético Serguei M. Eisenstein para filmar ¡Que Viva México!, película que jamás se concluye. La importancia de su estancia en México radica en su obra estética, que influenció notablemente a

los cineastas mexicanos de la época. El paisaje como elemento dramático, los indios como actores de un drama cotidiano y la representación del folklore como vertiente cultural, se plasmaron en la obra de Eisenstein. Muchas películas posteriores, sobre todo las realizadas por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, retomarían esta corriente estética y le darían un sitio en el mundo al cine mexicano.

En 1932, la producción de películas desciende a sólo 8 cintas realizadas, sin embargo todas éstas estaban sonorizadas. La producción cinematográfica mexicana acoplaba la banda sonora para hacerse competitiva en el mercado mundial.

En 1933, se da el despegue de la industria cinematográfica nacional. En esa época la producción norteamericana de películas en español casi desaparece. En nuestro país existía un gran número de salas cinematográficas, y había productores dispuestos a invertir en la realización de películas. Por tal razón, el Estado decide proteger la industria mexicana de la competencia desleal de las producciones norteamericanas.

En esas circunstancias, era difícil perder dinero, por lo tanto los productores aprovecharon la coyuntura y consolidaron una industria que llegó a ser la tercera en importancia en el país.

En 1933, México se pone a la cabeza de la producción en castellano con 21 realizaciones, 15 más que Argentina, y 4 más que España, sus competidores más cercanos. Desde entonces y durante casi 2 décadas el cine mexicano mantuvo su liderazgo dentro del cine castellano.

"La colaboración y la competencia entre gente que

venía de Hollywood y otras partes, y los mexicanos, resultó positiva; llegaron técnicos, directores, actores, fotógrafos, etcétera, gente como Alex Phillips, Antonio Moreno, Arcady Boytler, etcétera, que, quierase que no enriquecieron al cine mexicano al romper el Chauvinismo en que había derivado el nacionalismo mexicano". (3)

Los géneros que se abordaron en las primeras etapas del cine sonoro fueron el melodrama sentimental y el familiar, entre las películas que se destacan podemos mencionar: La Mujer del Puerto (1933) Arcady Boytler, Sagrario (1933) Ramón Peón, La Calandria (1933) Fernando de Fuentes y Madre Querida (1934) Juan Orol.

El costumbrismo y el nacionalismo se siguieron destacando en la evolución del cine nacional, a través de Fernando de Fuentes, quien enriquece con sus obras esta etapa. Su visión sobre la revolución, en un tono de desilusión, tragedia, desesperanza y añoranza de las viejas costumbres, se enmarcaba dentro de una óptica existencialista. Sus películas, El Compadre Mendoza, El Prisionero 13 (1933) y Vámonos con Pancho Villa (1935), son obras clásicas de nuestra industria. Como también lo es su película Allá en el Rancho Grande (1936), que abrió a México las puertas del mundo a la exportación de largometrajes mexicanos.

Otra producción destacada es Redes (1936), de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, en la que el Estado, que apoyó en gran medida a la industria fílmica por conducto del Presidente Cárdenas, interviene como productor de esta película.

Es una película que narra los problemas económicos y políticos de los pescadores; es una obra cargada de realismo

socialista. Tal vez por esto su realización fue accidentada y tardó en rodarse y editarse 2 años.

En el género fantástico o de terror y el de aventuras incursionaron directores de la época. Algunas películas de estas corrientes alcanzaron cierta calidad, no así su mayoría. Del género fantástico se pueden destacar: Dos Montes (1934) Juan Bustillo Oro y El Fantasma del Convento (1934) Fernando de Fuentes.

En el género de aventuras, las cintas realizadas no alcanzaron gran calidad, pero pronto se multiplicaron, sobre todo por su imán de taquilla. Como ejemplo de las producciones de aventuras que se hicieron en aquella época podemos señalar: El Tigre de Yautepac (1933) y Cruz Diablo (1934) de Fernando de Fuentes; y Martín Gaturza (1935) de Gabriel Soria.

En 1936, el Cine Mexicano se desarrolla como industria con la película, Allá en el Rancho Grande. Esta película recurría a un género mexicano muy utilizado en la época muda, el melodrama ranchero, influido a su vez por una tradición teatral española. Con ella se abrieron los mercados mundiales al cine mexicano, sobre todo los de habla hispana. Y no sólo eso, la película dio a nuestro cine su primer premio internacional, el de la mejor fotografía a Gabriel Figueroa, en el Festival de Venecia.

"Esa imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege entre canciones típicas de las inminencias históricas, tuvo la virtud de entusiasmar, no sólo al público nacional, sino al Latinoamericano. De pronto, Tito Guizar compitió en el corazón de muchas dominicanas y nicaraguenses (más que en el de las mexicanas por

cierto) con Robert Taylor o Tyrone Power, y así nació la primera verdadera estrella del cine mexicano". (4)

La época era difícil para la producción cinematográfica, los pocos productores, con sus precarios capitales, salvados de la revolución, invertían en el cine con el serio temor de quedar en la ruina total.

Y no era para menos la industria no contaba con un banco de financiamiento cinematográfico, ni mucho menos existía un sistema de distribución, y exhibición. Las películas mexicanas competían en condiciones muy desventajosas con las cintas norteamericanas traídas de Hollywood.

El Estado a través del Presidente Cárdenas, dio importante apoyo al cine mexicano con medidas administrativas. "En Octubre de 1939 un decreto del Presidente impuso a todas las salas cinematográficas del país, la exhibición de por lo menos una película nacional el mes. Por otra parte, eran favorecidas películas de "aliento" (el término se emplearía mucho después) como La Noche de los Mayas o Los de Abajo, ambas de Chano Urueta". (5)

De 1936 a 1940, la producción cinematográfica sufrió transformaciones notables. De 25 películas realizadas en 1936, se produjeron 38 en 1937 y 57 en 1938. La crisis de la industria petrolera y la saturación y el desgaste de los temas trajo consigo un descenso en la producción. En 1939 se hicieron 36 y 31 en 1940. Este descenso no significó que el cine entrara en un estado de crisis, como el que actualmente se vive; su industrialización masiva, vendría en los años 40 con gran fuerza.

## NOTAS

## 1.5 EL CINE SONORO

## (EL CINE MEXICANO SE VUELVE INDUSTRIA)

- 1) De Los Reyes, Aurelio, Medio Siglo de Cine Mexicano, Editorial Trillas, P. 121
- 2) Ayala Blanco, Jorge, La Aventura del Cine Mexicano, Editorial Posada, P. 138
- 3) De Los Reyes, Aurelio, Medio Siglo ..... P. 127
- 4) García Riera, Emilio, "Cuando el Cine mexicano se hizo industria", tomado de la revista de la Universidad de México, Vol. XXVI, núm. 10, México, Junio de 1972. Hojas de Cine, SEP-UAM, Pp. 12-13
- 5) Ibidem..... P. 14

## 1.6 LA EPOCA DE ORO

El año de 1941, es un parteaguas en el desarrollo del cine nacional. Es el inicio del sexenio presidencial del Gral. Manuel Avila Camacho, quien llega al poder e implanta su proyecto de desarrollo económico, bajo la estrategia política de, "Unidad Nacional".

Es en ese año cuando la guerra mundial se generaliza. Como lo advierte el investigador de cine, Emilio García Riera, la guerra será una desgracia para millones y millones de seres humanos, no así para el cine mexicano, que verá favorecido su desarrollo por esas circunstancias. (1)

Al entrar E. U. a la guerra, la producción filmica norteamericana disminuye, y este país se retira temporalmente de la explotación comercial del mercado latinoamericano.

Los E.U. deciden apoyar la industria cinematográfica mexicana, sabiendo de antemano que México era un país aliado y Argentina un sospechoso país neutral, que poseía en ese entonces, el primer lugar de producción de cine en castellano. Por otra parte, España estaba descartada por contar con un gobierno fascista.

Los norteamericanos darán película virgen con preferencia a México, además ayudarán con dinero, refacciones de maquinaria para estudios e instrucción técnica especializada a técnicos mexicanos.

"El estímulo de los E.U. y la disminución temporal de la competencia europea hicieron que el cine mexicano tuviera

una situación propicia para su desarrollo; su época de oro a la que siempre se refiere nostálgico. El mercado latinoamericano se inundó de películas mexicanas". (2)

Durante esos años surgieron las grandes figuras del cine mexicano como lo fueron: Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Mario Moreno "Cantinflas".

También surgen grandes directores como: Emilio "Indio" Fernández y Julio Bracho, que serán pilares del cine de calidad y consolidarán con sus obras a la industria. Emilio Fernández debuta en 1941 con, La Isla de la Pasión y Julio Bracho en el mismo año con, ¡Ay que tiempos señor Don Simón!

En los años posteriores se observará una expansión y un camino ascendente de bonanza que sólo terminará con el fin de la guerra. En 1942 se creará el Banco Cinematográfico con el respaldo moral de Manuel Avila Camacho, y se capitalizará a la compañía Grovas con el fin de realizar 20 películas al año. Esto trajo como consecuencia que desde el nacimiento del Banco se monopolizara la industria, haciendo a un lado a los pequeños productores.

El interés por la próspera industria, el auge económico y el incremento de la producción de 38 películas en 1941; 47 en 1942; 70 en 1943; 76 en 1944 y 83 en 1945, permitieron que en estos años debutaran 41 directores entre extranjeros y nacionales. Muchos de ellos harían carreras notables como: Ismael Rodríguez, Roberto Cavaldón, Alejandro Galindo, Fernando Méndez, Juan Orol y Gilberto Martínez Solares.

Los primeros triunfos del cine nacional se dan en 1943, año brillante en que sobresalen las obras del Indio

Fernández: Flor Silvestre (1943) de tema revolucionario y María Candelaria (1943) de tema indigenista. En estas películas se consolida un equipo de trabajo que obtiene grandes éxitos internacionales. Este singular equipo fue integrado por: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, el guionista Mauricio magdaleno y el fotógrafo Gabriel Figueroa.

"En 1944, diríase que el cine nacional tenía todo cuanto necesitaba: base financiera, base industrial, un buen grupo de estrellas, directores de talento, impunidad para asaltar la literatura universal en busca de temas (en sólo 2 años 1943 y 1944, fueron adaptados para películas mexicanas Shakespeare, Verne, Maupassant, Margall, Sudermann, Pérez Galdós, Henri Bataille, Gallegos, Salgari, Zweig, London, Alarcón, Florencia Barclay, Hugo Conway, Jorge Ohnet, Xavier de Montepin, Blasco Ibañez y algún otro) amén de un público fiel". (3)

Es durante estos años cuando se consolidan los géneros clásicos del cine mexicano, que el crítico de cine, Jorge Ayala Blanco describe en su libro La Aventura del Cine Mexicano, y son: la revolución, la añoranza porfiriana, la familia, la comedia ranchera, la provincia, la ciudad, la prostituta, la violencia, los indígenas, el horror, pero sobre todo el melodrama, que daría origen a lo que conocemos como "churro".

El número de cintas producidas seguía en ascenso, por tal razón, y ante el progreso de la industria cinematográfica, fue considerada como la 3ª industria del país en importancia.

Para premiar las mejores producciones del año se formó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1944, quien se encargó de otorgar los arieles a actores y técnicos.

Ante las informaciones del fin de la guerra mundial y por consiguiente el fin de "las vacas gordas", empezaron a gestarse serios problemas sindicales. Las primeras acciones consistieron en mantener una política sindical de "puertas cerradas" a nuevos directores. Según ellos esta medida aseguraba el sustento de los que ya estaban adentro. En los años siguientes pocos directores fueron capaces de entrar al medio cinematográfico.

En 1945, un problema sindical trajo la división del sindicato de trabajadores del cine. A través de la promulgación de un laudo presidencial las autoridades intervinieron para solucionar el problema. Se formaron 2 sindicatos. El STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) conformado por proyectonistas, acomodadores, trabajadores de la distribución y técnicos, que quedó confinado a la realización de cortometrajes, la distribución y la exhibición de películas en los cines. La otra agrupación, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) formado por actores, fotógrafos y directores, fue facultado para la realización de largometrajes.

Terminada la guerra, los norteamericanos decidieron cobrarse la ayuda a México y aprovecharon para enriquecerse la infraestructura desarrollada en México. El capital norteamericano influiría decisivamente en el desarrollo del cine nacional, en etapas posteriores.

La cinematografía mexicana tuvo que enfrentar, después de la guerra, una competencia desleal con E.U. quien estaba dispuesto a recuperar sus mercados.

"Comenzó a escasear la película virgen; una vez impedidos los intentos de doblar películas estadounidenses al castellano la RKO comenzó a producir directamente en México, un caso es la Perla, y para ello se invirtió en la construcción de los Estudios Churubusco en sociedad con el magnate de la radio mexicana Emilio Azcárraga". (4)

Pero sin duda el monopolio que mejor funcionó fue el de William Jenkins quien se adueñó del negocio de la exhibición, y llegó a tener en su propiedad la mayoría de las salas de cine del país.

A mediados de los años 40 , el cine mexicano presentaba los primeros síntomas de la crisis que después lo convertiría en un putrefacto cadáver. Había surgido una élite de empresarios con mentalidad pequeño-burguesa, que teniendo como base la especulación y la rápida ganancia crearon un círculo vicioso respecto al cine.

En la segunda mitad de los años 40 , a pesar de los nacientes problemas que estaban surgiendo, la industria siguió teniendo un desarrollo ascendente, a excepción de los años de 1946 y 1947 en donde se observó una baja de la producción con 72 y 58 películas producidas en los años respectivos.

En Latinoamérica se seguían solicitando películas mexicanas, esto restauró la confianza de los productores. Y fue así como en 1948 se produjeron 83 cintas, 109 en 1949 y 124 en 1950.

Un rasgo característico de la cinematografía de esta segunda parte de la década fue el deseo desesperado por buscar nuevas fórmulas cinematográficas, para reconquistar los mercados, que cada vez más rápido absorbía el cine estadouni-

dense.

Moises Vifas en su libro, Historia del Cine Mexicano, al hablar de la industria cinematográfica de esta época menciona: "Se le impulsó todo lo posible y se logró una espectacularidad cuantitativa, pero el producto en realidad iba perdiendo valores ya no digamos específicos, plásticos y de contenido, sino aún los puramente comerciales. Tras una temporada de inercia que duró hasta el agotamiento de las figuras principales vino la plena decadencia que se ha mantenido hasta nuestros días". (5)

En esta etapa surge el cine de cabareteras y del arrabal, que permanece en la década de los 50 hasta agotarse por sí mismos. En un principio el éxito de estos temas fue notable.

Se destacaron en el género del cine de rumberas, directores como Alberto Gout y Miguel Morayta. En el género melodramático de arrabal y la comedia, Ismael Rodríguez y Gilberto Martínez Solares, respectivamente.

En esta década se consagraron actrices como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Marga López, Rosa Carmina y Leticia Palma. También surgen verdaderos ídolos del pueblo como Pedro Infante y German Valdés "Tin-Tán".

Dentro de lo más destacado en este período fue la reorganización del Banco Nacional Cinematográfico, en el que El Estado era accionista mayoritario.

En realidad el Estado se apoderó del Banco Cinematográfico para estimular a la iniciativa privada, y ésta obtuvo el permiso de divertir a las masas según sus conveniencias,

siempre y cuando no se metiera con los intereses del gobierno.

De la infinidad de películas producidas en los 9 años analizados podemos destacar: La Perla (1945), María Candelaria (1943), Flor Silvestre (1943), Enamorada (1946) y Río Escondido (1947) de Emilio Fernández; Distinto Amanecer (1943) y ¡Ay que tiempos señor Don Simón! (1941) de Julio Bracho; Campeón sin corona (1945), Esquina Bajan (1945) y Una Familia de tantas (1948) de Alejandro Galindo; El Rey del Barrio (1949) de Gilberto Martínez Solares; La Oveja Negra (1949) de Ismael Rodríguez; Aquí está el detalle (1940) de Juan Bustillo Oro; y la barraca (1944) de Roberto Gavaldón.

En 1949, se promulga la Ley de la Industria Cinematográfica, que no ha servido para nada, durante todos sus años de existencia.

## NOTAS

## 1.6 LA EPOCA DE ORO

- 1) García Riera, Emilio, Cuando el Cine Mexicano se hizo industria, Tomado de la Revista de la Universidad de México, Vol. XXVI, núm. 10, México, junio de 1972. Hojas de Cine II, SEP-UAM, P. 15
- 2) Costa, Paola, La Apertura Cinematográfica, Ed. Universidad Autónoma de Puebla, Pp. 46-47
- 3) García Riera, Emilio, Cuando el Cine Mexicano se hizo industria, Tomado de la Revista de la Universidad de México, Vol. XXVI, núm. 10, México, junio de 1972. Hojas de Cine II, SEP- UAM, P.17
- 4) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, P. 133
- 5) Ibidem..... P. 138

## 1.7 EL CINE DE LOS 50

La década de los 50 , representó el fin del sueño del cine mexicano. La industria cinematográfica fue un reflejo fiel de la situación económica, política y social que se vivía en esa época. Eran tiempos de austeridad y creciente endeudamiento.

En la etapa de gobierno de Adolfo Ruiz Cortínez se apoyó muy poco a la industria fílmica. El sexenio, 1952-1958, fue uno de los más nefastos para la producción cinematográfica. La industria del cine se mantuvo sin cambios positivos, siguió prevaleciendo el dominio de los productores privados. Los sistemas de producción fueron los mismos, los sindicatos continuaron sin renovar sus cuadros y prevalecieron los dramas insulsos, sin ninguna variante estética.

Aún cuando se presagiaba una crisis mayor de la industria, no hubo descenso de la producción en esta década. De alguna manera la economía del cine nacional se revitalizó con capitales del Estado y las compañías exhibidoras de Jenkins y sus socios. En el período comprendido entre 1948 y 1960 se mantiene una producción más o menos estable. 1958 es el mejor año, con 134 realizaciones, pero esto gracias a las series realizadas por el STIC que se disfrazaron de largometrajes. Otro año interesante fue 1950, ya que en ella se producen 133 películas, entre ellas "un garbanzo de a libra" Los Olvidados, del director español, Luis Buñuel. El año menos productivo fue 1953, con 77.

Es cierto, había producción, pero los viejos vicios continuaban manifestándose, será hasta la década siguiente

cuando el verdadero problema se aprecie en su real magnitud.

"La mayoría de los productores fuertes se asocian con el monopolio de la exhibición, que a cambio de un adelanto para producir obtienen en exclusiva las películas para su explotación comercial. De este modo los productores no tendrán que exponer -los nunca expuestos- capitales asegurando además un buen éxito económico en las salas de cine propiedad del monopolio". (1)

Hubo medidas administrativas para restarle poder al monopolio de la exhibición. El regente Ernesto P. Uruchurtu impuso un tope de entrada de 4 pesos a los cines del D.F. Aún así era un gran negocio para el monopolio Jenkins, el cual establecía condiciones de comercialización a los productores.

En 1951, la Cámara de Diputados discute reformas a la Ley Cinematográfica y acuerdan lo que ya antes estaba acordado, que todas las salas del país estaban obligadas a emplear el 50% de su tiempo en pantalla a exhibir cintas nacionales. A pesar de esto los exhibidores buscaron un medio para violar la ley, y se ampararon legalmente contra ésta. Como se puede observar nunca se llegó a cumplir este mandato legal, que en la actualidad también permanece ignorado por los exhibidores.

Las fuertes inversiones del Banco Cinematográfico de nada sirvieron para elevar la calidad del cine mexicano, sólo propiciaron que se enriquecieran las empresas exhibidoras como la Compañía de William Jenkins. Para contrarrestar el poder de este monopolio, en 1953 se elaboró un plan que pretendía salvar a la industria. "El Plan Carduño", elaborado por el Director del Banco Nacional Cinematográfico, Lic.

Eduardo Carduño.

"Dicho plan pretendía controlar la exhibición de todas las películas mexicanas en el país y el extranjero mediante seis distribuidoras, dos para el territorio nacional y las restantes para Europa, Asia y América, y proponía limitar la importación de películas extranjeras para permitir la pronta recuperación de las producciones mexicanas". (2)

Desgraciadamente fue peor el remedio, todo se convirtió en un fracaso. Se pusieron en venta las acciones de las compañías recién creadas. Los productores fuertes compraron la mayoría de las acciones y controlaron directamente las inversiones del Banco Cinematográfico, fortaleciendo aún más el monopolio de la exhibición.

Para reforzar esta idea baste citar que de 1953 en adelante se exhibieron cada vez menos películas mexicanas. Así surgió otro de los vales de la industria: "el enlatamiento", que en la década actual alcanza proporciones alarmantes.

En 1955, el Banco Cinematográfico tuvo que ser capitalizado por la Secretaría de Hacienda, el Banco de México y la Nacional Financiera, con un préstamo de 35 millones de pesos, que se empleó en la producción de películas espectaculares en colores, que buscaron atraer a los espectadores a las salas, ya que cada vez más el público se interesaba en la televisión, como fuente de entretenimiento.

En esta década surge el cine independiente, que desde sus inicios manifiesta la calidad y frescura, que cada día perdía el cine comercial. Con un precario financiamiento se realizaron 3 obras notables en este período: Raíces (1953) de Benito Alazraki, Torero (1956) de Carlos Velo y El Brazo

Fuerte (1958) de Giovanni Korporaal. Su mérito principal fue la narración de las realidades del país, en tono crítico y de denuncia social.

En cuanto al desarrollo temático puede mencionarse el fin de las películas de cabareteras, debido principalmente a la restringida moral de la época. Se sustituye rápidamente éste género por el cine de desnudos artísticos, que fue una forma de exhibir el desnudo femenino, sin ofender a los censores.

En 1952, se inicia el género de luchadores con la película, La Bestia Magnífica de Chano Urueta. Esto sólo fue el inicio del género que tanto éxito de taquilla tuviera desde su inicio hasta los años 70. Consagraría en la pantalla a ídolos como lo fueron: El Santo, Blue Demon, Huracán Ramírez, Tinieblas y Mil Mascaras. La clase popular, pero sobre todo los niños, hicieron de estos luchadores unos superhéroes al estilo de Superman o Batman. No deja de destacarse que estas películas fueron siempre obras muy menores.

El cine de horror alcanza su máxima expresión con El Vampiro (1956) de Fernando Méndez, que obtiene un gran éxito comercial. De inmediato se explota la veta descubierta con una segunda parte, El Ataud del Vampiro (1957) del mismo director.

Dentro del cine fantástico mexicano sólo se pueden destacar 2 obras importantes: El Fantasma del Convento (1935) de Fernando de Fuentes y la película ya mencionada, El Vampiro, pues el cine mexicano nunca se ha distinguido por su desbordamiento imaginativo.

En esta década sólo directores como Ismael Rodríguez, Roberto Cavaldón, Alejandro Galindo y Luis Buñuel mantuvieron cierta calidad en sus obras, ya que la mayoría de los directores continuaban realizando melodramas cursilesocos. En esta etapa Tito Davison se convirtió en el rey del churro.

De las películas destacadas en esta década, podemos señalar: Los Olvidados (1950), El (1952), Ensayo de un Crimen (1955) y Nazarín (1958) de Luis Buñuel; El Kebozo de Soledad (1952), Rosauro Castro (1950), El Niño y La Niebla (1953), Sombra Verde (1954) y Macario (1959) de Roberto Cavaldón; Los Fernández de Peralvillo (1953) y Espaldas Mojadas (1953) de Alejandro Galindo; El Esqueleto de la Sra. Morales (1959) de Rogelio A. González; y la Red (1953) de Emilio Fernández.

Con más arrastre taquillero en las masas que progresos estéticos podemos señalar películas como: Simbad el Mareado (1950), El Ceniciento (1951), El Bello Durmiente (1952), El Mariachi Desconocido (1953) y Tres Mosqueteros y Medio (1956) actuadas por Tin-Tán, y dirigidas por Don Gilberto Martínez Solares; Dos Tipos de Cuidado (1952), A Toda Máquina (1951) y Que te ha dado esa Mujer (1951) de Ismael Rodríguez, Un Rincón cerca del Cielo (1952), Ahora Soy Rico (1952), Escuela de Vagabundos (1954) y El Inocente (1955) de Rogelio A. González, actuadas por Pedro Infante; así como, Los hijos de María Morales (1952) de Fernando de Fuentes.

Para terminar este análisis, es necesario mencionar que en esta década se empieza a manifestar la crisis del cine mexicano. Se realizan comedias juveniles y westerns que llegaron a sustituir a los melodramas rancheros, sin embargo sus resultados fueron muy pobres.

El crítico e investigador de cine, Jorge Ayala Blanco, al hablar de esta etapa (La Aventura del Cine Mexicano), dice: "El lento progreso del cine mexicano se detiene y el organismo genera las úlceras de su destrucción". (3)

El mismo crítico también advierte con relación a esta década: "Los géneros distintivos, se mezclan a un nivel infimo, desaparecen, se producen híbridos, se asimilan modas cinematográficas fortuitas. Es el desastre artístico más vergonzoso que cinematografía alguna haya padecido. Dominan el caballito cantado, la comedia ranchera, las películas de aventuras rurales filmadas en 2 semanas, el melodrama radiofónico, el filme rosario, el cine de cómicos a base de morcillas y vulgaridad aplastante, las películas de luchadores, el cuento de hadas de policromía grotesca, los cucarachazos revolucionarios, las comedias rancheras de machorras y dulzura ebria, los merengues de sensiblería -rocanrolero- eclesiástica ". (4)

## NOTAS

## 1.7 EL CINE DE LOS 50

- 1) Tello, Jaime. Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano (1942-1970), tomado de la revista Octubre, núm. 6, México, Septiembre de 1979. Hojas de Cine II, SEP-UAM, P.26
- 2) Viñas, Moises. Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, P. 172
- 3) Ayala Blanco, Jorge, La Aventura del Cine Mexicano, Editorial Posada, P. 227
- 4) Ibidem..... P. 227

## 1.8 EL CINE DE LOS 60

Los años 60 comienzan con una crisis formal de la cinematográfica nacional. Recordemos que ya en 1959 cesan de otorgarse los aríeles a la producción nacional por los bajos niveles de calidad. La crisis no sólo se manifiesta en el choque de intereses entre los productores y los trabajadores, sino en un problema mayor, la suspensión parcial de toda actividad cinematográfica.

"De 1961 en adelante se reduce la producción de películas, y la producción de largometrajes disfrazados de series no logra compensar el brusco descenso en el número de cintas "regulares" (hechas con el concurso del STPC). La iniciativa privada resultaba impotente para enfrentar la pérdida de mercados que su propia rutina había provocado".(1)

Una de las características de este período fue el agotamiento de las primeras figuras, que dieron brillo a nuestro cine. La industria no logra remplazar a Pedro Infante y Jorge Negrete, y se dedica a aprovechar el impacto de la música juvenil anglo-hablante para atraer el interés de los jóvenes y la clase media. En realidad el único público interesado en las películas rancheras o mexicanas, era el humilde, el analfabeta funcional de bajo poder adquisitivo de México, Centroamérica y el Caribe, además del público mexicano-americano de los E.U.

Pero en la cinematografía mexicana también hubo signos de renovación, como fueron los intentos del Estado por mejorar la legislación vigente, la intervención directa para acabar con el monopolio de la exhibición y la producción de algunas

películas las llamadas de "aliento", que pretendían la obtención de cierta calidad.

Ejemplos de estos intentos de renovación fueron la adquisición de los contratos de exhibición del monopolio de William Jenkins y la Cadena Oro en 1960, la compra de la mayoría de las acciones de los Estudios Churubusco y San Angel Inn. Así como la producción en los Estudios CLASA -en ese entonces propiedad del Estado- de películas como: La Rosa Blanca (1961) Roberto Cavaldón, Viento Negro (1964) Servando González y Tarahumara (1964) Luis Alcoriza.

A pesar de las buenas intenciones, las medidas fueron tardías. Los daños producidos por los monopolios de la industria no se pudieron solucionar. Los productores y directores se habían acostumbrado tanto a la realización de churros, que era imposible hacerlos cambiar, sobre todo sin contar con nuevos elementos.

Además de las mencionadas películas del Estado, se realizaron otras obras importantes, entre ellas destacan: Los Hermanos del Hierro (1961) de Ismael Rodríguez; Tiempo de Morir (1965) de Arturo Ripstein; Tlayucañ (1961) y Tiburoneros (1962) de Luis Alcoriza; Viridiana (1961), El Angel Exterminador (1962) y Simón del Desierto (1964) de Luis Buñuel; El Gallo de Oro (1964) de Roberto Cavaldón; El Topo (1969) de Alejandro Jorodowsky; y El Aguila Descalza (1969) de Alfonso Arau.

"La crisis de los sesentas se prolonga por un decenio; nace la crítica que alienta el cine de autor; se crean cine clubs, hay un movimiento en favor de la cultura cinematográfica gracias al trabajo de unos cuantos críticos dignos de respeto y de jóvenes aficionados. Se crea, en el ámbito universitario,

el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en 1963, y se multiplica el cine independiente". (2)

Ante el negro panorama del cine mexicano, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), decide promover un cambio en la estructura de la industria, y organiza en 1964 un Concurso de Cine Experimental, pensando en renovar los viejos cuadros.

"Todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar en la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella, se constituyeron en equipos y buscaron financiamiento en sus ahorros, amigos y particulares o en productores independientes. Se recibieron más de 30 inscripciones". (3)

Los premios oficiales del concurso se dividieron en 2 categorías: cuatro premios principales a las mejores películas realizadas y 18 premios individuales para directores y técnicos. Los premios más importantes a las 4 mejores películas consistieron en permisos de exhibición comercial, sin necesidad de pagar desplazamiento o sueldos al STPC.

En 1965, un jurado de 13 personas integrado por representantes de todos los sectores de la producción fílmica, instituciones culturales, así como de críticos profesionales, dio a conocer a los ganadores:

Mejor película:	<u>En este pueblo no hay ladrones.</u>
Director:	Alberto Issac.
Primer Lugar:	<u>La Fórmula Secreta.</u>
Director:	Rubén Gámez.
Segundo Lugar:	<u>El Viento Distante.</u>
Directores:	Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

Tercer Lugar: Amor, Amor, Amor.  
 Directores: Juan José Gurrola, Juan Ibañez y José Luis Ibañez.

En estas películas se pudieron observar caracteres no explotados en el cine mexicano. En las citadas obras, los adolescentes y las mujeres se manifiestan como seres pensantes, poseedores de gran sensibilidad. Por otra parte, la formación teatral de algunos de los directores participantes influyó en la realización de nuevas concepciones narrativas, dándole a estas cintas, originalidad, frescura y un sentido modernista.

Como lo señala Emilio García Riera en su Historia Documental del Cine Mexicano: "El concurso, resultado de la coincidencia de las inquietudes culturales con las sindicales, dio claras y definitivas pruebas de que en México había quienes podían hacer un cine de interés mucho mayor que el realizado por una industria mezquina, rutinaria y anquilosada". (5)

A mediados de 1966, se convoca a un concurso de guiones, en el que resulta ganador "Los Caifanes" del escritor, Carlos Fuentes y Juan Ibañez, compitiendo ante 229 argumentos. El banco ofrece facilidades para que se filme y en poco tiempo este proyecto se lleva a cabo.

Un año después (1967) se hace la convocatoria para el Segundo Concurso de Cine Experimental. Desgraciadamente el jurado designado buscó premiar a las películas que tuvieran las mismas características de las industriales. Se tachó a las películas de obras de ínfima calidad y quedó desierto el premio al primer lugar. Lo cierto es que los productores y el sindicato no estaban de acuerdo en apoyar al cine de calidad, ellos apoyaban el comercialismo filmico.

Al llegar al poder Gustavo Díaz Ordaz, hubo anuncios de reestructuración de la industria, pero todo quedó en eso, en meros anuncios. Sin embargo, existió cierto apoyo para la realización de películas de "aliento", entre ellas, Pedro Páramo (1965) de Carlos Velo, La Soldadera (1966) de José Bolaños y Los Caifanes (1966) de Juan Ibañez.

Dentro de las filas del cine independiente, surgieron jóvenes valores en la realización cinematográfica. Algunos de ellos filmarían con cierta regularidad en los años 70 y 80 ; otros por el contrario se retirarían. Entre ellos podemos mencionar a: Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Juan José Gurrola, Miguel Barbachano, Rubén Gámez, Archibaldo Burns, Salomón Laiter, Alberto Isaac, Jorge Fons, Juan Guerrero, Alexandro Jorodowski, Juan Ibañez y José Luis Ibañez.

## NOTAS

## 1.8 EL CINE DE LOS 60

- 1) Costa, Paola, La Apertura Cinematográfica, Ed. Universidad Autónoma de Puebla, P. 57
- 2) Ibidem ..... Pp. 58 - 59
- 3) Ayala Blanco, Jorge, La Aventura del Cine Mexicano, Editorial Posada, P. 327
- 4) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, P. 226
- 5) García Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, Tomo 9, Editorial Era, P. 9

### 1.9 LA APERTURA DEMOCRATICA (1970-1976)

En Diciembre de 1970 toma posesión de la presidencia de La República el Lic. Luis Echeverría Alvarez, tras haber vencido una fuerte oposición interna en el seno del PRI, y a pesar de un alto abstencionismo en las votaciones, un claro indicio del resquebrajamiento de la actividad política en México.

La situación del país se presentaba muy difícil en todos los órdenes de vida nacional. La economía se encontraba en receso: cada vez se pagaba menos por la materia prima mexicana; había una elevación constante de los productos básicos como consecuencia de la desordenada economía; la planta productiva carecía de inversión y fomentaba el desempleo. Además, los hechos sangrientos ocurridos, el 2 de octubre de 1968 habían acarreado una indignación del pueblo mexicano en general, hacia el gobierno y sus dirigentes.

Se buscó elevar la producción a través de las empresas del Estado. La demanda de maquinaria importada para sacar adelante los volúmenes de producción generó un acelerado endeudamiento externo, que de 10 millones de pesos pasó a 20 millones al final del sexenio.

Como resultado de la política retórica, populista y de reivindicación Tercermundista, de Luis Echeverría, se devaluó el peso frente al dólar el 31 de Agosto de 1976, en casi el 100%; el dólar pasó de 12.50 a 24.38 pesos. El peso quedó en proceso de flotación hasta abril de 1977. La inflación anual fue del 27%.

Para suavizar la tensión social el gobierno propuso en el ámbito político un diálogo con los jóvenes y los intelectuales, además de impulsar con el gasto público cualquier acción de tipo productivo. A esta estrategia política se le llamó la Apertura Democrática. Como medida abiertamente demagógica se invitó a intelectuales a participar en el gobierno, y fue cotidiano ver jóvenes que apenas sobrepasaban los 30 años de edad ocupando puestos importantes en el gabinete y en las dependencias estatales.

Los trágicos sucesos de 1968 generaron en los realizadores cinematográficos, sobre todo del naciente cine independiente, y en los futuros cineastas, una firme conciencia de la problemática del país. Esta ebullición política despertó en ellos el deseo por la producción de películas menos frívolas y banales. En las primeras obras del cine independiente, que tiene un gran impulso en los años 70, hay un mayor interés por tratar temas profundos y trascendentes. Se realizaron incursiones de este tipo de cine en formatos menores como el super 8 y 16mm, pero también en 35mm se produjeron cintas universitarias incluidas dentro de esta corriente.

La participación del Estado en la industria cinematográfica en este sexenio, ha sido muy controvertida, para algunos fue una etapa de auge de la producción cinematográfica, pero para otros la administración gubernamental tuvo enormes fallas.

La administración echeverrista en el cine tuvo como característica principal la estatización de todos los campos del quehacer filmico (financiamiento, producción, promoción, distribución y exhibición). Una concentración monopólica del cine en manos del Estado.

Para la nueva administración echeverrista el cine debía reflejar un país progresista, con un gobierno democrático interesado por el bienestar social. Para obtener este objetivo populista el Presidente de la República ratifica, en el inicio del sexenio, a su hermano Rodolfo Echeverría como director del Banco Nacional Cinematográfico, organismo base de los intentos de modernización y reestructuración de la industria fílmica en esta etapa.

Desde los años 50 , la crisis del cine mexicano comenzaba a manifestarse. En los años 70 este retroceso en la industria es más latente, había ya una terrible problemática en los aspectos económicos, artísticos y sociales de la producción cinematográfica. Rodolfo Echeverría ante la grave situación realiza un plan de reestructuración que da a conocer el 21 de enero de 1971.

En dicho plan se define al Banco Nacional Cinematográfico como el organismo generador del crédito para las producciones y el máximo rector, en el aspecto económico, de todas las actividades cinematográficas. Se enfatizaba la necesidad de financiar estrictamente las cintas comerciales que la industria exigía, la promoción de películas de calidad artística, el apoyo al cine experimental, a través del otorgamiento de créditos a los productores de este tipo de realizaciones, la extensión y conservación de los mercados nacionales y extranjeros de exhibición, así como el equilibrio entre los costos de producción y los rendimientos de explotación.

La reestructuración de la industria fue un proyecto muy ambicioso que tuvo como finalidad básica la urgente necesidad de solucionar los aspectos económicos, administrativos y jurídicos del Banco Cinematográfico y sus filiales, con

el objetivo de consolidar un aparato productor, distribuidor y exhibidor controlado por un Estado supuestamente progresista.

Las primeras medidas de Rodolfo Echeverría en su administración, fueron la producción directa de las películas estatales en los Estudios Churubusco -propiedad del Estado- y la creación de empresas productoras como Marco Polo, Escorpión y Alpha Centauri, que dieron oportunidad de filmar a los jóvenes cineastas y buscaron interesar a los inversionistas en el proyecto de renovación estatal de la cinematografía.

Conforme transcurre el sexenio el apoyo fue haciendose más fuerte. Así es como en 1971 La Secretaría de Hacienda, otorga mil millones de pesos para la reestructuración.

"En 1972 los Estudios Churubusco pasaron a ser la productora estatal y para 1973 se empezaron a exhibir en las principales salas del país las realizaciones recientes. Los productores privados comenzaron a retirarse ante su incapacidad de competir con las nuevas producciones. Por ello descendió el trabajo en los estudios y se pensó entonces en la participación de los trabajadores en la producción. Se inició así un sistema cooperativista entre los trabajadores y el Estado que recibió el nombre de "paquetes". Los trabajadores aportaban sus salarios hasta que la película se exhibía y generaba ganancias". (1)

Uno de los cambios más significativos se dio cuando en 1975 Rodolfo Echeverría, como gran conocedor del medio cinematográfico y sus vicios, decide suspender los créditos del Banco cinematográfico a los productores privados, y canaliza ese dinero a las nuevas productoras filmicas estatales: Conacine, Conacite uno y Conacite dos. Quizás esto halla sido uno de sus máximos logros, sin embargo la

producción cinematográfica bajó considerablemente.

Con esta medida el Estado se convierte en productor absoluto del cine mexicano y saca de la jugada a los productores privados, principales culpables de los males del cine mexicano, que casi nunca reinvertían sus ganancias, lo cual provocaba una gran descapitalización que siempre subsidiaba el Estado. Asimismo, el Estado terminaba con una retrógrada corriente cinematográfica que chocaba abiertamente con las ideas de modernización del aparato de control ideológico de la clase dominante. (2)

"La instrumentación de la nueva política reformista obtuvo resultados importantes para el grupo en el poder. Superando las metas contempladas en su Plan de reestructuración de la industria cinematográfica, de 1971, la administración de Rodolfo Echeverría logró darle a la "estática" industria un funcionamiento más ágil y moderno, poniendo al día los mecanismos de acumulación de capital en beneficio del monopolio estatal, y de sus colegas nacionales y extranjeros. Pero aún más, con la promoción de un cine más ambicioso tanto en lo económico como en lo artístico, se creó una nueva imagen del cine nacional que ganando amplios sectores de la pequeña burguesía sirvió también como embajador cultural en el extranjero para mostrar las bondades de la política echeverrista, o sea, un cine renovado más actual, pero igualmente sujeto a los límites que imponía la política estatal". (3)

No se puede negar que hubo un serio proyecto de modernización de la industria cinematográfica de 1971 a 1976, desgraciadamente esa política no solucionó los problemas estructurales más graves del cine mexicano: se mantuvo sin cambio el antiguo instrumento de control que representa el aparato industrial; Los intereses de la burguesía nacional

y el imperialismo en la industria fílmica no fueron tocados por el Estado, por el contrario se acrecentaron en el sexenio; empresas como películas nacionales (PELNAL) de gran rentabilidad no fueron arrebatadas a la iniciativa privada; La creación de Conacine y Conacite 1 y 2 reforzaron las medidas de coerción del Estado y propiciaron que los realizadores se plegaran a la ideología estatal; por último, la organización monopólica de la industria aseguró a ésta una coherencia interna, buenos servicios y una exhibición con más ganancias, que tuvo como fin, alentar la inversión de nuevas compañías productoras como en el caso de Televisa.

Películas Nacionales, que se mantuvo sin cambios estructurales, fue ampliamente favorecida por las reformas echeverristas, se les permitió contar con más salas para exhibir su material, que conjuntamente con el aumento en los precios de entrada a los cines, hizo que sus ingresos se duplicaran de 164 millones de pesos en 1971 a más de 360 en 1976.

La exhibición fue controlada por un reducido grupo de monopolios como: Operadora de Teatros, Circuito Montes y Organización Ramírez. "En contra de lo que hubiera hecho pensar cualquier discurso oficial, los monopolios de exhibición crecieron aún más al amparo de las nuevas medidas estatales durante el sexenio renovador de Echeverría. La descongelación de precios en las entradas de los cines, la desaparición de las llamadas salas de segunda y tercera corrida (cines baratos de barrio), para convertirlos en cines de estreno y la modernización del aparato publicitario se conjugaron para otorgar a los dueños de los monopolios ganancias muy por encima de sus buenas recuperaciones de anteriores épocas". (4)

La Apertura Democrática no fue todo lo positiva

que algunos críticos (Francisco Sánchez, Emilio García Riera, Moises Viñas) y el director Alberto Isaac señalan. El Estado gastó mucho dinero en la producción de películas estatales que el público no aceptó del todo, la libertad de expresión de los realizadores de cine de autor fue limitada, ellos tenían que seguir la concepción general cinematográfica del Estado.

El ingreso de una nueva generación de directores fue producto de una necesidad impostergable dentro de la política de apertura echeverrista. Hubiera sido imposible reconquistar al público ausente (clase media y alta), a través de las pésimas y estandarizadas obras de los viejos directores.

Esta coyuntura la aprovecharon los nuevos cineastas que llegaron a la industria y renovaron los cuadros creativos de la industria. Entre los directores de nuevo ingreso a la producción fílmica se destacaron: Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Alberto Isaac, Salomón Laiter, Jorge Fons, Gonzalo Martínez Ortega, José Estrada, Gabriel Retes, Raúl Araiza, Sergio Olhovich, Juan Manuel Torres, Alfonso Arau, Miguel Littin, Rafael Corkidi y Alberto Bojórquez.

Hubo algunos hechos importantes que es preciso mencionar. En 1974 se crea el Centro de Producción de Cortometraje y se inauguran las nuevas instalaciones de la Cineteca Nacional; en 1975 se forma una nueva escuela de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Estado adquiere los Estudios América.

El surgimiento de buenos actores fue otra de las características de esta etapa. Ellos enriquecieron la actividad histriónica y con sus actuaciones elevaron la calidad de las películas. En la actualidad la mayoría de estos actores

son figuras consagradas. Se habla de gente como: Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Ernesto Gómez Cruz, Delia Casanova, Diana Bracho, María Rojo, Héctor Bonilla, José Alonso, Ofelia Medina, Enrique Kocha, Enrique Lucero, Ana Ofelia Munguía, Manuel Ojeda, etc.

En el cine de este período hay un cierto interés por abordar la problemática social como: La condición femenina, la relación de la pareja contemporánea, la corrupción de los funcionarios (hasta cierto límite), pero sobre todo predominaron los temas sobre la clase media. Surge el melodrama político y las cintas de denuncia social. Ciertamente hubo intentos por hacer cine de calidad, desgraciadamente no en todas las películas que se produjeron se alcanzaron buenos resultados estético-expresivos.

Entre las películas sobresalientes podemos señalar: Canoa (1975) y El Apando (1975) de Felipe Cazals; El Castillo de la Pureza (1972), Arturo Ripstein; Cascabel (1976) Raúl Araiza; La Pasión según Berenice (1975) Jaime Humberto Hermosillo; Los Albañiles (1976) Jorge Fons; Avandar Anapu (1974) y Pafnucio Santo (1976) de Rafael Corkidi; Fé, Esperanza y Caridad (1972) Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons; y Chin Chin el Teporocho (1976) de Gabriel Retes.

En forma independiente destacaron: El Cambio (1971) de Alfredo Joskowicz, Reed: México Insurgente (1970) y Etnocidio: Notas sobre el mezquital (1976) de Paul Leduc.

Otro hecho interesante dentro de esta etapa fue el surgimiento de las películas de ficheras, Bellas de Noche (1974), de Miguel M. Delgado y cintas de narcotráfico, Contrabando y Traición (1976) de Arturo Martínez. El éxito de taquilla de estas cintas ya presagiaba el negro futuro

que tendría el cine mexicano en años posteriores.

Al final del sexenio, "El Estado posee todos los centros nerviosos de la industria: la producción, por medio de 3 compañías que son las que más producen en 1975 y 1976; los 2 estudios existentes en el país; la exhibición, por medio de La Cadena Operadora de Teatros (50% del total de las salas en la región metropolitana, 40% en la totalidad del territorio, la distribución, con 50% de la compañía oficial Películas Nacionales (para el territorio nacional) y la totalidad de Películas Mexicanas (para el extranjero). Controla además la promoción". (5)

El Estado había estatizado casi en su totalidad a la industria cinematográfica, pero el sexenio de Luis Echeverría se terminaba, una nueva administración dirigiría al cine mexicano de diferente manera. Los logros alcanzados -que si los hubo- en la producción cinematográfica, en el lapso de 1971 a 1976, serían sepultados por Margarita López Portillo, quien se convirtió en el siguiente sexenio en la dueña de la industria.

## NOTAS

## 1.9 LA APERTURA DEMOCRATICA

- 1) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, P. 237
- 2) Tello, Jaime, Notas sobre la política económica del "nuevo cine" mexicano (1971-1976), Tomado de la revista Octubre, núm. 7, México, Julio de 1980. Hojas de Cine II, SEP-UAM, P. 122
- 3) Ibidem ..... P. 118
- 4) Ibidem ..... P. 124
- 5) Pérez Turrent, Tomás, Notas sobre el actual cine mexicano (1983), Tomado de la revista Cine Libre, núm. 6, Buenos Aires, 1983. Hojas de Cine II, SEP-UAM, P. 240

### 1.10 EL CINE MEXICANO EN EL SEXENIO DE JOSE LOPEZ PORTILLO.

#### (EL IMPERIO DE MARGARITA)

José López Portillo inicia su administración a finales de 1976. La economía del país atravesaba por una de sus peores etapas en la historia, existía desempleo e inflación complicada con recesión. El presidente convocó a una "alianza para la producción", que tuvo como objetivo reestructurar la economía en base a una estrecha relación con la iniciativa privada.

Una de las estrategias del nuevo gobierno fue el impulso a las exportaciones, con el objetivo de desarrollar empresas que coadyuvaran a la solución del problema del desempleo. El país se convirtió en monoexportador de un sólo producto: el petróleo. La producción de crudo aumentó de 500 mil barriles diarios, que se produjeron en 1976, a 2 millones 850 mil en 1982. La economía mexicana era una economía petrolizada, como lo es también en la actualidad.

En 1981, al bajar el precio del crudo, la crisis del país se acentuó. Como consecuencia la deuda externa, al final del sexenio, llegó a 87 mil millones de dólares. El Fondo Monetario Internacional, principal acreedor de nuestro pueblo exigió al gobierno la reducción en la inversión pública.

El cine mexicano, considerado como una industria no prioritaria, al igual que las instancias de la cultura y educación, fueron tremendamente afectadas por la recesión económica del país.

Nunca en la historia de la cinematografía nacional se vió tan golpeada y desmembrada la industria, como en el sexenio de José López Portillo, en donde sufre una de sus peores etapas.

El gobierno de José López Portillo se caracterizó por el abuso ilimitado de la autoridad, la prepotencia y el mal manejo del presupuesto federal por parte de los funcionarios del régimen.

La corrupción, característica del nuevo sistema aparece en la industria cinematográfica cuando en 1977 la señora Margarita López Portillo -hermana del presidente- se hace cargo de la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.), organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación, que nace con el objetivo base de controlar todos los sectores de la cinematografía nacional y los medios de comunicación.

Con esta medida, los medios, entre ellos el cine, se convierten en medios de control político y no de educación informal.

Con la llegada de Margarita López Portillo a R.T.C. se emprende una supuesta reorientación de la industria filmica, pero lejos de impulsar a ésta casi acaba con ella. Algunos avances logrados por la administración gubernamental anterior, fueron destruidos en un lapso muy corto por la hermana del presidente.

La reorganización de Margarita López Portillo tuvo como características principales el desconocimiento de la industria, la desconfianza y la torpeza. A su profunda ignorancia del medio cinematográfico, sumó otras más, la de

nombrar asesores ajenos a la industria.

Durante su administración fue muy común el cambio de funcionarios, lo que condujo al caos, que fue el resultado de no tener un plan de trabajo efectivo y bien orientado.

Como presagio del desastre, en 1977 se liquida la empresa estatal Conacite I y en 1978 se anuncia la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico y el Centro de Capacitación Cinematográfica. Durante el sexenio estas dos instituciones no desaparecieron, pero no existió ningún apoyo hacia ellas. En el sexenio de Miguel de La Madrid el Banco Cinematográfico desaparece.

La nueva política económica del país, basada en "la alianza para la producción" (Libertad de precios y congelación de salarios) con ventaja para la iniciativa privada es llevada a la industria fílmica. Así es como en 1978 se invita a los productores privados para que inviertan en la industria, garantizando el Estado la pronta distribución de sus films, a través de Películas Nacionales.

"El productor privado, tan vapuleado (aunque sólo oralmente) en el sexenio anterior vuelve a ser la figura central pues posee los sectores de tal "rentabilidad". El cine de autor se guarda en el ropero y en su lugar se decreta el cine familiar. Los productores y sus cuadros artísticos e intelectuales retoman agresivamente la palabra para dejar claro que las ideas de "cultura", "educación", "crítica", "denuncia", "mensaje", etcétera, no tienen nada que ver con el cine. Este es un negocio y su única función es divertir: "Las únicas buenas películas son aquellas que dejan dinero". (1)

En 1979, un hecho causa conmoción en el medio, 20 funcionarios y exfuncionarios de la industria cinematográfica, son acusados de un fraude cometido en el sexenio echeverrista -La cantidad estimada fluctuaba entre 500 y 5000 millones de pesos-. Son detenidos arbitrariamente por la policía Judicial Federal, y con lujo de violencia fueron torturados y maltratados. Algunos de estos funcionarios eran: Fernando Macotela, Bosco Arochi, Carlos Velo, Jorge Hernández Campos y el realizador Rafael Corkidi.

Por falta de pruebas en su contra los inculcados son dejados en libertad. Como por arte de magia la cifra del fraude se redujo de 5 mil millones a menos de 5 millones de pesos. En un principio se dijo que se practicarían auditorías en todas las entidades del cine estatal, con el fin de considerar si podía existir un posible fraude, pero inesperadamente se hicieron las detenciones, lo que hace presumir una venganza de Margarita López Portillo.

Una de las características del sexenio López Portillista fue el descenso de la producción de películas hechas por el Estado. "Si en 1977 y 1978 produce 33 y 28 películas respectivamente, es en parte porque éstas son herencias o compromisos de la anterior administración, pero la cifra baja a 13 en 1979, 7 en 1980, 3 en 1981 y 6 en 1982. Paralelamente, el sector privado, que en el último año de la anterior administración, 1976, había producido sólo 20 películas, hace 30 en 1977, 38 en 1978, 65 en 1979, 80 en 1980, 73 en 1981 y 60 en 1982". (2)

El Estado, con enorme ambición de ganar prestigio internacional en los festivales internacionales cinematográficos, decide realizar superproducciones que permitieran al cine mexicano competir con las cinematografías extranjeras. Los resultados de estos intentos fueron pésimos.

Margarita López Portillo lleva a la práctica ésta empresa sin reparar en los gastos. Para tal fin recurre a la importación de directores extranjeros, dejando muy en claro su desconfianza hacia los talentos nacionales.

Se hablaba en aquella época de importar a Federico Fellini para realizar una película sobre la conquista de México en donde aztecas y pirámides darían el marco a una historia de carácter nacionalista. Sabiamente Fellini no acepta la invitación, sin embargo los deseos del Estado por coproducir con otros países no desaparece.

Las coproducciones cinematográficas impulsadas en este sexenio tuvieron diferentes modalidades. Una de ellas fue la simple maquila, en ella México aportaba los paisajes, los escenarios naturales y la mano de obra barata como en: Spree (1978) de Larry Spiegel y La Chevre (1981) de Francis Veber.

Otro tipo de coproducción fue aquella en la que nuestro país proporcionaba los escenarios, pero también el tema, como en el caso de Los Hijos de Sánchez (1982), de Hall Bartlett.

Por último, están las coproducciones, inútiles y ridículas del tipo de Campanas Rojas (1981) de Serguei-Bondarchuk, una coproducción entre México, Italia y la URSS, que narra las experiencias vividas en la revolución mexicana, por el periodista norteamericano John Reed.

De esta película el crítico Jorge Ayala Blanco en su libro, La Condición del Cine mexicano, comentaba: "Conacite 2, seudónimo de Margarita López Portillo, sueña con producir bajo receta prestigiosa una colosal película internacionalista

y con recuperar algún día los 4 millones de dólares invertidos para quemar poblaciones enteras ante el ojo paquidérmico de la cámara de Vadim Yusov, como preámbulo a la tragedia de la irresponsabilidad que culminó en el incendio de La Cineteca Nacional el 24- III-82". (3)

"La más grandilocuente y fallida película estatal del sexenio del saqueo es una penosa travesía de estereotipos. No busca autenticidad revolucionaria, ni una imagen nueva de la revolución". (4)

El otro precioso ridículo fue Antonieta (1982) del director español Carlos Saura. Realizada en coproducción entre México, España y Francia, narra los amorfios y las experiencias personales, en la vida política del país, de la aristócrata Antonieta Rivas Mercado.

El público cinematográfico nunca se ha llegado a imaginar lo costosos que fueron estos "churros", realizados para satisfacer la vanidad personal de Margarita López Portillo.

En medio del desastre podemos destacar algunas películas de buena factura como: El Lugar sin Límites (1977) y Cadena Perpetua (1978) de Arturo Ripstein; Amor Libre (1978) y María de mi corazón (1979) de Jaime Humberto Hermosillo; Liámenme Mike (1978) de Alfredo Gurrola; Los indolente (1977) de José Estrada; y En La Trampa (1978) de Raúl Araiza.

En el cine independiente destacaron: Anacrusa (1978) de Ariel Zuñiga, Jornaleros (1977) de Eduardo Maldonado y María Sabina, mujer espíritu (1978) de Nicolás Echevarría.

## NOTAS

1.10 EL CINE MEXICANO EN EL SEXENIO DE  
JOSE LOPEZ PORTILLO.

## (EL IMPERIO DE MARGARITA)

- 1) Pérez Turrent, Tomás, Notas sobre el actual cine mexicano (1983), Tomado de la revista Cine Libre, núm. 6, Buenos Aires, 1983. Hojas de Cine II, SEP-UAM, P. 243
- 2) Ibidem ..... P. 242
- 3) Ayala Blanco, Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Editorial Posada, P. 202
- 4) Ibidem ..... P. 203

CAPITULO 11

EL CINE MEXICANO DE LOS 80

(CINE ESTATAL, COMERCIAL E INDEPENDIENTE)

## 2.1. MARCO DE REFERENCIA DEL CINE MEXICANO DE LOS 80

La década de los 80 fue una etapa muy difícil para la sociedad mexicana. Los grandes problemas políticos, económicos y sociales influyeron de manera decisiva en la industria cinematográfica.

Estas circunstancias históricas repercutieron en la producción cinematográfica y le dieron un sello característico a su problemática. La industria fílmica no estuvo ajena a: la crisis económica del país, la pauperización creciente de las clases populares, la dependencia tecnológica y financiera del exterior, la corrupción en las altas esferas de la burocracia, la influencia de las culturas extranjeras, el resurgimiento de los partidos de oposición, las luchas sindicales y estudiantiles, la emancipación de la mujer, la liberación sexual o la crisis moral de la sociedad. Evidentemente el cine mexicano no estuvo desvinculado del proceso histórico - social que se observó en los convulsos años 80.

Veamos en qué contexto se situó nuestra cinematografía nacional. Esto nos permitirá conocer más a fondo las variables fenomenológicas de la crisis del cine mexicano, que se agudizó en la época que esta investigación analiza.

Los años 80 comprendieron 2 últimos años de mandato presidencial del Lic. José López Portillo. Desde su toma de posesión como presidente electo a finales de 1976, con apenas el 68% del total de empadronados, el panorama del país era desalentador. Se vivía una época difícil de recesión económica, desempleo e inflación.

La administración de José López Portillo fue una de las peores que se recuerden en la historia nacional. "La negativa de ingresar el GATT al mismo tiempo que se creaba el Sistema Alimentario Mexicano (1980) fue una reafirmación de la tendencia intervencionista y subsidiadora: el proteccionismo económico. Se derrochó dinero se aumentó el déficit de los fondos públicos, se concentró la riqueza y, en lugar de ser canalizada a las actividades productivas, imperó el reino de la especulación. Triunfó la economía petrolizada y aumentó el endeudamiento externo apoyado por petrodólares que se estumaban con facilidad. Hubo crecimiento pero todavía más desigual que en los años anteriores. La inflación ganó terreno y los desequilibrios se acentuaron". (1)

La economía giró en torno a la explotación petrolera, bajo el amparo de créditos del exterior, que inflaron rápidamente la deuda externa. La producción de crudo se incrementó de 800 mil barriles diarios en 1976 a 2 millones 850 mil en 1982, con lo cual México se convirtió en el 4o. productor mundial de petróleo.

En 1981, la baja de los precios del petróleo, el endurecimiento del financiamiento externo y el aumento de las tasas de interés generaron una terrible crisis económica. El gasto público y la balanza de pagos eran sumamente dependientes de las condiciones externas, por el peso relativo de los pagos de intereses al exterior. En Febrero de 1982 se da una nueva devaluación del peso.

"El déficit fiscal que se tradujo en una pérdida de más de 150 mil millones de pesos en el último año del gobierno Lópezportillista, aunado a la absorción de casi el 50% de la pérdida cambiaria de las empresas afectadas por la devaluación mediante el Plan de Apoyo financiero a la indus-

tría, produjo todavía mayor endeudamiento externo, recortes del gasto público (que a su vez significaron aumento del precio de bienes y servicios públicos) y deterioro del poder adquisitivo de la mayoría de la población". (2)

La tremenda crisis económica obligó al gobierno a limitar el gasto público, se redujeron las exportaciones. Después de solicitarse nuevos préstamos a los bancos extranjeros, la deuda externa se situó en 87 mil 588 millones de dólares. Con la nueva devaluación el precio del dólar pasó de 26.23 pesos a 148.50 en 1982.

En Diciembre de 1982, el nuevo Presidente de la República, Lic. Miguel de la Madrid Hurtado inauguraba su administración, bajo una situación del país desalentadora.

1) La tasa de desempleo se había duplicado, alcanzando niveles del 80% y prevalecía una tendencia al deterioro creciente del mercado laboral.

2) En los diversos sectores, la producción se había detenido. El sector agrícola sufrió una contracción muy importante que implicaba la necesidad de importar alimentos por más de 8 millones de toneladas durante 1983.

3) Un número importante de empresas se encontraban en la situación de no poder seguir operando por carecer de capital de trabajo y de divisas para importar insumos o hacer frente al servicio de la deuda.

4) La inflación no sólo había alcanzado niveles del 100%, sino que se estaba acelerando a una velocidad inusitada. En unos cuantos meses se había pasado de tasas anuales

del 40% a tasas de más del 100% en el 2o. semestre de 1982.

5) El ingreso nacional, al igual que el producto, se había contraído y el sistema financiero ya no captaba suficiente ahorro. EL ahorro interno cayó en cerca de 3 puntos del producto; incluyendo la caída del ahorro externo, la disponibilidad de recursos para financiar la inversión se redujo en 20%.

6) El sector público registró por segundo año un déficit superior al 15% del producto y superior a la inversión. Es decir, los ingresos no alcanzaron a cubrir el gasto corriente y el peso relativo al servicio de la deuda era ya de 40 centavos por cada peso gastado. (3)

México estaba en una virtual suspensión de pagos con el exterior.

El nuevo gobierno de Miguel de la Madrid intentó reordenar la economía, los objetivos inmediatos fueron: la elevación de los estándares de competitividad en relación con el mercado internacional, lo que trajo modificaciones en las estructuras de producción, lo que se dio en llamar: "La reconversión industrial". También se trató de reducir el enorme endeudamiento exterior, el saneamiento de las finanzas públicas y el racionamiento y disponibilidad de divisas.

La nueva administración neoliberal puso nuestra soberanía nacional en manos del Fondo Monetario Internacional (F.M.I.) y el Banco Mundial. EL proyecto de desarrollo económico del país tuvo que apegarse a las políticas de los bancos acreedores.

Durante el período 1982-1988: el producto interno

bruto declinó más de 17.5%; el producto interno bruto por capita cayó 25%; el salario mínimo, en términos reales, se contrajo 35% del PIB y la recesión se extendió a todas las estructuras sociales. Asimismo, la inflación creció en más de 2,400% y el peso se depreció en 2,297%. Como resultado de esta brutal recesión se perdieron, en esta etapa, de 5 a 6 millones de empleos y se clausuraron 50 mil empresas productivas. (4)

A consecuencia de la política económica, el peso de la crisis descansó en los asalariados. Según la Comisión Económica para América Latina (5), se observó en el sexenio de Miguel de la Madrid, un rezago de más de 20 años en los mínimos de bienestar de la población. También este organismo destacó que el salario mínimo real en 1987 equivalió en forma aproximada al de 25 años atrás, pero el primero, inmerso en un crecimiento mayor de las desigualdades sociales.

EVOLUCION DEL PODER ADQUISITIVO DEL SALARIO  
(1980 - 1985)

Año	a	b	c	d	e
1980	18.10	29.90	606.50	517.80	117.10
1981	28.80	28.70	781.20	666.40	117.20
1982	73.30	98.90	1,353.70	1,325.40	102.10
1983	43.70	80.90	1,945.30	2,397.70	81.10
1984	56.00	59.20	3,034.70	3,817.10	79.50
1985	53.30	60.00	4,652.20	6,107.40	76.20

a = Incremento al salario mínimo (%)

b = Incremento al costo de la vida (%)

c = Índice del salario mínimo

d = Índice del costo de la vida

e = Poder adquisitivo

Fuente = Comisión Nacional de Salarios Mínimos y Banco de México

El gasto público disminuyó en forma considerable en rubros denominados no prioritarios. El gasto destinado a la inversión, sobre todo en el ámbito industrial, bajó considerablemente después de que en 1981 se observó el punto más alto alcanzado en 20 años. En 1986 disminuyó a tal extremo que se situó por debajo del nivel alcanzado en 1973.

La caída del PIB fue alarmante, en especial en años como 1982 y 1983 (-0.5 y -5.3 respectivamente). Los subsidios quedaron prácticamente suspendidos; en 1981 los subsidios representaron el 16% del PIB y en 1984 el 7%. Esto repercutió sustancialmente en los salarios reales de los trabajadores y los campesinos.

La reactivación del producto interno bruto sólo se pudo dar a través del crecimiento de las industrias de los sectores: petrolero, minero, químico, petroquímico, de la celulosa, electricidad, etc.

El gobierno de Miguel de la Madrid quiso reordenar la economía, sin lograrlo, a través de "El Plan Inmediato de Reordenación Económica", "El Plan Nacional de Desarrollo (1983-1988)", "El Programa Nacional de Financiamiento para el Desarrollo (1984-1988)" y "El Programa Industrial y de Comercio Exterior (1984-1988)".

"El hecho de que se reprivatizara parcialmente la actividad de los bancos y que se permitiera a los banqueros expropiados y a otros capitalistas mantener un considerable control sobre el mercado de capitales (casas de bolsa y de cambio, aseguradoras, etcétera), provocó que disminuyeran los incentivos a la inversión productiva y que aumentaran la especulación y la fuga de capitales. Al estancarse la producción disminuyeron las exportaciones. Al disminuir éstas

y aumentar la deuda externa se tuvieron que reducir las importaciones. AL reducirse éstas se produjeron efectos recesivos y el superávit comercial de los 2 primeros años del gobierno de De La Madrid se diluyó en pagos de la deuda (en 1984 y 1985 el servicio de la deuda significó más de 10 mil millones de dólares anuales). El resultado fue que el gobierno tuvo que recurrir al mercado libre de divisas y ya conocemos sus consecuencias. Estas ya riesgosas de por sí, todavía se vieron agravadas por la disminución drástica de los precios internacionales del petróleo. Para contrarrestar tales consecuencias el gobierno aumentó las tasas de interés, redujo todavía más el gasto público y aceleró el llamado deslizamiento del peso". (6)

En 1986, nuevamente volvieron a caer los precios del petróleo y esto influyó de manera trascendente en la economía nacional. Se perdieron ingresos por 8 mil 500 millones de dólares, lo que representó 6.6 por ciento del PIB del año. No se tuvo nada de crédito y el sector privado registró un endeudamiento de casi mil millones de pesos. (7)

La debacle financiera que se dio en los años 80 , se manifestó en altos índices de desnutrición, deterioro de la salud pública, del medio ambiente, rezago en la construcción de casas-habitación, altos índices de delincuencia, y desorganización social y personal. La recesión también afectó brutalmente a las instituciones educativas, la investigación científica, las grandes actividades artísticas, entre ellas la cinematografía, y todos los aspectos de la vida comunitaria.

En el período, 1983-1989, se observó un desmantelamiento histórico del sector público mexicano, lo que los economistas llaman la desnacionalización integral, que no es más que la entrega de las industrias prioritarias y productivas,

como la petroquímica, automovilística, siderúrgica, minera, del transporte aéreo y ramas de bienes de capital, a los inversionistas representantes del capital transnacional y sus socios internos.

"En 1982, el PIB total (en millones de pesos constantes de 1970) fue de 903, 838 60 y para 1988 el "fondo monetarismo" logró mantenerlos a niveles más bajos (899, 282.10), mientras la población pasó de 73,122. 30 en 1982 a 83,273 20 en 1988. El PIB per cápita pasó de 12,360.60 pesos en 1982 a 10,799.20 en 1988. La deuda externa, por otra parte, pasó de 87,588 millones de dólares en 1982 a 104,524 millones en 1988". (8)

El fracaso de los tecnócratas, como dirigentes del Estado, se tradujo en un desprestigio y rechazo por parte de las masas, que se pudo cuantificar en los procesos electorales. Si Miguel de la Madrid llegó al poder con 44.22% de los votos de los ciudadanos, Carlos Salinas de Gortari sólo alcanzó el 23% del sufragio de los mexicanos con derecho a votar. Se convirtió en el candidato priísta en toda la historia, que menos votos obtuvo, y solamente llegó al poder a través del fraude electoral.

Hasta 1987, los tecnócratas no tenían oposición real en el plano político. Es dentro del propio seno del partido en el poder (PRI) que surge una abierta oposición iniciada por la Corriente Democrática, encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas, Porfirio Muñoz Ledo e Ifigenia Martínez, que tiempo después se extiende al Congreso del Trabajo, sindicatos de trabajadores al servicio del Estado, ciudades importantes en donde se han desarrollado movimientos urbano-populares, en el medio campesino y entre los grupos universitarios.

Después de las elecciones federales de 1988, en que los sectores populares, medios y los pequeños industriales, le dieron la espalda al PRI, nace el PRD (Partido de la Revolución Democrática) surgido de lo que quedaba del Frente Democrático Nacional (FDN). En la actualidad es la única opción para el cambio social y político.

El Gobierno de Carlos Salinas de Gortari, ha tratado a toda costa de recuperar la credibilidad y confianza que le ha perdido la clase media, alta y popular. Esto se ha podido observar en las acciones demagógicas que el Estado llevó a cabo, como fueron: el encarcelamiento de Joaquín Hernández Galicia "La Quina", líder vitalicio de los petroleros y Eduardo Legorreta, funcionario de la Bolsa Mexicana de Valores, así como el fin del reinado, en el Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE), de Carlos Jongitud Barrios.

Estas acciones, más que cambiar los vicios y privilegios de los servidores públicos y líderes sindicales, son claras maniobras para someter a los sindicatos y grupos de poder, en aras de la reprivatización de las industrias más productivas del sector público como: la petroquímica básica, la minería nacional (Cananea), la industria azucarera y empresas como DINA. La propuesta económica de Carlos Salinas de Gortari es clara, se busca que nuestra frágil economía mixta se aboque a "socializar las pérdidas y privatizar los beneficios".

Dentro de esta óptica económica y política, la industria cinematográfica fue considerada no prioritaria, por ésta razón recibió un nulo apoyo para su desarrollo por parte del Estado. Esto trajo una enorme repercusión dentro de la producción cinematográfica nacional, debido a que el Estado contro-

la y dirige casi en su totalidad los destinos del cine mexicano. La producción, distribución y exhibición dependen de los designios del Estado.

El Estado es dueño de : Los Estudios Churubusco y América; Conacine y Conacite; las distribuidoras, Continental de Películas; Películas Mexicanas (PELMEX.) y parte de Películas Nacionales (PELNAL); así como de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Además se encarga de controlar y dirigir los destinos del cine mexicano, a través de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.), El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y la Dirección de Cinematografía.

Como final de este análisis mencionaremos, que después de 1 año de conversaciones entre el gobierno de México y los 500 bancos acreedores, el 4 de Febrero, (1990) se firmó con los representantes de la banca extranjera el acuerdo de renegociación de la deuda externa, que permitió reducir ésta en casi 24 mil 400 millones de dólares. El saldo económico neto de nuestra deuda se estableció en 79 mil 899 millones de dólares, lo que posiblemente coadyuvará al desarrollo de industrias e instituciones que poco interés despertaron en el Estado, en la década pasada.

## NOTAS

2.1. MARCO DE REFERENCIA DEL CINE  
MEXICANO DE LOS 80

- 1) Rodríguez Araujo, Octavio, Tecnoburocracia, Autoritarismo y Oposición en México, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Num. 134, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, Octubre - Diciembre de 1988, Pp. 48.
- 2) Ibidem ..... P. 49
- 3) Antología de la planeación en México (1917-1985), 18. Tres años de planeación y desarrollo (1982-1985), Secretaría de Programación y Presupuesto, Fondo de Cultura Económica, P. 18.
- 4) Saxe Fernández, John, Deuda Externa y Desnacionalización Integral, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Num. 134, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, Octubre-Diciembre 1988, P. 78.
- 5) Ibidem ..... P. 78.
- 6) Rodríguez Araujo, Octavio, Tecnoburocracia, Autoritarismo y Oposición en México, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, NUM. 134, FCPyS, UNAM, Pp 53 - 54.
- 7) Antología de la Planeación en México (1917-1985), Plan Nacional de Desarrollo, Informe de ejecución, 1986, Secretaría de Programación y Presupuesto, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, P. 14.

- 8) Saxe Fernández, John, Deuda Externa y Desnacionalización-Integral, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, NUM. 134, F.C.P.yS., UNAM, P. 79.

## 2.2. LA PARTICIPACION DEL ESTADO EN LA INDUSTRIA: EL CINE ESTATAL

Después de que Margarita López Portillo casi acaba con la industria cinematográfica, en el peor caos que se recuerde en la historia del cine mexicano, se crea el 26 de Marzo de 1983 el Instituto Mexicano de Cinematografía (INCINE) por decreto presidencial. Hubo cierto optimismo, por parte de algunos cineastas, cuando el Presidente Miguel de la Madrid Hurtado, nombra como director de este organismo estatal al realizador Alberto Isaac.

Desde antes de formarse INCINE había cierta esperanza en el medio cinematográfico de que la maltratada industria fílmica se reestructurara. Desde que Miguel de la Madrid tomó posesión como Presidente para el sexenio (1983-1988) corrió el rumor de que Alberto Isaac "sonaba" como el candidato más viable para dirigir el cine mexicano. Se comentaba la gran relación amistosa entre el Presidente y el director colimense. La desilusión fue amarga, las cosas no marcharon como se esperaban.

"Cuando se nombró a Alberto Isaac director de un recién creado (y ya desde el principio decepcionante) Instituto de Cine (sin desarticular la Dirección de Cinematografía) hubo un cierto optimismo entre la gente de cine. En el fondo todos eran conscientes de que se trataba de un espejismo, pero en un desierto cualquier oasis es esperanza. Las razones mencionadas antes aunadas a una falta de movilidad política por parte del director del instituto, y una cada vez más notoria esclerosis en los cuadros directivos no hizo sino acelerar la caída". (1)

A 7 años de distancia los resultados de IMCINE han sido desfavorables, aún cuando se hallan podido realizar algunas películas de calidad. Muchos errores influyeron para su fracaso desde que fue creado. En lugar de hacerlo autónomo, como un instrumento cultural del Estado fue subordinado a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.), organismo de la Secretaría de Gobernación.

Según Jorge Ayala Blanco en su libro La Condición del Cine Mexicano, el depauperado gobierno de Miguel de la Madrid, en lugar de enderezar el rumbo en el campo de la cinematografía, no encontró mejor solución que hacer más grande la burocracia del cine, y continuar el proceso de deterioro que ya se venía realizando en el sexenio de José López Portillo. (2)

El presidente ya no estaba solo en la responsabilidad de dirigir el destino de la cinematografía, compartió el poder de la impotencia en mayores manos: el director de R.T.C. (Jesús Hernández Torres), el director de cinematografía (Fernando Macotela) y el director de IMCINE (Alberto Isaac).

Alberto Isaac sin funciones bien delineadas y sin apoyo por parte del Estado sale de IMCINE en Febrero de 1986. Algunos críticos como Jorge Ayala Blanco dicen que fue sustituido de su cargo, otros por el contrario hablan de una renuncia por voluntad propia. Según el crítico Francisco Sánchez en su Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, su renuncia estuvo en el escritorio de Miguel de la Madrid todo el año de 1985, sin que fuera aceptada. Al parecer Isaac tuvo problemas de autoridad muy fuertes con funcionarios de CUTSA. Después de hablar en términos fuertes a varios diarios en 1985 sobre la administración del Estado en el cine, fue aceptada su

renuncia. (3)

Algunos más opinan que el fracaso del cineasta se debió al error de rodearse de un equipo de colaboradores que en vez de ayudarlo le crearon problemas con la gente del medio. Se dice que llegó un momento en que Rafael y Roberto Sánchez competían con Alberto Isaac por el dominio del instituto. (4)

Durante la gestión de Isaac, al frente de IMCINE, poco puede destacarse. Las películas que se produjeron fueron sonados fracasos, entre estas se pueden mencionar: El Corazón de la Noche (1983) Jaime Humberto Hermosillo, EL Otro (1984) Arturo Ripstein, El más valiente del mundo (1984) Rafael Bale-dón, Astucia (1985) Mario Hernández y Orinoco (1984) Julián Pastor.

Con medianos resultados podemos señalar: Mexicano Tú ... puedes (1984) José Estrada y 5 Historias Violentas (1984) en la que se les dio la oportunidad de debutar en el cine industrial, a 5 jóvenes egresados de escuelas de cine: Diego López, Víctor Saca, Carlos García Agraz, Gerardo Pardo y Daniel González Dueñas.

Los únicos logros interesantes en esta administración fueron: El Imperio de la Fortuna (1985) de Arturo Ripstein, la coproducción con el STPC, Veneno para las hadas (1985) de Carlos Enrique Taboada, Vidas Errantes (1984) de Juan Antonio de la Riva, y El Diablo y la Dama (1983) de Ariel Zuñiga, coproducción con Francia.

En aquella época ante la falta de buenas películas la crítica veía en cada producción una cinta de exportación. Debido a esto se sobrevaloraron en sus cualidades estéticas

cintas como: Deveras me Atrapaste (1983) Gerardo Pardo, Los Motivos de Luz (1985) Felipe Cazals, Frida (1983) Paul Leduc y Vidas Errantes (1984) Juan Antonio de la Riva. Sólo las dos últimas tuvieron éxito en el extranjero.

Otros proyectos que se manejaron en la administración de Alberto Isaac, sin que algunos de estos se llegaran a terminar o filmar, fueron: "Las batallas en el desierto", película basada en la novela de José Emilio Pacheco, hoy conocida como, Mariana, Mariana (1987) que en un principio iba a filmar José Estrada, pero a la muerte de éste la realizó Alberto Isaac; la biografía del padre del Sergio Olhovich, terminada en 1968, Esperanza; y los videofilms de Rafael Corkidi, Figuras de la Pasión (1984) y Las Lupitas (1985), asunto que trataremos a fondo más adelante.

Después de la renuncia de Alberto Isaac, el nuevo director de INCINE, Lic. Enrique Soto Izquierdo cancela algunos proyectos que había impulsado la administración anterior, pero a otros sí les da financiamiento.

El único logro importante, a medias, de la administración de Isaac fue el impulsar el tercer Concurso de Cine Experimental. EL 29 de Octubre de 1984 aparece la convocatoria del concurso, que organiza INCINE y el STPC. El concurso fue criticado por mucha gente del medio, no obstante permitió conocer el trabajo de los nuevos cineastas; algunos aprovecharon la oportunidad e incurrieron en la industria.

El Estado ante el fracaso de sus películas, realizadas a través de INCINE, y sin dinero para seguir produciendo, decide convocar a un concurso, en el que participan gentes con más valentía y deseos de dirigir, que dinero para producir sus películas.

De 22 guiones que se seleccionaron, sólo se pudieron realizar 10 películas, entre ellas 2 garbanzos de a libra: Amor a la vuelta de la esquina (1985) de Alberto Cortés y Crónica de Familia (1986), de Diego López. Estas películas pusieron en ridículo a toda la producción del año, fueron 2 obras de gran valor estético y expresivo, a pesar del poco dinero con que se produjeron.

La noche del 18 de Febrero de 1986, el Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett, dio posesión como nuevo director del Instituto Mexicano de Cinematografía, al Lic. Enrique Soto Izquierdo.

A la llegada del Lic. Enrique Soto Izquierdo a INCINE todo lo convenido antes del concurso, como eran la exhibición de las películas ganadoras en buenas salas y con gran promoción, no se respeta. La exhibición de las cintas se programan en temporadas muy malas para el espectáculo cinematográfico (diciembre) y la publicidad brilla por su ausencia. Lógicamente las películas duran poco en cartelera y el concurso muere en el olvido, a pesar de que Soto Izquierdo informa el 26 de Marzo de 1986 a la prensa, que el cine experimental quedaba desde ese momento institucionalizado. Asimismo el Estado se comprometía a financiar anualmente del 50 al 80% de diez cintas experimentales, sin necesidad de concursos.

El crítico José María Espinasa destacaba (Revista La Orquesta, Julio-Agosto, 1986): "A la salida de Isaac del Instituto y la entrada de Soto Izquierdo todo parece indicar que la noche es eterna. No sólo no hubo proyectos nuevos, sino que se liquidaron los anteriores, las promesas del concurso no se cumplieron, no se mejoró la programación ni la calidad de las exhibiciones. La gente de cine no dice nada porque tienen miedo a cerrarse las puertas y nadie pregunta,

por poner un ejemplo ¿Que paso con la película que Nicolás Echevarría iba a filmar desde hace algún tiempo?"(5)

Con Enrique Soto Izquierdo, comienza una etapa de corrupción, falta de interés en la cinematografía y favoritismo de funcionarios hacia ciertos directores con deseos de filmar. Es la era del burócrata como dios del imperio cinematográfico.

A Enrique Soto Izquierdo no le interesaba el cine, le aburría mucho, no sabía nada de él. Hacía sinopsis muy chistosas, cuando le preguntaron los críticos de que se trataba, Mariana, Mariana (1987), él declaró: "Sobre unos niños jugando a ligazos".

En cierta ocasión declaró a la Jornada (20 de Febrero de 1986), que sus películas mexicanas favoritas, eran Viento Negro, de Servando González, y Nazarín, ide Sergio Olhovichi!. Evidentemente no sabía nada de cine. (6)

Tenía peculiares extravagancias, hacía esperar horas y horas a los cineastas antes de antederlos. Muchos cineastas aguantaban los malos tratos, ante la posibilidad remota de poder filmar un proyecto. Se dieron casos en que los cineastas esperaban hasta 12 horas.

El crítico Gustavo García opinaba del cambio de administración en el cine (Uno + Uno, 9 de Enero, 1988):

"Por revancha política, por prepotencia, por ignorancia o por desprecio, de Gobernación llegó la orden: se castigaba la inútil presencia de Alberto Isaac, al frente del inútil surtidor de chambas burocráticas que era IMCINE, asignando en su lugar a Soto Izquierdo, con lo que se terminaba de castigar al cine gubernamental, por la enorme culpa de existir.

Y por prepotencia, por la ignorancia, por revancha política o por desprecio, Soto Izquierdo y su brazo armado, Héctor López Lechuga de Conacine, echarían abajo rodajes inminentes, castigarían presupuestos, se darían el gustazo de tener haciendo antesala a los cineastas ungidos de filmar siquiera un pinche fotograma en el sexenio y se sacarían de la manga a Servando González, el cantor por excelencia de los logros gubernamentales". (7)

Efectivamente, Soto Izquierdo saca del retiro al director Servando González y lo premia con el rodaje de la película El Último Túnel (1987) que devora el presupuesto de IMCINE. Su costo fue de mil millones de pesos, aunque algunas personas hablan de 2 mil millones. Es una película muy mala, que no contribuyó en nada al desarrollo de nuestra \* cinematografía. Mientras tanto, la película de Nicolás Echevarría, "Cabeza de Vaca", no contaba con presupuesto para su filmación y se postergaba por años. Terminó la década de los 80 y esta cinta no se pudo producir.

Desde finales de 1985 la dramática caída del número de espectadores en los 2 más importantes mercados del cine mexicano: el sur de los Estados Unidos y la provincia mexicana, trae preocupación a los productores mexicanos.

Esta problemática se agrava debido a los altos costos de producción de las películas, lo que provoca una disminución en el número de cintas realizadas. Asimismo, la pérdida del poder adquisitivo de los espectadores y la lenta recuperación de la inversión, ocasionada por el poco tiempo de pantalla que dan los exhibidores a las películas mexicanas agudiza la situación.

Ante este negro panorama, que se recrudece en 1986, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas

Mexicanas, a través de su líder, Fernando Pérez Cavilán, demandan a la Dirección de Cinematografía hacer cumplir el artículo segundo, fracción XII de la ley y reglamento de la industria cinematográfica, que faculta a esta institución determinar los días obligatorios que los dueños de las salas deben proporcionar a nuestro cine, cantidad que nunca debe ser menor al 50%.

Los funcionarios que encabezaban la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, IMCINE y La Dirección de Cinematografía, después de analizar la petición, deciden realizar juntas de trabajo con los productores privados y los sindicatos para tratar de buscar una solución al problema.

Después de 6 meses de intenso trabajo, y como respuesta a la problemática planteada por los productores privados, nace El Plan de Renovación Cinematográfica, dado a conocer el 13 de Octubre de 1986, en Los Estudios Churubusco, por el director del R.T.C., Lic. Jesús Hernández Torres.

El Plan de Renovación Cinematográfica fue un total fracaso, si hubo beneficios estos fueron para los empresarios del cine y el gobierno, debido a que en primera instancia este plan liberaba los precios de entrada a los cines, para de ahí impulsar otras acciones.

El Plan de Renovación Cinematográfica consistía básicamente en 12 puntos, en los que se tenía que trabajar para mejorar la producción cinematográfica, estos fueron: 1) Política de Precios, 2) Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, 3) Tiempo de Pantalla, 4) Campaña de apoyo al cine mexicano, 5) Capacitación, 6) Importación de equipos, 7) Importación temporal de películas, 8) Intercambio con otros países, 9) Cortometraje, 10) Concurso de proyectos cinematográficos, 11) Promoción en el extranjero y 12) Apoyo

al fondo de jubilación.

El colectivo Alejandro Galindo realizó una investigación sobre la crisis del cine mexicano y apuntaba en 1987:

"A casi un año de haberse constituido dicho plan, los resultados pueden resumirse en la siguiente lista: 1) Se han reunido 178 millones de pesos para el fondo de fomento a la calidad, de los cuales se han tomado 25 millones para el banco de guiones y 5 más para la reseña de Acapulco, 2) El tiempo de pantalla que se le otorgó al cine mexicano fue del 20.38% en los cines del Distrito Federal y su área metropolitana durante 1987, 3) La producción de películas ha continuado a la baja y se espera que si nos va bien en el 87 se produzcan unas sesenta y cinco en total, 4) Se lograron recaudar aproximadamente unos 200 millones de pesos para el fondo de jubilación de la sección I del STIC, 5) Los precios de las salas de exhibición se han incrementado 3 veces en diferentes porcentajes desde la emisión del plan y 6) Se han dado de alta 74 nuevas salas de cine y han tenido que cerrar unas 24 por inconstabilidad". (8)

Nota: Las cantidades que se manejaron en los años de 1987 y 1988 resultan irrisorias en la actualidad, debido a la terrible inflación que vivió el país en esa época.

El Plan de Renovación Cinematográfica fue una acción burocrática inútil, sus principales objetivos: mejorar las salas cinematográficas y elevar la calidad del cine mexicano, a través del dinero reunido por el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, no se cumplieron totalmente.

El Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica fue creado, a cambio de otorgarles permiso a los exhibidores

de liberar los precios de entrada a los cines. Estos a cambio prometieron otorgar una parte de sus ingresos para financiar el mencionado fondo, el cual otorgaría financiamiento a productores que realizaran películas de calidad.

La idea del fondo fue del líder del STPC y cineasta destacado, el finado José Estrada. En un principio se les exigió a los exhibidores un 10%, ellos aceptaron posteriormente el 5% de las entradas brutas, y al final propusieron pagar por medio de una cantidad fija de butacas.

Los objetivos para los que fue creado el fondo son: A) Mejorar la calidad del cine mexicano, B) Promover el cine mexicano en la República Mexicana y en el extranjero, C) Incrementar y preservar el acervo de la Cineteca Nacional y D) Fomentar el desarrollo tecnológico y de nuevos valores.

Aunque se tenía pensado llegar a juntar 2 000 millones de pesos en 1987, sólo se pudieron recaudar 178 millones, cantidad insuficiente para producir al menos una película.

"La otra razón fundamental que impidió que se captaran grandes sumas de dinero para el fondo fue que R.T.C. se comprometió a tramitar y obtener con la Secretaría de Hacienda un acuerdo para que las aportaciones quedaran exentas de impuestos, pero como el acuerdo fue logrado hasta el mes de Julio, muchos exhibidores se negaron a aportar al fondo con este pretexto, alegando que si no lo hacían era por el incumplimiento oficial". (9)

El Fondo de Fomento a la Calidad fue presidido en sus inicios por el director Jaime Casillas, quien el lunes 11 de Enero de 1988 declaraba a la Prensa que el Fondo de Fomento respaldaría con 100 millones de pesos a 6 películas

ya aprobadas por éste. Entre ellas una del propio Casillas y Mentiras Piadosas de Arturo Ripstein. El Fondo se convertía en un intermediario entre IMCINE y los realizadores desempleados.

Era perfectamente claro que 100 millones de pesos, en 1988, era muy poco dinero para producir una cinta. Este presupuesto apenas alcanzaba para el arranque y la preproducción de un proyecto, aún contratando un staff racional. A falta de 400 millones de pesos, con lo cual apenas se concebía algo discreto, los realizadores aceptan las pobres aportaciones del Fondo y se abocan a buscar más productores para de esta forma aligerar los altos costos de producción de un largometraje. A través de esta forma de producción se realizan la mayoría de las películas con intenciones de calidad y expresión artística, de los 2 últimos años de la década. En la actualidad esta estrategia de financiamiento sigue vigente a través de la relación estrecha entre las cooperativas y el Estado.

Y a pesar de que se sabía que el Estado no tenía recursos para producir filmes, en el mismo Enero de 1988, Fernando Macotela, Director de Cinematografía anunciaba que se iban a realizar 10 películas de calidad en el año, con el apoyo del gobierno. Además señalaba que el Plan de Renovación Cinematográfica estaba logrando sus objetivos, cuando todo el mundo veía que todo seguía igual en la industria.

Un nuevo intento por darle vitalidad al cine mexicano se da el 2 de Marzo de 1988. Ese día se presenta el programa de apoyo al Nuevo Cine Mexicano, a través de Enrique Soto Izquierdo, quien además anuncia la filmación del primer largometraje de 1988, El Jinete de la Divina Providencia, de Oscar Blancarte. Este programa fue un nuevo fraude, al igual que

el Plan de Renovación Cinematográfica, al cual iba a apoyar. En esencia era lo mismo, los objetivos eran los mismos: taparle el ojo al macho, crear falsas expectativas de cambio.

Para la producción de El Jinete de la Divina Providencia, Soto Izquierdo resucita a CONACITE II, empresa creada para trabajar con el STIC, en los Estudios América. Esta película atravesó por enormes problemas económicos en su fase de producción, hasta que el Gobierno de Sinaloa y la Universidad de esa entidad la apoyan financieramente. Sólo así pudo terminarse, ya que INCINE se negó a dar más dinero.

Una de las características de la administración de Enrique Soto Izquierdo en IMCINE, fueron los precarios presupuestos que se otorgaron a los cineastas para realizar sus películas. EL Estado nunca se preocupó por los problemas que tenían en la producción los realizadores, en muchas ocasiones sus proyectos, en plena filmación, eran cancelados, como sucedió con la película de Oscar Blancarte y la de Arturo Ripstein, Mentiras Piadosas.

Tener que esperar 3 o 4 años para hacer una siguiente película hizo que los directores aceptaran las difíciles condiciones que impuso el Estado para poder filmar. Esto hizo manifestar a la realizadora Busi Cortés (Uno + Uno, 27 de septiembre, 1989): "La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última. Cuando a mi me dijeron que Ripstein había hecho su película en 4 semanas y que yo la tenía que hacer en el mismo tiempo, dije: No puede ser, Ripstein es Ripstein, tiene tanta experiencia que puede hacer una película en 4 semanas. Nosotros, ¿Cuándo vamos a poder?". (10)

Afortunadamente, Busi Cortés sí pudo terminar su película, El Secreto de Romelia (1988), y obtuvo buenos resultados con ella. Se pudo realizar en tan poco tiempo, debido

al fuerte apoyo que le brindó el Centro de Capacitación Cinematográfica.

El financiamiento fuerte de las películas con intereses estéticos y de carácter industrial, fue obtenido por los productores a través de las cooperativas, las Universidades, Las Escuelas de Cine y algunos productores asociados. El Estado invirtió cada vez menos y dejó así de ser el productor absoluto. El Fondo de Fomento surgió para apoyar estas modalidades de inversión en el cine.

En 1987, con la producción de Días Difíciles, Alejandro Pelayo inaugura esta nueva forma de producción, basada en la multiplicación de productores para abatir costos y aligerrar el subsidio al cine, por parte del Estado. Las condiciones económicas del país generaron esta estrategia de financiamiento.

A través del Fondo de Fomento, con cierta participación del Estado, durante la gestión de Enrique Soto Izquierdo se produjeron: Polvo de Luz (1988) Cristián González, El Jinete de la Divina Providencia (1988) Oscar Blancarte, El Costo de la Vida (1988) Rafael Montero, Esperanza (1983-1988) Sergio Olhovich, El Secreto de Romelia (1988) Busi Cortés, Regreso a Aztlán (1988) Juan Mora y Mentiras Piadosas (1988) Arturo Ripstein.

Otras producciones que apoyó IMCINE de 1986 a 1988 fueron: El tres de Copas (1986), Felipe Cazals, Mariana, Mariana (1987) Alberto Isaac, El Último Túnel (1987) Servando González, Días Difíciles (1987) Alejandro Pelayo, Lo que Importa es Vivir (1986) Luis Alcoriza, La Furia de un Dios (1987) Felipe Cazals y el mediometraje Tlacuilo (1987) Enrique Escalona.

Antes de terminar 1988, el Instituto Mexicano de Cinematografía, encuentra interesante el proyecto Un Lugar bajo el Sol de Arturo Velazco, quien antes había dirigido La Banda de los Panchitos (1985), y decide asumir su producción.

El Estado también apoyó, durante esta etapa, con financiamiento y/o servicios de estudio y Laboratorio: La película chicana, Break of Dawn (Al Romper el Alba) 1987, de Isaac Artenstein; y la coproducción mexicanocubana, Hoy como Ayer (1986), basada en la vida de Benny Moré, codirigida por Sergio Véjar y el cineasta cubano Diego Constante.

Antes de terminar el sexenio De La Madridista, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy" (22 de Junio de 1988), el Lic. Jesús Hernández Torres habló del desconocido "Programa de Apoyo al Nuevo Cine Mexicano", que no era más que el residuo de lo que quedaba del "Plan de Renovación Cinematográfica".

Después de la intervención del director de R.T.C., estaba perfectamente claro que al citado programa y a los funcionarios del cine sólo les interesaba la nueva liberación de las entradas a los cines, que la reestructuración de la industria cinematográfica. El funcionario señalaba que las autoridades se convertirían en abogados de la exhibición, para convencer a todos que el cine gratis estaba en la televisión. El cine económico, para ellos, se encontraba en la renta de videocassettes y en las transmisiones por cable. Esta afirmación se debía a que desde Enero de 1988 no se habían podido aumentar los precios de entrada a los cines, ya que fueron considerados dentro de la canasta básica.

En aquella ocasión, el director de R.T.C. señalaba además, que el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfi-

ca contaba ya con Mil 175 millones de pesos, de los cuales estaban en proceso de crédito 427 millones. Mencionaba también que se había realizado un convenio con la Asociación Nacional de Productores para subir de 1 millón de pesos a 4 millones el pago a los realizadores de guiones cinematográficos, con el fin de apoyarlos. Por último informó que el Estado iba a impulsar la exhibición de las películas enlutadas, a través de pequeñas salas de video, que se construirían para tal fin. Estas salas nunca se llegaron a realizar. (11)

En Diciembre de 1988, el Lic. Carlos Salinas de Gortari toma posesión como Presidente de la República para el sexenio (1988 - 1994). Nuevos cuadros llegan a formar la inoperante burocracia. Esto mismo sucede en las instituciones y empresas del Estado.

El día 7 de Diciembre de 1988, surge por decreto presidencial el Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes. Desde el principio del nascente sexenio este organismo realiza su primer movimiento estratégico, atraerse a IMCINE a su Área de mando.

La creación del C.N.C.A. trae consigo mayor burocracia en el cine estatal, provoca la repetición de las funciones en las distintas instituciones responsables de dirigir los destinos de la actividad fílmica y genera confusión en éstas.

Como siempre los nuevos nombramientos en la instituciones preocuparon a la gente del medio cinematográfico. Al igual que en otras ocasiones se nombran funcionarios ajenos totalmente a la producción fílmica.

Con excepción de Ignacio Durán Loera, nuevo director de IMCINE, quien hiciera una excelente labor con grupos de

cineastas, a los que apoyó a su paso por la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP, los demás: Víctor Flores Olea, director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Oscar Levín Coppel, director de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía y Mercedes Certucha Llano, directora de Cinematografía, desconocían todo lo referente a la industria cinematográfica.

En su artículo "El Beneficio de la duda" (Uno + Uno 25/III/89) Gustavo García opinaba del nuevo cambio de administración: "Durán aparece como la figura dominante y más coherente; desde su paso por la UTEC formó un equipo, de cineastas (el refugio de la gente de cine en este país es la televisión) que esperan de él maná de presupuesto para una película; es un hombre cercano al medio. Certucha es todo lo contrario: es abrumador el rumor de que su nombramiento vino de Comunicación Social de la Presidencia, lo que ya indicaba sus débiles nexos con Levín Coppel". (12)

Todavía no hay resultados concretos de esta nueva administración. Los intentos de reestructuración y cambio provienen de IMCINE. El Lic. Ignacio Durán Loera está tratando de dar oportunidad de filmar a jóvenes cineastas y se busca que las películas estatales recuperen sus costos a través de la televisión comercial, la televisión por cable y los videoclubs.

Evidentemente hay una cierta mejoría en las películas que ha producido IMCINE, durante la gestión de Ignacio Durán Loera, se han realizado, con ayuda del Fondo de Fomento: Lola (1989) María Novaro, Goitia (1989) Diego López, Morir en el Golfo (1989) Alejandro Pelayo, y La Leyenda del Ángel Enmascarado (1989) de José Buil y Maten a Chinto (1989) Alberto Isaac. En proceso de rodaje se encuentra Pueblo de Madera, de Juan Antonio de la Riva,

Recientemente (15/febrero/1990) voceros oficiales del Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes informaron de la realización de varios largometrajes, medimetroajes de ficción, así como de algunas coproducciones que llevará a cabo IMCINE este año.

De entre los proyectos más avanzados que ya se encuentran en proceso de preproducción están: Cabeza de Vaca, de Nicolás Echevarría; Bandidos, de Luis Estrada; Modelo Antiguo, de Walter de la Gala; y Gertrudis Bocanegra, de Ernesto Medina.

Otros proyectos que están por consolidarse, y que forman parte de este plan de producción son: Eterno esplendor, de Jaime Huberto Hermosillo, donde se habla del retorno al cine de María Félix; El Peso del Sol, de Marysse Sistach; Playa Azul, de Alfredo Joskowicz; La Mañana debe seguir, de Busi Cortés; Danzón de María Novaro; Ota, de Raúl Busteros; Old Habana, sobre una idea argumental de Gabriel Figueroa y el Batallón de San Patricio, de Felipe Cazals.

En el renglón de la coproducción se informó que IMCINE financiará este año, "Yo la Peor de todas", de María Luisa Bemberg, una coproducción con Argentina, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz. Al parecer es un proyecto herencia del sexenio pasado. Es a todos luces una coproducción bastante criticable, pues en México hay muchas realizadoras (Maricarmen de Lara, Dana Rotberg, Adriana Contreras) a las que se le debería de dar la oportunidad de dirigir un largometraje industrial. EL gobierno tiene tan pocos recursos, y no es justo que se deriven para producciones extranjeras.

Una de las políticas de IMCINE es hacer más viables, comercialmente hablando, a las películas estatales. Según el reporte de la Distribuidora Películas Nacionales, las cintas

El Costo de la Vida, Mentiras Piadosas y el Secreto de Romelia, apoyadas por el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, no interesaron al público y sólo recaudaron 130 millones de pesos, durante el tiempo que estuvieron en cartelera, en todo el país (casi 3 meses). Con excepción de El Costo de la Vida, ninguna duró en exhibición más de 2 meses. (13)

Como se puede observar las recaudaciones fueron muy pobres, no se recuperó ni el costo de producción de una sola de las películas exhibidas. Ante el fracaso de estas producciones estatales, se pretende incrementar su recuperación a través del videocassette y su venta al extranjero.

La Lic. Rebeca Martínez, directora de la Distribuidora Continental de Películas, (en entrevistas personal), declaraba: "El momento actual es muy difícil para toda la industria. El Estado está tratando que las películas que realiza sean atractivas, a veces las películas de calidad se hacen para un grupito y en muchas ocasiones no son de interés para el público en general. En la actualidad se están cuidando desde los guiones, hay un comité, un consejo que dictamina los guiones que presentan los directores y guionistas. Se pretende que las películas sean de interés general, pensamos que de esa manera podemos ganar público para estas cintas y así dejen de ser exclusivistas". (14)

Señaló que con el fin de apoyar a las películas estatales en su recuperación, Continental de Películas vendió un lote importante de películas - 14 - a IMEVISION para su explotación comercial. Además se convino que se pasaran sin cortes. Con esto se busca que la clase media y alta que no ven cine mexicano se interesen por éste.

El objetivo del Estado es que sus películas sean

comerciales y atractivas, sin embargo hay desconocimiento sobre los criterios, a partir de los cuales, los funcionarios de IMCINE y el Fondo de Fomento, definen que proyectos son comerciales. Al parecer no hay criterios concretos, sólo intuición. De ahí el fracaso de las películas del Estado.

Esta problemática originó que la Fundación Mexicana de Cineastas, manifestara al titular de IMCINE, la necesidad de hacer más transparente el funcionamiento del consejo consultivo que elige los guiones que se producen. En la comunidad cinematográfica hay malestar por los criterios que se han utilizado en la aprobación o rechazo de los guiones presentados. El número aprobado es muy bajo, no son más de 5 de un total de cerca de 140. (15)

Durante los años 80, las políticas que supuestamente iban a sacar de la crisis al cine mexicano fracasaron rotundamente. De el Plan de Renovación Cinematográfica y el Programa de Apoyo al Nuevo Cine Mexicano, que promovieron Jesús Hernández Torres y Enrique Soto Izquierdo, ni quien se acuerde. Lo único que subsiste de aquella propuesta renovadora es el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

El mismo Fondo, en los tiempos actuales, recibe ingresos a cuenta gotas. Algunos exhibidores aportan la cantidad monetaria que se comprometieron otorgar, otros nada. ¿Pero que beneficios trajo el Fondo de Fomento al cine mexicano en la pasada década?

En principio se puede decir que el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica arrojó 2 factores positivos: sin quererlo puso en crisis la función del gobierno como productor, fue enmarcando las enormes dificultades que entraña para los cineastas seguir dependiendo del gobierno como productor.

Concientizó a los realizadores que el Estado ya no aceptaba su labor como productor filmico total, y que había que buscar nuevas formas de financiamiento, pues desde ese momento el Estado invertiría en forma parcial. Además ha tratado de hacer más responsables a los guionistas, productores y directores de su producto, porque ahora también interesa recuperar la inversión empeñada en la producción. (16)

El otro factor medianamente positivo es el hecho de que se incrementó la producción estatal. Se han filmado películas, que sin la ayuda del fondo no se hubieran podido-realizar (17). Sin embargo, las películas producidas no han conseguido despertar el interés en el público por el cine mexicano. En términos generales son películas de mediana calidad, con pocos valores estéticos y expresivos. Alguna excepciones a la regla son las películas: Lola, Coitía, El Secreto de Romelia y Mentiras Piadosas. Estas 2 últimas obras, a pesar de que en ellas hay intentos de expresión artística, fracasaron rotundamente en las taquillas.

Dentro de los estatutos del Fondo de Fomento se destacaba que este organismo también debía apoyar al Banco de Guiones, creado en 1987 por la sección de autores del STPC, en colaboración con la Sociedad de Escritores de México (SOGEM). En este banco los guionistas presentaban un proyecto resumido en 10 cuartillas, y una vez aceptado cobraban un anticipo mínimo, para poder subsistir, mientras el guionista desarrollaba su obra. Llegaron buenas ideas, pero los guiones finales fracasaron, eran muy malos, por lo cual los directivos del organismo decidieron pagar solo guiones terminados.

Esto no favoreció el futuro de los guionistas, que en muchas ocasiones, a pesar de ser buenos su guiones nunca llegan a interesar a los productores y nunca se filman. Con

el Banco de Guiones el Estado fracasó por enésima vez, los temas no cambian, no hubo renovación en las temáticas, la situación sigue igual, aún cuando el Sábado 9 de Enero de 1988, La SOGEM, a través de su presidente José María Fernández Unsaín, entregó más de 15 argumentos a R.T.C., con el propósito de aumentar la calidad en la producción cinematográfica nacional. La crisis del cine mexicano se debe en parte, a las pésimas historias que realizan los escritores.

El Balance general de la participación del Estado en la producción cinematográfica nacional en los años 80, es totalmente negativa. El Estado no concibe todavía al cine como instancia cultural, sino como una industria de grandes pérdidas, que no es prioritaria y que más bien parece una carga.

La participación estatal en el cine se caracterizó por: la escandalosa corrupción en sus filas, el nulo respeto a los cineastas, los favoritismos descarados a ciertos directores y la ausencia de criterios en el financiamiento de películas estatales.

Esto no es raro, al gobierno nunca le ha interesado fomentar al cine, además nunca ha sabido producirlo. Al Estado no le interesa como negocio, ni como posición cultural, sólo le interesa como refugio político, le preocupa controlarlo, pero ni eso puede.

Muchos cineastas opinan que el Estado no cuenta con una definida política de comunicación en materia cinematográfica. Esto es falso, si la tiene, "su política es no hacer nada".

## NOTAS

2.2. LA PARTICIPACION DEL ESTADO EN LA INDUSTRIA:  
EL CINE ESTATAL

- 1) Espinasa María, José, El Cine Mexicano Hoy, tomado de la revista La Orquesta, VOI I, Num 2, México, Julio - Agosto de 1986. Hojas de Cine 11, SEP - UAN, P. 268.
- 2) Ayala Blanco, Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Editorial Posada, P. 522.
- 3) Sánchez, Francisco, Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Universidad Veracruzana, Pp. 153 - 154.
- 4) Fabela Quiñones, Guillermo, El Fracaso de los Institutos de radio, cine y televisión, El Universal, México, 30/ Diciembre/1987.
- 5) Espinasa María, José, El Cine Mexicano Hoy, P. 274.
- 6) Sánchez, Francisco, Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, P. 165.
- 7) García, Gustavo, Un túnel hacia la Nada, Uno + Uno, México, 9/Enero/1988.
- 8) Colectivo Alejandro Galindo, El Cine Mexicano y su Crisis (Tercera parte). Revista DICINE, NUM 21, Septiembre-Octubre de 1987, P. 16.
- 9) Ibidea ..... P. 17.

- 10) Carro, Nelson, La Situación del Cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última, I/UNO + UNO, México, 27/Septiembre/1989.
- 11) Ponencia del Lic. Jesús Hernández Torres, director de R.T.C., en el Foro "El Cine Mexicano Hoy" organizado por la fundación Mexicana de Cineastas y la Universidad Autónoma Metropolitana, 23/JUNIO/1988. (México, D.F.)
- 12) García, Gustavo, El Beneficio de la Duda, UNO + UNO, México, 25/Marzo/1989.
- 13) Vera, José, Poco rentables los filmes del FFCC, El Nacional, México, 5/Febrero/1990.
- 14) Entrevista personal con la Lic. Rebeca Martínez, directora de Continental de Películas, Estudios Churubusco, 15 de febrero de 1990.
- 15) Murua, Sara, Diego López, ¿Un director para sí mismo? El Nacional, México, 5/Febrero/1990.
- 16) Entrevista personal con Gustavo García, crítico de cine, Fac. de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad Universitaria, 7/Febrero/1990.
- 17) Ibidem

### 2.3. EL CINE COMERCIAL PRIVADO

En 1971, a raíz del inicio del proyecto cinematográfico echeverrista, las condiciones de financiamiento de la producción comercial cambian radicalmente. Al ratificarse el nombramiento de Rodolfo Echeverría como director del Banco Cinematográfico, el Estado controla los préstamos financieros que por siempre había otorgado a los productores privados, y los canaliza hacia empresas productoras estatales recién formadas como: Alpha Centauris, Marco Polo y Escorpión. Con esta maniobra, los empresarios del cine ven cortados de tajo sus privilegios, y deciden permanecer un tanto al margen de la producción fílmica.

Esta situación solamente permanece hasta 1976, en el sexenio de José López Portillo, los productores privados recobran nuevamente su liderazgo en la industria cinematográfica. La hermana del Presidente, Margarita López Portillo, en su carácter de directora de R.T.C., organismo rector de los medios de comunicación, otorga privilegios sin límites a los capitalistas del cine, con el fin de que volvieran a producir largometrajes, pues el Estado se manifestó incapacitado para invertir en producciones cinematográficas, ante la crisis económica del país.

El Estado, le abre nuevamente las puertas de la industria fílmica, a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, quién gozó a lo largo del sexenio Lopezportillista de grandes privilegios, prerrogativas y ventajas para el desarrollo de su actividad. Sin embargo, el Banco Nacional Cinematográfico prácticamente se liquida y deja de otorgar financiamiento directo a los productores

privados. A cambio, el gobierno, les ofrece la pronta distribución de sus películas, a través de la empresa Películas Nacionales. (1)

Los mercaderes del cine aceptan las condiciones, y filman con sus propios medios las mismas películas (de bajo costo, rápida recuperación y criterio pobre de calidad) que han hecho en todas las etapas históricas de nuestra cinematografía.

En la década de los 50, las características de la producción comercial no variaron en nada. Los productores privados encauzaron sus inversiones en la realización de películas, de inversión mínima, muy baja calidad, basadas en temáticas probadas y trilladas de narcotráficantes, braceros, ficheras, vengadores justicieros y personajes de barrio picarescos.

Las películas comerciales, realizadas sin escrúpulos artísticos, para un público de bajo nivel cultural, se destinaron principalmente a los inmigrantes de raíces latinas residentes en los E.U., un público con dinero, necesidad de divertirse e imposibilitado de poder ver películas en inglés, pues son casi analfabetas. (2)

Las ganancias de los productores privados, obtenidas a través de sus películas fueron grandes, pues en los E.U. eran en dólares. Lógicamente, estas cintas también se explotaban en nuestro país lo que duplicaba los ingresos. (3)

Desgraciadamente, para ellos, la ley migratoria estadounidense, Simpson-Rodino, les arruinó sensiblemente el negocio, ya que la policía norteamericana apresó muchos braceros en los cines en donde se exhibían películas mexicanas. No

obstante los capitalistas del cine, inventan una nueva fórmula: la producción en video y la transferencia de cintas nacionales a este nuevo medio. De esta forma continuaron vendiendo cine malo en dólares. (4)

Esta nueva fórmula ayudó a que el mercado no se perdiera en su totalidad, pues un bracero solamente tenía que conseguir una videocassetera para disfrutar en grupo, si lo quería, los films comerciales.

En la actualidad, aunque el mercado del sur de los E.U. todavía reditúa grandes ganancias, los ingresos que se recaudan ya no son los mismos que hace 5 años, ya que el público de descendencia latinoamericana cada vez acepta menos las pésimas producciones comerciales. Es a mediados de la década pasada, que este mercado se empieza a perder y deja de ser la rica veta del cine comercial.

En los años 80, el cine comercial, la vertiente más importante de la producción industrial, por su derrama económica, realizó aproximadamente 90 largometrajes anuales, con un costo de 120 a 150 mil dólares (250 a 300 millones de pesos) cada película. Esto representó una inversión de más de 10 millones de dólares anuales. (5)

Estos datos nos dicen que la producción de películas comerciales, fue en esta etapa, un negocio rentable, que mantuvo económicamente a 35 mil familias, a pesar de los embates de la crisis que incidieron duramente en el descenso de la actividad fílmica, y crearon mayores dificultades para producir películas.

No cabe duda, que los empresarios de la industria fílmica obtuvieron buenas ganancias, pues no estaban locos

como para invertir más de 10 millones de dólares anuales en la realización de cintas, para que no se recuperara ni un centavo. Es cierto, los productores comerciales ya no se embolsaron las inmensas ganancias de antes, pero mantuvieron sus privilegios, ya que la industria les permitió vivir en el mayor de los esplendores. Los réditos de sus películas dejaron buenos ingresos, a través de su explotación en toda la república: en los pueblos chicos, en las grandes ciudades y en los centros urbanos de mediana población. Algunos productores amansaron grandes fortunas, invirtiendo muy poco en la producción de películas de baja calidad, como fue el caso de Rogelio Agrasánchez, Arnulfo "Cordo" Delgado, los Hermanos Alwada, etc, quienes radican permanentemente en los E.U. (Bronxville, Texas, y Los Angeles, California) en donde también tienen sus oficinas privadas, en las cuales arreglan sus asuntos de trabajo más importantes. (6)

En esta etapa, los productores privados, con el fin de reproducir sus privilegios, mandan a sus hijos a estudiar en escuelas extranjeras de enseñanza cinematográfica, en donde aprenden a hacer cine, para posteriormente ingresar a la industria y reproducir los mismos horrores que los de sus padres, como lo demostraron: René Cardona III, Adolfo Martínez Solares, Rubén Galindo, Gilberto de Anda.

Los capitalistas de la producción comercial tuvieron todo para hacer rentable su inversión en los años 80, pues al estar monopolizados los procesos de distribución y exhibición, por ellos mismos, fue más fácil recuperar su inversión.

Las empresas productoras del cine comercial, más importantes en los 80 fueron: Producciones Hermanos Támara, Televisine, Producciones Carlos Amador, Cinematográfica Rodrí-

guez, Producciones del Rey, ECO Films, Producciones Tijuana, Frontera Films, Cinematográfica Calderón, Cinematográfica Filmex, Cinematográfica de Occidente, Producciones Hermes, Producciones Esme, Filmadora Morben, Producciones Águila, Producciones DMASA, Alianza Cinematográfica Mexicana, Filmadora Dal, Cinematográfica Escamilla, Rosales Durán Producciones, Producciones Tollocan, Cinematográfica Tamaulipas, Producciones Pedro Infante, Sumbre Films, Producciones Carlos Vasallo, Gazcón Films, Cinematográfica Tabasco y Producciones Fílmicas Agrasánchez.

Una de las empresas que obtuvo un gran desarrollo fue Televisine, quien inició sus actividades fílmicas en 1977, con el Chanfle, de Roberto Gómez Bolaños, que consigue un buen éxito de taquilla. Desafortunadamente, sus siguientes producciones fracasaron rotundamente. (7)

Es hasta 1980, con Lagunilla mi Barrio, de Raúl Araiza que esta empresa alcanza otra vez el éxito en la taquilla.

En la década de los 80, Televisine diversifica sus producciones y alcanza un gran éxito con sus cintas, apoyándose en la publicidad televisiva y haciendo alianza con productores comerciales como Carlos Amador. De este binomio surgen películas de notable impacto en las taquillas, pero de escaso valor artístico.

Las últimas producciones de Televisine: Mi Compadre Capulina (1989) de Víctor M. Ugalde y la Risa en Vacaciones (1989) de René Cárdena Jr., que lleva recaudados 3 mil millones de pesos, demuestran el poder de los medios de comunicación; capaces de lograr que la gente vaya en masa a los cines, a ver películas sin ningún valor.

Durante toda la etapa que se analiza, los productores comerciales se quejaron del precio tan bajo de entrada a los cines, lo cual según ellos, trajo una descapitalización acelerada de sus empresas, la baja en las producciones fílmicas y el descenso de la calidad de sus films.

Lo único cierto es que, la descapitalización no llegó a niveles alarmantes, como para que los inversionistas no pudieran arriesgar más, e intentaran hacer un cine de mayores pretensiones que ameritara el descongelamiento de los precios de entrada a los cines. Ellos decidieron irse por lo fácil: poca inversión, nula imaginación temática y desinterés por hacer algo original. Esto ocasionó que los mercados de explotación de sus productos se perdieran paulatinamente, y el Estado no aceptara el descongelamiento del boleto de entrada a las salas cinematográficas.

En la actualidad, sigue vigente la lucha de los productores por aumentar el costo de entrada a los cines, que es uno de los más bajos del mundo.

En la década pasada, los empresarios del cine comercial se quejaron en muchas ocasiones de las difíciles condiciones económicas, que privaban en la industria para producir filmes. En realidad ellos añoraban con nostalgia las épocas en que el Estado financiaba sus películas a través del Banco Nacional Cinematográfico, y no había ningún riesgo en la inversión.

En nuestros días, esta serie de reclamaciones continúa generándose. Según el crítico de cine, Gustavo García (Entrevista Personal, 7 de febrero, 1990) los productores privados al reiterar en muchas ocasiones los efectos de la crisis económica en la industria, pretenden que el Estado

implante una especie de Fondo de Fomento paralelo a ellos, para que de esta manera no arriesguen nada en la inversión y vayan a lo seguro. Por tal razón van a mandar como punta de lanza Rosa de Dos Aromas (1989) de Gilberto Gazcón, - para que todo el mundo vea que ellos también tienen deseos de hacer bien las cosas, con cierta ambición artística, pero con comercialidad. (8)

Las películas de los productores privados han sido muy criticadas por su pésima calidad, así como la explotación burda e indiscriminada que hacen de los albrures y desnudos femeninos.

Don Gilberto Martínez Solares, uno de los directores veteranos que más películas ha realizado (175 filmes) y creador de la comedia urbana picaresca o subgénero de albur urbano comentaba sobre este asunto (Entrevista Personal, 13 de febrero, 1990): "Los críticos hablan mal de estas películas porque no se dan cuenta de que los tiempos cambian. Ahora, sobre todo la juventud es más abierta, y ellos quieren el cine de la época de oro, que era un cine más formal.

Ahora bien, las palabras procaces son el lenguaje actual de la mayor parte de la gente. Nosotros hacemos películas para las clases populares, y esa es la manera de hablar de ellos. Los desnudos bueno pues, es un poco para satisfacer los deseos del espectador. Hay una teoría de que el público se identifica con lo que está viendo en la pantalla. De manera que cuando, Angelica Cháin, está haciendo un desnudo, o está teniendo una escena de sexo, el espectador muchas veces se monta en el lugar del actor.

Además, hablan como si nosotros fuéramos los inventores de eso, los inventores de ese estilo fueron los suecos,

los norteamericanos, los franceses, que tienen un índice bárbaro de películas de lo que llaman el Softporno, lo mismo pasa con los ingleses.

A partir de la revolución sexual, de la liberación femenina, el cine y todo el espectáculo, las novelas, etc, han cambiado para ser más abiertas. Lo que pasa es que los críticos y los periodistas mexicanos nunca han visto con simpatía al cine comercial, a no ser que sea el cine oficial, o de algún cuate". (9)

Adolfo Martínez Solares, otro de los impulsores del subgénero de albur urbano, quién al lado de su padre ha filmado, a través de su empresa Frontera Films, infinidad de cintas de este tipo, remarcaba sobre las constantes críticas a las películas comerciales (Entrevista Personal, 13 de febrero 1990): "Yo creo que las crítica la gente que no comparte realmente esa ideología. Definitivamente estas películas están hechas para el grueso del público, en el buen sentido de la palabra, entre los cuales yo me encuentro, que si disfrutamos la picaresca mexicana, que de alguna manera si entendemos el albur. Sabemos que así hablan, yo tengo 2 hijos, uno de 10 y uno de 13 años, y verdaderamente estas películas se quedan cortitas a como hablan los chamacos en las escuelas, de como se expresa la gente en las Universidades. Yo creo que esto ya es parte de una realidad en México, entonces, el ponerla, el retratarla en las películas, yo pienso que es parte de nuestro trabajo.

El cine siempre ha sido censurado por los críticos y cuando pasan los años y ellos las ven en la televisión se dan cuenta que aquellas películas que criticaron hace 20 años, pues no eran tan malas.

Nosotros, los productores y directores no nos podemos salir de nuestra realidad urbana, no podemos alejarnos de lo que a la gente le gusta. Voy a poner un ejemplo, todo mundo sabe que el caviar es más caro y es mejor que los tacos, pero hay gentes como yo que nos gustan los tacos. Yo tengo sobrinos y tengo amigos que han vivido en E.U., ellos ven y disfrutan las películas de Sylvester Stallone, de Arnold Schwazenegger. Pero cuando tienen una película mexicana enfrente no importa que la norteamericana halla costado 6 millones de dólares y la mexicana 230 millones de pesos, no importa, disfrutan las cintas mexicanas porque son parte de ellos, porque de alguna manera son sus cómicos, sus actores, su ideología". (10)

Otra de las características del cine comercial, es que está dirigido a las clases populares, que es el público que ve estas producciones; por el contrario, la clase media y alta han ignorado la existencia de este cine.

Don Gilberto Martínez Solares, a este respecto, apuntaba (Entrevista Personal, 13 de Febrero, 1990): "Las clases media, intelectual y aristocrática le dieron la espalda al cine mexicano desde hace mucho tiempo, porque en un tiempo el cine mexicano estuvo mucho tiempo en la canasta básica y no pasó de 4 pesos durante 16 años, entonces el cine sufrió una baja de ingresos tan tremendo, que la mayor parte de las compañías quebraron, y las únicas que sobrevivieron realizaron películas modestas, cintas rancheras que las clases media, intelectual y alta rechazaron. El pueblo fue la única clase que siguió viendo el cine mexicano, entonces no tiene interés para los productores hacer cine para la gente que no lo va a ver.

Los críticos quieren que hagamos un cine de calidad,

que nadie ve, porque a nadie le interesa el cine mexicano entre las clases media y alta.

El 90% de la población que va a ver cine mexicano, es clase popular; los críticos quieren que se haga un cine para un 10% y esto es contradictorio. Ahora la calidad, ¿Quién la juzga? En la actualidad, en el cine comercial, la juzga los ingresos, la cantidad de gente que va al cine.

A mí siempre me han criticado mi trabajo, la época del cine de "Tin - Tán" me la criticaron siempre como un cine corriente, vulgar, ordinario. A Germán Valdez "Tin - Tán" lo tacharon de cómico de pastelazo, sin ningún mérito. Y ahora las películas son elogiadas por los mismos críticos. Es el cine que más se ve, el cine de Tin - Tán que yo hice, es el cine que tanto me criticaron". (11)

Alfonso Zayas, quizás el actor más representativo en los años 80 del cine de ficheras, y su derivación posterior la comedia urbana picaresca, decía sobre los ataques al cine comercial (Entrevista Personal, 13 de Febrero, 1990): "Yo no sé quien critica a estas películas, porque el público es el que manda, y el que nos mantiene, y es el que las sigue viendo. Yo creo que las películas comerciales, mientras sean eso: comerciales, y la gente las vaya a ver, pues hay que darles un respeto, porque la mayoría de los mexicanos son quienes las ven.

Las masas están escogiendo este cine porque las masas pueden ver cualquier película, también atascan los cines con Rocky; Sylvester Stallone es el taquillero NO. 1 en México. La "India María" es otra taquillera y también se llenan los cines. Nosotros los cómicos hacemos películas que llenan los cines, pero no tenemos porque sentirnos especialmente acusados por este hecho.

En México existe cine para todos, por eso deberíamos esperejar las opiniones, porque para que una persona diga, porque es tan criticado el cine comercial, debo preguntarle: ¿Quién lo critica? Porque una película hecha por Frontera Films, la ven 25 millones de personas. Si los críticos les dijeran a esos millones de personas que vayan a ver cine cultural, o cine de educación, que si lo hay, yo les aseguro que no van". (12)

El cine comercial, es de vital importancia en la producción industrial, sostiene a la industria fílmica, genera fuentes de empleo, consume insumos y servicios para la producción y aporta impuestos al erario nacional. Sin embargo, debe de cambiar sus fórmulas temáticas, no puede seguir deformando la realidad, ni la cultura nacional. Para los mismos productores privados, el continuar reproduciendo los mismos bodrios puede acabar con su situación de privilegios, aún cuando ellos defiendan sus productos.

Los empresarios del cine, todavía no terminan por comprender que el realizar películas de buena calidad les podría abrir nuevamente los mercados del extranjero, lo cual incrementaría sus ganancias. Desgraciadamente, los productores comerciales tienen un miedo atroz a dar el gran salto.

## NOTAS

## 2.3. EL CINE COMERCIAL PRIVADO

- 1) Rossbach, Alma y Canel, Leticia, Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo, 1976 - 1982, Material de investigación para la serie de T.V, "Los que hicieron nuestro cine", de Alejandro Pelayo, UTEC, México, 1985. Hojas de Cine II, SEP - UAM, Pp 178 - 179.
- 2) Carlos Cabrera, El Cine Padece Esquizofrenia, El Nacional, México, 6/Febrero/1990.
- 3) Ibidem
- 4) Ibidem
- 5) Entrevista Personal con el director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Alfredo Juskowicz, Oficina Privada, 12/Febrero/1990.
- 6) Entrevista Personal con el crítico de cine, Gustavo García Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, C.U., 7/Febrero/1990.
- 7) Pérez Turrent, Tomás, Notas sobre el Actual Cine Mexicano, 1983, Tomado de la revista Cine Libre, núm. 6, Buenos Aires, 1983. Hojas de Cine II, SEP-UAM, P. 247.
- 8) Entrevista Personal con el crítico de cine, Gustavo García, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, C.U., 7/Febrero/1990.

- 9) Entrevista Personal con el realizador, Gilberto Martínez Solares, durante el rodaje de los Verduleros III en el Panteón de Coyoacán, D.F., 13/ Febrero/1990.
- 10) Entrevista Personal con el realizador, Adolfo Martínez Solares, durante el rodaje de los Verduleros III, en el Panteón de Coyoacán, D.F., 13/Febrero/1990.
- 11) Entrevista Personal con el realizador, Gilberto Martínez Solares, durante el rodaje de los Verduleros III, en el Panteón de Coyoacán, D.F., 13/Febrero/1990.
- 12) Entrevista Personal con el actor, Alfonso Zayas, durante el rodaje de los Verduleros III, en el Panteón de Coyoacán, D.F., 13/Febrero/1990.

#### 2.4. EL CINE INDEPENDIENTE

El cine independiente hecho al margen de la industria, fuera de los márgenes industriales o paralelamente a éstos, y con intereses de búsqueda de elementos estéticos y expresivos ha sido a lo largo de sus 37 años de vida, el único medio para la libre expresión de los cineastas, pues a través de la producción independiente se han podido abordar los fenómenos políticos, económicos y sociales de la realidad social.

La producción independiente, fenómeno original y significativo comprometido desde su surgimiento con la difusión de la cultura y realizado por los jóvenes cineastas, egresados de las escuelas de enseñanza cinematográfica, los intelectuales y los directores marginados de la producción comercial, ha buscado la revitalización de la industria cinematográfica nacional, a pesar de la precariedad económica con que ha subsistido a lo largo de los años.

No obstante, la insuficiencia económica, a través del cine independiente se han realizado los mejores trabajos de los últimos 20 años y de su seno han surgido nuevos cuadros (directores y técnicos) que han enriquecido con su trabajo a la producción cinematográfica nacional.

El cine independiente, en el sentido estricto de la palabra ha dejado de serlo ante los embates de la crisis económica del país, sin embargo no ha desaparecido como aseguran algunos críticos, por el contrario, a través de algunas vertientes que la configuran se han manifestado grandes progresos y avances, como en el caso del cine universitario y el cine escolar.

Sin duda, el cine marginal, factor de cambio a través de su historia fílmica, ha venido a llenar el vacío que han dejado el cine comercial y el estatal. EL primero de ellos más orientado a la comercialización mezquina de la industria y el segundo, hundido en los incoherentes planteamientos burocráticos y la ignorancia de sus funcionarios sobre el medio fílmico.

La producción independiente, apoyada por instituciones de Estado, Universidades e inversionistas privados no convencionales, ha influenciado a los otros sectores de la industria fílmica de su interés por realizar un cine de calidad, alejado de las temáticas banales y superficiales que han caracterizado al cine comercial.

El cine independiente ha enfrentado la realidad y ha buscado su transformación. Esta modalidad de producción, ya tiene una historia, que es preciso conocer antes de analizar lo que fue durante los conflictivos años 80 .

Desde los años 30 , algunas películas como: Redes (1934) de Freed Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, producida por la Secretaría de Educación Pública y La Mancha de Sangre (1937) de Adolfo Best Maugard, cinta con tema cabaretil, prohibida hasta 1943, parecen responder por sus temas, sus propósitos y sus modos de producción a las características de lo que después se llamaría cine independiente. (1)

En los 40 , algunas cintas realizadas por miembros del STIC desafiaban el laudo presidencial de 1945, que impedía a este sindicato producir largometrajes, sin embargo, estas películas marginales no pueden considerarse como parte de la producción independiente, ya que no tenían pretensiones de búsqueda de valores estéticos.

Este fue el caso de No te dejaré Nunca (1947) del director español, Francisco Elías, un melodrama insulso totalmente convencional.

Tampoco pueden destacarse como independientes algunas cintas provincianas, filmadas en 16 mm, en el Estado de Jalisco en 1948, como fueron: Noches de Angustia, de Ignacio Retes; Los Diablos Negros, de Carlos Toussaint; el documental etnográfico inconcluso, La Cruz Vacía, de Victor Urruchúa y Rafael Portillo; y Bendita Seas, de Manuel Muñoz. (2)

Otra película hecha al margen de la industria, sin trascendencia en la cinematografía independiente fue: Tu Pecado es Mío (1949), de Alejandro Pacheco.

Es en la década de los 50, con la película Raíces (1953) de Benito Alazraki, producida por el yucateco Manuel Barbachano Ponce, que comienza formalmente la historia del cine independiente. (3)

Esta cinta realizada por el STIC, disfrazada de largometraje reunía varios cortos, lo que violaba el laudo presidencial de 1945, ya que esta legislación habilitaba al STIC para producir cortometrajes, pero jamás películas de más de 30 minutos en pantalla.

Raíces, condenada por su condición de falso largometraje, pudo estrenarse al cabo de 2 años, gracia a la obtención de un premio en el Festival de Cannes (1955), concedido por la FIPRESCI.

La película de Benito Alazraki, fue vista en Europa como la renovación del concepto indigenista planteado por Emilio "Indio" Fernández en sus obras. Raíces, tiene un estilo

neorrealista y consta de un prólogo y 4 episodios adaptados de varios cuentos de Francisco Rojas González, creador de: El Diosero.

En 1956, el mismo Barbachano Ponce produce otra interesante cinta independiente Torero (1956), con características documentales, que dirige Carlos Velo. Interpretada por el matador de toros, Luis Procuna, obtiene un notable éxito internacional y se estrena sin grandes problemas en 1957.

En 1957, el STIC instalado en los nuevos Estudios América inicia la producción de series compuestas de episodios de media hora, cada uno, que en los cines eran unidos para configurar un largometraje. Desde ese momento, el cine independiente fue considerado como aquél con aspiraciones artísticas, pero carente de una exhibición normal. Ninguna serie del STIC podía establecerse dentro de estos márgenes de identificación.

El Brazo Fuerte (1958) de Giovanni Korporaal, es otra cinta representativa y pilar de la producción independiente; aborda en su temática, problemas de caciquismo, arribismo e imposición política dentro de un marco rural.

La película de Giovanni Korporaal, un ejercicio destacado de ficción con intenciones críticas, fue prohibida por las autoridades gubernamentales. Es hasta 1974 -18 años después de filmada- que El Brazo Fuerte pudo tener estreno comercial. (4)

Otras cintas independientes de los años 50 fueron: Sangre en el Aío (1950) Rodolfo Alvarez; Cantar de los cantares (1959) Manuel Altuaguirre; y La Gran Caída (1959), José Luis González de León.

El Velómetro Trágico (1956), del ferrocarrilero Mateo Ilizarriturri, otro largometraje marginal de esta etapa, filmado en 8 mm, no se puede considerar de ninguna manera como influyente directo del abundante cine independiente en 8 mm, realizado en los 70 .

En los primeros años de los 60 , previos a la celebración del Primer Concurso de Cine Experimental, un sólo largometraje de características independientes se puede destacar, y es: En el Balcón Vacío (1961-62), realizado en 16 mm, por Jomi García Ascot, un refugiado español. Se filma con un presupuesto mínimo y en los fines de semana.

Muy importante en el desarrollo del cine independiente fue el surgimiento del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) en 1963. De esta institución posteriormente egresaran un número considerable de cineastas que enriqueceran tanto la producción industrial, como independiente. Así mismo, este centro se convierte en un poderoso promotor del cine realizado fuera de los cauces industriales.

A través de los 2 Concursos de Cine Experimental, en 1965 y 1967, un gran número de nuevos directores demuestran su talento con sus obras.

Una de las películas más destacadas en estos certámenes, y más cercana al término experimental fue: La Fórmula Secreta (1964), de Rúben Cámez, un interesante ensayo poético-crítico.

En 1968, el CUEC, produce: El Grito (1968), de Leonardo López Aretche, el primer largometraje del Cine Universitario, una vertiente que será después muy importante en la producción independiente.

Este primer producto, manifiesta fuertemente la influencia del movimiento estudiantil de 1968, en los estudiantes de cine. El Grito, recibe excelentes críticas en su época y provoca sensación en sus exhibiciones privadas. Sin duda su éxito alienta la producción de películas independientes.

El Grito, un reportaje de carácter documental, aborda de manera crítica los hechos políticos y sociales del movimiento estudiantil de 1968.

En ese mismo año, Felipe Cazals, un nuevo realizador con estudios de cine en Francia, realiza su primera película independiente: La Lanzana de la Discordia, un ejercicio fílmico de gran calidad.

En 1969, se da un "boom" en la realización de cintas independientes, nuevos cineastas de gran talento dirigen sus primeras obras. Algunos de ellos ingresan, posteriormente, a la industria cinematográfica. El mismo Felipe Cazals, filma su segundo largometraje marginal: Familiaridades.

Las películas producidas en 1969 fueron: La Hora de los Niños, de Arturo Ripstein; Los Nuestros, de Jaime Humberto Hermosillo; Anticlimax, de Gelsen Gas; Nictlán, de Raúl Kamffer; Los Adelantados, de Gustavo Altriste; y El Pocho, de Eulalio González "Piporro", cómico destacado del cine industrial, que realiza su primera película como director.

En ese mismo año, que resulta de gran importancia y significación para la producción independiente también se funda El Grupo Cine Independiente, que nace con el objetivo de dar organización, proyección y perspectivas al cine nacional

no hecho para la industria. El grupo estaba integrado por: Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo, Pedro Miret, Tomás Pérez Turrent y Paul Leduc.

En los años 70, durante el sexenio echeverrista, el proyecto estatal cinematográfico absorbe a un número considerable de cineastas independientes, los cuales reciben la oportunidad de dirigir en forma industrial.

La UNAM, a través del Departamento de Actividades Cinematográficas, se queda como la principal responsable de la producción de largometrajes independientes de ficción.

De 1970 a 1976, la UNAM realiza en 35 mm: Crates (1971), El Cambio (1971) y Meridiano 100 (1974) de Alfredo Joskowicz; Quizá siempre si me muera (1970) y Caminando pasos . . . . caminando (1976), de Federico Weingartshofer; De todos modos Juan te llamas (1975), de Marcela Fernández Violante; y Tómalo como quieras (1971) y Derrota (1973), de Carlos González Morantes.

Cabe mencionar que en la década de los 70, el cine independiente alcanza un desarrollo notable. Durante esta etapa proliferan las cintas marginales, ya sea en super 8 mm, 16 mm y hasta en 35 mm como fueron algunas producciones universitarias.

En los primeros años de la década de los 70 destaca Reed: México Insurgente (1970) de Paul Leduc, que consigue un gran éxito en el extranjero. Durante esta etapa se convierte en la punta de lanza en el mercado internacional, para promover el resurgimiento del cine nacional.

Reed: México Insurgente, producida en 16 mm, por

Salvador López, Luis Barranco y Bertha Navarro, con un presupuesto mínimo, sorprende gratamente a la crítica por su calidad. Es sin duda, la mejor aproximación fílmica al tema de la revolución mexicana.

Dentro de la etapa, que comprende de 1970 a 1976, también inicia su carrera el talentoso realizador independiente, Ariel Zuñiga, con su primera obra: Apuntes (1974); así como, Eduardo Maldonado, otro pilar del cine marginal.

Algunas producciones independientes interesantes de esta etapa fueron: Los Meses y los Días (1970), Alberto Bujárquez; Reflexiones (1972), Atencingo (1973) y Una y otra vez (1975), de Eduardo Maldonado; así como Etnocidio: Notas sobre el Mezquital (1976) de Paul Leduc.

Durante el sexenio de José López Portillo (1977-1982) se manifiesta un tremendo auge del cine independiente, es tal el desarrollo que se alcanza, que se producen 116 películas durante estos 6 años.

A la llegada de Margarita López Portillo a R.T.C., desde donde dirige la actividad cinematográfica, las puertas de la industria fílmica se cierran para los realizadores enmarcados en las propuestas del cine de autor. Desde ese momento, en la producción cinematográfica, el verdadero liderazgo lo ejercen los productores privados, a quienes no les interesará realizar películas con aspiraciones estéticas.

Esta nueva característica de la industria margina a los jóvenes directores, quienes deciden expresarse con más fuerza a través de la única opción para hacerlo: el Cine Independiente.

El fantasma del desempleo, alcanza a los directores que habían ingresado a la industria durante la Apertura Democrática Echeverrista. Ante la falta de oportunidades para filmar de manera industrial, algunos de ellos se refugian en la producción independiente, el único medio para poder realizar obras con regularidad y sin restricciones en cuanto al tratamiento de los temas.

Jaime Humberto Hermosillo, fue uno de los directores que se refugió en la producción marginal durante esta etapa. A lo largo de su carrera filma de manera alterna producciones estatales e independientes. Después de dirigir en 1978 para la productora estatal, Conacine : Amor Libre, incursiona en el cine independiente, debido a las serias restricciones de libertad creativa que le imponían en el cine industrial, para realizar sus obras.

Dentro de la producción independiente, Jaime Humberto Hermosillo ha dirigido: *Las Apariencias Engañan* (1977-1978), *María de mi Corazón* (1979), *Confidencias* (1982) *Doña Herlinda y su Hijo* (1984), *Clandestino Destino* (1987), *El Aprendiz de Pornógrafo* - (1989) e *Intimidaciones de un cuarto de baño* (1989).

Hermosillo, siempre preocupado por la continuidad de su carrera filma donde se puede, ninguna forma de producción ha sido indispensable para él. A diferencia de otros cineastas como Sergio Olhovich y Nicolás Echeverría, que nunca han reconocido otra forma de financiamiento que no sea la del Estado.

Como se decía anteriormente, en la década de los 70 el cine independiente alcanza quizás su máximo desarrollo. A mediados de los años 70 se dan grandes cambios en la producción independiente, por primera vez en su historia surgen mecanismos de distribución, lo que redundo en mayores posibilidades de exhibición para este tipo de cine. Nacen las dis-

tribuidoras independientes: ZAFRA, de Jorge Sánchez y Cunario Rojo. Asimismo, las películas marginales encuentran nuevos canales de difusión en las nuevas salas universitarias, la Cineteca Nacional, Los cine clubs y los pequeños cines de los organismos oficiales.

Desgraciadamente, estos intentos por comercializar y difundir las cintas marginales, y así recuperar la inversión hecha en éstas, no llegaron a consolidarse totalmente. La falta de canales de exhibición, ha sido, quizás el talón de Aquiles del cine independiente durante toda su historia.

De las cintas independientes producidas de 1977 a 1979 podemos destacar: Jornaleros (1977) Eduardo Maldonado, Anacrusa (1978) Ariel Zuñiga, Adiós David (1978) Rafael Montero, Niebla (1978) Diego López, Constelaciones (1978) Alfredo Jus-kowicz, Iztaculco, campamento 2 de octubre (1978) Alejandra Islas, José Luis González y Jorge Prior, María Sabina, mujer espíritu (1979) Nicolás Echevarría, Así es Vietnam (1979) Jorge Fons, Kompiendo el Silencio (1979) Rosa Martha Fernández, Tesquínada (1979) Nicolás Echevarría y Nicaragua: los que harán la libertad (1979) Bertha Navarro.

En la década de los 80 , la situación del cine independiente cambia de manera radical. En los 3 primeros años de esta década, el auge de la producción independiente que se había iniciado en el sexenio Lópezportillista, todavía se manifiesta sin mayores variantes y se realizan trabajos filmicos de notable calidad e interés.

Sin embargo, este auge decrece durante el transcurso de los años 80 , ya que la crisis económica del país incide de manera determinante en la producción de películas independientes. Cada vez menos cineastas se aventuraron a invertir

sus capitales personales para realizar películas de altos costos y sin ninguna posibilidad de explotación comercial. (5)

La debacle financiera del país, representó una pesada carga para el cine hecho fuera de la industria. La devaluación desastrosa de nuestra moneda, el desempleo y la inflación galopante, acabaron con las esperanzas de los productores de invertir en producciones independientes, pues ya no estaban en posibilidad de gastar su dinero en cintas que no aportaban más que la satisfacción de hacerlas. (6)

Asimismo, se puede decir que en esta etapa, el cine independiente deja de ser totalmente "independiente", fue en realidad de carácter semindependiente, pues casi todo el peso de la producción de películas de este tipo, recayó en las Universidades y los Centros de Enseñanza Cinematográfica como el CUEC, CCC y CIEC, instituciones subsidiadas por el Estado. (7)

El término "independiente" ya no tuvo la vigencia que en los años 70, en donde el maniqueísmo era más evidente, pues estaban por un lado, los productores privados; y por el otro, los cineastas que producían con su propio capital soñando que sus obras pudieran comercializarse en los cines, cosa que jamás sucedía. (8)

Los cineastas independientes ante el decaimiento del cine que realizaban, buscan la incursión en otras formas de financiamiento. Algunos pueden filmar en el cine estatal; a través de las cooperativas; y otros en la producción en video.

La producción independiente en los años 80, se manifes

tó en 4 vertientes muy bien definidas.

1) Una de ellas fue la del cineasta o grupo de cineastas que ajenos a cualquier compromiso con instituciones gubernamentales, Universidades, productoras estatales, compañías exhibidoras y distribuidoras, arriesgaron su propio dinero, para producir películas de intereses estéticos y fundamentadas en la realidad, pero sin posibilidades de tener explotación comercial.

La mayoría de estas producciones se realizaron en 16 mm y con presupuestos mínimos, aunque en algunos casos se hicieron trabajos en 35 mm con mayores ambiciones industriales. Dentro de esta vertiente podemos mencionar las películas de Ariel Zuñiga o Manuel Barbachano, aunque este productor puede ser fácilmente incluido dentro de los privados, ya que es dueño de los Estudios Clasa.

2) La segunda vertiente fue el cine universitario, realizado en 35 mm, con un sistema de producción semejante al industrial, con amplia libertad de expresión para los directores e interesado en el tratamiento de los fenómenos políticos, sociales y humanos de la realidad nacional.

Ejemplos de esta vertiente fueron las cintas producidas por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM (Los Confines, Nocturno Amor que te vas, etc).

3) La tercera vertiente, fue el cine escolar hecho en 16 mm, en los Centros de Enseñanza Cinematográfica (CUEC, CCC y CIEC) como trabajos escolares. A través de este tipo de cine, producido con financiamiento estatal, para que los alumnos de estos centros experimentaran en su oficio, se realizaron películas de gran sentido plástico.

Ejemplos de esta vertiente fueron los ejercicios filmicos de alumnos destacados como: Gerardo Lara, Busi Cortés, Rafael Montero, María Novaro, Juan Guerrero, etc.

4) La cuarta vertiente, abarcó las películas documentales, producidas en 16 mm, por instituciones y organismos del Estado, que dieron cierta libertad creativa a los realizadores.

Ejemplos de este apartado, fueron las películas realizadas por el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La primera vertiente tuvo un descenso paulatino en su producción, esto hizo pensar a algunos críticos que el cine independiente había dejado de existir. Sin embargo, como lo dicen los propios realizadores (Mittl Véldez, entrevista personal, 12 de Febrero, 1990)" es difícil reducir la producción independiente, al cine realizado por los cineastas con su propio capital". (9)

En la actualidad, este tipo de cine, al margen de todo, ya no existe, son esporádicos los casos con esta variante.

Las otras vertientes de la producción independiente tuvieron un desarrollo notable, sobre todo el cine universitario y escolar, en donde se produjeron obras muy interesantes.

La UNAM, después de su último éxito: ¡Ora si tenemos que ganar! (1978), de Raúl Kampffer, que incluso gana "el Ariel de Oro" a la mejor película de 1982, deja de realizar películas industriales. Es hasta 1987 que reinicia sus actividades en el quehacer filmico y produce 4 películas profesio-

nales, de las cuales sobresalió: Los Confines (1987), Mirl Véldez.

Asimismo, en los Centros Escolares de Enseñanza Cinematográfica se realizaron ejercicios fílmicos de buena factura, que recibieron premios importantes a nivel nacional y en el extranjero. Además de estos centros egresaron (directores y técnicos) que se abrieron camino en el cine industrial y demostraron su gran talento.

Por otra parte, dentro de la cuarta vertiente se produjeron documentales de calidad excepcional, como fueron algunos trabajos de Alberto Cortés y Nicolás Echevarría.

Después de haber analizado las variantes de la producción independiente, hagamos un análisis de los principales proyectos fílmicos realizados, y las temáticas que se abordaron en los años 80.

El cine independiente obtuvo muchos de sus mejores frutos en la producción documental. Los realizadores destacados de esta rama del cine marginal fueron: Eduardo Maldonado, Nicolás Echevarría, Alberto Cortés, Rafael Montero, Carlos Cruz y Carlos Mendoza.

Dentro de la producción documental se abordaron temas de carácter indigenista, político, místico-religioso y denuncia social.

Algunas cintas documentales con temas indígenas y tendencias religiosas fueron: Poetas Campesinos (1980) y El Niño Fidencio, taumaturgo de Espinazo (1980) de Nicolás Echevarría, de referencias místico-religiosas; Xochimilco (1987) Eduardo Maldonado, que analiza el entorno religioso de los

pobladores de este lugar; Casas Grandes (1988) Rafael Montero; Quitate Tú pa' ponerme yo (1981) Francisco Chávez; La mayordomía (1980), El Oficio de Tejer (1980) y Mara'acame (cantador y curandero) 1980, de Juan Carlos Colín; Semana Santa en Nanacatlán (1980) y Fiesta del Señor Santiago Apóstol (1980), ambas de Jaime Riestra.

De las películas documentales con características de denuncia social y aguda crítica de los problemas de la realidad podemos mencionar: Laguna de dos Tiempos (1982) Eduardo Maldonado, una visión denunciatoria de los problemas que ha generado la industria petrolera en la ecología del estado de Veracruz; Café Tacuba (1981) Jorge Prior, que aborda la desprotección de los ancianos; y La Tierra de los Tepehuas (1982) Alberto Cortés, sobre la marginación de los indios y el despojo de sus tierras, en la comunidad de Pisaflores estado de Veracruz.

Con tema de denuncia social, pero enmarcado en un planteamiento de ficción, el realizador Ariel Zuñiga dirige: Uno entre Muchos o una anécdota subterránea (1981), sobre un hecho real de un trabajador secuestrado por sus propios patrones, para acortar el número de empleados de su fábrica y no pagar la indemnización respectiva.

El documental de carácter político alcanzó un buen nivel, a través de los trabajos realizados por Carlos Mendoza y Carlos Cruz, que en forma crítica abordaron la problemática política y social del país.

El tríptico o trilogía del Cha-Cha-Chá, compuesto por: Chapopote (1980), Chahuistle (1981) y Charrotitlán (1982), fue la mejor obra de los 2 cineastas destacados.

Su tríptico tiene varios enfoques de la problemática nacional: Chapoyote, es una crítica aguda de la corrupción en el seno petrolero y el "boom" del crudo nacional; Chahuistle un ensayo denunciatorio sobre la situación en el campo y los torpes proyectos políticos como el SAM (Sistema Alimentario Mexicano) promovido por José López Portillo para revitalizar la agricultura; y Charrotilán, una aproximación analítica del charrismo sindical en el país.

En 1982, La Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, otorga a Chahuistle, el premio Ariel por el mejor documental del año. Sin embargo Mendoza y Cruz rechazan el galardón como forma de presión para defender la libertad de expresión. (10)

A pesar de haber rechazado el Ariel, la censura no fué más accesible con las películas de estos realizadores. Crónica de un fraude (1988), su último trabajo, realizado en video, permanece censurado hasta nuestros días. En el abordan el fraude electoral perpetrado en las elecciones presidenciales de 1988, que marginó del triunfo a Cuauhtémoc Cárdenas.

Años antes, Carlos Mendoza, como maestro del CUEC, había firmado sin gran éxito: Jijos de la crisis (1986).

Salvador Díaz Sánchez, fue otro director sobresaliente del cine militante o político en los años 80. Con su película, ¡Los Encontraremos! (1982) presentada como tesis para obtener la Licenciatura en Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), demuestra su gran destreza para manejar el cine directo de expresión crítica.

¡Los Encontraremos!, un estremecedor documental sobre la represión política en México, inicia su análisis del hecho

de una entrevista con Rosario Ibarra de Piedra, candidata a la Presidencia de la República en 1982, quien narra en pantalla, un largo rato, su lucha por encontrar a su hijo, un desaparecido político.

La reafirmación como realizador político, de Salvador Díaz Sánchez, se da con: Juchitán, el Lugar de las Flores (1985) en donde aborda la sorda lucha de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo, en Juchitán, Oaxaca, para hacer respetar el derecho del pueblo de elegir democráticamente a sus autoridades.

Otras películas independientes con óptica política fueron: La indignidad y la intolerancia serán derrotadas (1980) de Alberto Cortés y Alejandro Islas, que aborda la problemática del sindicalismo en México; y La Víspera (1982), de Alejandro Pelayo, una historia de ficción, de un ex-ministro de Estado que espera ansiosamente el llamado del nuevo Presidente para colaborar nuevamente en la administración pública.

Dentro del género documental, pero con pretensiones industriales, se destacó: Ulama (1986) de Roberto Rochín, una aproximación analítica de gran belleza visual, que aborda las implicaciones culturales, políticas y sociales del juego de pelota en la época prehispánica y en el presente.

El cine independiente, ha sido un poderoso medio para que la mujer se exprese libremente a través del cine.

A mediados de los años 70, jóvenes cineastas, estudiantes y egresadas del CUEC, empiezan a desarrollar sus primeras obras, a través de ejercicios fílmicos escolares y producciones independientes. De esta manera realizan el sueño que les había negado la viciada industria cinematográfica.

Como producto del movimiento feminista surge, en esa época el grupo Cine-Mujer, fundado por la psicóloga y egresada del CUEC, Rosa Martha Fernández. La agrupación nace con el objetivo de utilizar al cine, como un medio para dar a conocer la problemática de la mujer en la sociedad. (11)

Su primera obra, Cosas de Mujeres, realizada en 1975, por la propia, Rosa Martha Fernández, aborda el problema del Aborto. Tiempo después, esta agrupación, a través de películas realizadas por sus miembros, incursións en el tratamiento de temas como: la violación, la prostitución, la educación femenina tradicional, la discriminación del sexo femenino, etc.

Sin duda, estos inicios del cine feminista, tuvieron que ver con el debut de un gran número de realizadoras, en el cine independiente, durante la década de los 80 . Algunas de las películas de estas directoras fueron de gran calidad, y se hicieron merecedoras de elogios por parte de los críticos.

Algunas películas sobresalientes, hechas por realizadoras en los años 80, y de carácter independiente fueron: ¿Y si platicamos de Agosto? (1980) y Conozco a las tres (1983), sobre la condición de la mujer, ambas de Maryse Sistach; Esponja Belleza (1980), de Lilian Liberman; No es por gusto (1981), de María Eugenia Tamés y Maricarmen de Lara, acerca de la prostitución; Es primera vez (1981), de Beatriz Mira, sobre un encuentro feminista; Hotel Villa Goerne (1981), de Busi Cortés; Vida de Angel (1982), de Angeles Necochea; Historias de Vida (1981), de Adriana Contreras, que retrata el universo de una niña de clase media; Una Isla Rodeada de Agua (1984), de María Novaro, sobre una adolescente que busca a su madre que se ha ido durante su niñez; Elvira Luz Cruz (1984-

85), de Dana Rotberg y Ana Díez, basada en el caso real de una mujer que en su locura es acusada de matar a sus 4 hijos; Desde el Cristal con que se mira (1984), de Maricarmen de Lara, sobre la paranoia cotidiana de una mujer casada; La Novia Perfecta (1985), de Martha Vidrio; La Divina Providencia (1988), de María Rodríguez, sobre las condiciones de miseria de niños abandonados; A la misma hora (1988) de Teresa Mendicuti, un relato pasional con tintes borgianos; Nina (1989) de Angeles Sánchez; Dime algo por última vez (1985), de Rebeca Becerril; El Ruins (1987), de Elsie Méndez; y Los Angeles se han fatigado (1988), de Teresa Previdi.

Mención aparte merece la película: No les pedimos un viaje a la Luna (1986), de Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés, un documental sobre la explotación de las costureras, hecho social que sale a la luz pública, a raíz de los sismos ocurrido en la Ciudad de México en Septiembre de 1985.

No les pedimos un viaje a la Luna, un reportaje fílmico de aguda crítica social, apoyado financieramente por la distribuidora independiente. Zafra, narra en forma cronológica la tenaz lucha de las costureras por establecer un sindicato, y así defender sus derechos laborales, pisoteados por los empresarios de la industria del vestido, que se negaban a reabrir las fuentes de empleo de estas trabajadoras.

En la película de las 2 realizadoras, egresadas del CUEC, destaca el buen manejo del ritmo cinematográfico y el excelente montaje, que aprovecha al máximo las variantes temporales-espaciales para reforzar el discurso feminista. A pesar de que este documental, no tiene una caligrafía visual depurada, demostró los avances del cine feminista. Algunas secuencias de esta obra, de gran sentido plástico, hicieron recordar los mejores momentos de Jornaleros (1977) de Eduardo Maldonado.

La calidad de esta película fue reconocida con el Ariel y la Diosa de Plata en 1987, por el mejor documental del año.

Las Universidades, Los Centros de Educación Cinematográfica y otras instituciones subsidiadas se consolidaron como promotoras directas de la producción independiente, así como en espacios extracinematográficos, en donde se refugiaron los nuevos realizadores.

Los cineastas, a través de estos espacios, pudieron desahogar sus inquietudes artísticas y expresivas, que les negaba el cine industrial.

La UNAM, reinicia la producción de proyectos cinematográficos en 1987 y realiza, a través de la Dirección de Actividades Cinematográficas, 4 películas de carácter industrial: Nocturno Amor que te vas (1987), de Marcela Fernández Violante; Los Confines (1987), de Mitl Váldez; Historias de Ciudad, Marginados, (1988), de Ramón Cervantes, Rafael Montero, María Novaro y Gerardo Lara; y El Otro Crimen (1988), de Carlos González Morantes.

Desgraciadamente, estas cintas universitarias tuvieron una difusión mínima, permanecieron ignoradas por el público, y solamente se proyectaron en circuitos universitarios y cine-clubs. Aún se espera que Películas Nacionales las distribuya para su exhibición comercial.

De la producción industrial de la UNAM, la película más lograda fue: Los Confines, de Mitl Váldez, quizá la mejor aproximación fílmica de las intenciones literarias del gran escritor, Juan Rufo. Esta cinta retoma la historia de Juan Preciado y los hermanos incestuosos que figuran en "Pedro Páramo".

mo", para abordar por este conducto los cuentos: "Diles que no me maten" y "Talpa".

Por otra parte, la URAM consiguió un presupuesto especial para que los maestros del CUEC pudieran filmar, y no sintieran sacrificada su actividad fílmica por culpa de la cátedra. Fue así como surgieron películas como: Manuel Alvarez Bravo (1984), de Juan Mora Catlett, Fragmentos de un cuerpo (1988), de Ramón Cervantes y Elecciones generales en Uruguay, de Cesar Ferrari.

Un hecho trascendente para el cine escolar, en esta etapa, fue la creación del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, en 1986, quien inició rápidamente la producción de cortometrajes y medimetrajes, así como la publicación de algunas obras de investigación sobre el cine mexicano.

A través del cine escolar se realizaron películas de excelente factura y calidad manifiesta, de las cuales podemos señalar: Fonqui (1984), de Juan Guerrero, un ensayo crítico sobre la juventud, el rock y los hoyos fonqui; Todos los espejos llevan mi nombre (1980), de Ramón Cervantes; Diamante (1984) y El Sheik del Calvario (1983), de Gerardo Lara; Adiós, adiós, ídolo mío (1982), de José Buil, un relato ficción sobre la decadencia del luchador "El Santo"; Final Feliz (1985), de Alejandro Bustillo Mora; El Umbral (1986), de Orlando Merino; Debutantes (1987), de Juan Carlos de Iñace; Sin Motivo Aparente (1987), de José Ramón Mickelajáuregui; Entrada la Noche (1989), de Pablo Gómez Sáenz; Pachuco (1985), de Alfonso Herrera; Por eso es que en Mixouic hay tantos Perros (1985), Luis Manuel Serrano; Estigma (1987), de Tific Makhloof; Un día

Crucial para Ausencio Paredes (1987), de Eduardo Herrera Fernández, etc.

El productor Manuel Barbachano Ponce, fue en esta década, uno de los principales impulsores del cine hecho al margen de la industria.

Barbachano Ponce, produce con gran éxito, la biografía, Frida, Naturaleza Viva (1983), dirigida por Paul Leduc; y la película rockera Deveras me Atrapaste (1984), de Gerardo Pardo, una historia de jóvenes rockeros en trances de droga, rock, sexo y represión. Con esta última producción no obtiene tantos elogios como en la primera, pero de algún modo influye en la renovación de las gastadas temáticas del cine mexicano.

Frida, fue una de las películas más importante en esta etapa. Participó en innumerables Festivales Internacionales y fue uno de los filmes más solicitados en el extranjero.

La película de Paul Leduc, se comercializó con éxito fuera de nuestra fronteras. En México fue inflada demasiado por un sector de la crítica, convirtiéndola en un "talismán", de lo que se debía hacer en el cine.

En esta década, se pudo observar que algunas películas independientes pudieron proyectarse, sin mayores problemas, en circuitos de exhibición comercial con cierto éxito, principalmente las producciones de Manuel Barbachano y otras con éstas características, pero con pretensiones más industriales como fueron: Nocaut (1983), de José Luis García Agraz, un thriller sobre la corrupción en el boxeo; Motel (1983), de Luis Mandoki, un interesante drama policiaco y psicológico de una pareja de amantes; y Luna de Sangre (1983), de Luis López

Antunez, sobre una agresión a una joven pareja, a manos de unos sanguinarios mecánicos.

Otras Producciones con menores ambiciones de comercialización industrial, pero interesantes desde el punto de vista formal de su realización fueron: Redondo (1984), de Raúl Busteros, una historia de referencias oníricas, humor ramplón, pero artesanalmente bien realizada; Yo no lo sé de cierto, lo supongo (1982), de Benjamín Cann, un experimento fílmico con sólo 2 actores, que analiza las dificultades amorosas de una pareja; El día que murió Pedro Infante (1982), de Claudio Isaac, historia de un joven escritor con problemas amorosos que trata de seguir su vocación en un medio poco favorable; y Una moneda al aire (1989), de Ariel Zuñiga, una película bastante polémica que dividió opiniones en cuanto a su realización.

El cine independiente, en la década de los 80, evolucionó radicalmente, la crisis económica influyó de manera determinante en este decaimiento. Sin embargo, dentro de este sector se lograron trabajos fílmicos muy importantes, asimismo, otras vertientes como el cine universitario y escolar manifestaron grandes progresos.

Antunez, sobre una agresión a una joven pareja, a manos de unos singulares mecánicos.

Otras Producciones con menores ambiciones de comercialización industrial, pero interesantes desde el punto de vista formal de su realización fueron: Redondo (1984), de Raúl Busterso, una historia de referencias oníricas, humor rumbón, pero artesanalmente bien realizada; Yo no lo sé de cierto, lo supongo (1982), de Benjamín Cann, un experimento fílmico con sólo 2 actores, que analiza las dificultades amorosas de una pareja; El día que murió Pedro Infante (1982), de Claudio Linares, historia de un joven escritor con problemas amorosos que trata de seguir su vocación en un medio poco favorable; y Una moneda al aire (1989), de Ariel Zuñiga, una película bastante polémica que dividió opiniones en cuanto a su realización.

El cine independiente, en la década de los 80, evolucionó radicalmente, la crisis económica influyó de manera determinante en este declive. Sin embargo, dentro de este sector se lograron trabajos fílmicos muy importantes, asimismo, otras vertientes como el cine universitario y escolar manifestaron grandes progresos.

## NOTAS

## 2.4. EL CINE INDEPENDIENTE

- 1) García Riera Emilio, El Cine Independiente (1953 - 1982), Artículos publicados en el diario Uno más Uno, México, del 8 de Marzo al 12 de Julio de 1983. Hojas de Cine 11, SEP-UAM, México, P. 192.
- 2) Ibidem..... P. 193
- 3) Ibidem..... P. 194.
- 4) Ibidem..... P. 197
- 5) Entrevista personal con el realizador, Mitl Véldez, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 12/Febrero/1990.
- 6) Ibidem
- 7) Entrevista personal con el director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Alfredo Joskowicz, oficina privada, 12/Febrero/1990.
- 8) Ibidem
- 9) Entrevista personal con el realizador, Mitl Véldez, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 12/Febrero/1990.
- 10) García Riera, Emilio, Historia del Cine Mexicano, SEP, Editorial Posada, Pp. 448-449.
- 11) Ayala Blanco, Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Editorial Posada, Pp. 448-449.

## 2.5. LAS COOPERATIVAS

La terrible situación económica por la que atravesó nuestro país, en la década de los 80, se manifestó plenamente con sus devastadores efectos en las modalidades de producción y en las formas de financiamiento.

El Estado, ante los embates de la crisis, deja de ser productor absoluto de las producciones filmicas y se asume como inversionista parcial.

Asimismo, la debacle económica, trae consigo el decaimiento del cine independiente, pues ésta, elimina la posibilidad de que los propios cineastas produzcan filmes con sus capitales personales. (1)

Como una opción para producir películas con aspiraciones estéticas, a pesar de las difíciles condiciones económicas que privaban para realizar un filme, surgen, a mediados de los años 80, las cooperativas, que basan su estrategia de financiamiento en la multiplicación de productores.

La idea de las cooperativas, surge ante las cada vez más patentes dificultades económicas del Estado, para financiar producciones cinematográficas. Los cineastas comprendieron que ya no era posible depender en forma total del gobierno, y forman sus pequeñas productoras, en cooperativas. Desde ese momento reciben solamente el financiamiento que les puede dar el Estado.

Las cooperativas no nacen desvinculadas del Estado. Aparecen con el objetivo de realizar producciones cinematográficas.

ficas, con apoyo de las instituciones gubernamentales del cine, no sólo para el financiamiento de sus películas, sino también para asegurar la explotación del producto, a través de las cadenas estatales de exhibición (COTSA) y la televisión (IMEVISION). (2)

Esta estrategia de explotación se pudo observar en películas como: Días Difíciles (1987) y Morir en el Golfo (1969) de Alejandro Pelayo, que se exhibieron en los cines de COTSA y se comercializaron en la televisión estatal.

Es en 1987, precisamente en la realización de Días Difíciles, que se inaugura formalmente la modalidad de financiamiento, propuesta por las cooperativas, aunque antes de esta producción, ya se habían hecho películas como: Bandera Roja (1978) de Gabriel Retes, que ya poseían esta variante en la inversión, pero sin relación estrecha con el Estado.

Días Difíciles, estuvo apoyada en su financiamiento, por la cooperativa José Revueltas, el trabajo voluntario de sus miembros, La cooperativa Brecht, IMCLNE y el productor asociado Jorge Penichet.

Las cooperativas, como empresas productoras, funcionan en base, a la participación asociada de los principales elementos artísticos y técnicos que toman parte en la película, quienes aportan su trabajo y capital a ésta, así como del apoyo financiero que reciben del Estado y otros productores asociados, para la realización del proyecto cinematográfico. (3)

En los 80 , a través de la mezcla de capital privado y capital gubernamental, que es la variante representativa de las cooperativas, se pudieron hacer algunas películas, -

que de otra forma no se hubieran podido realizar. (4)

Asimismo, a través de esta forma de financiamiento, hace su debut en el cine industrial, la talentosa directora, egresada del CUEC, María Novaro, con su largometraje Lola (1989); y Diego López realiza Golija (1989), una de las películas más importantes de los últimos años.

En la actualidad, con apoyo de la Cooperativa José Revueltas y otros productores extranjeros, se anuncia la filmación de la película de Nicolás Echevarría, Cabeza de Vaca, después de casi una década de espera para hacer este proyecto. (5)

En los años 80, las cooperativas se constituyeron en eficientes promotoras de proyectos cinematográficos, algunas de estas fueron:

La Cooperativa Kio Mixcoac, que realizó, La Víspera (1982), Alejandro Pelayo; La Rebelión de los Colgados (1986), Juan Luis Buñuel; y en los años 70: La Viuda de Montiel (1979), Miguel Littin; y Bandera Rota (1978), Gabriel Retes. (6)

La Cooperativa ATA (Actores y Técnicos Asociados) que produjo: Muelle Rojo (1987), José Luis Urquieta; Los Camarones (1986), Raúl Araiza; y Señoritas a Disgusto (1987), Julián Abitia.

La Cooperativa KINAM, que participó en el Tercer Concurso de Cine Experimental de 1986, con Obdulia (1986), Juan Antonio de la Riva, y también realizó Nocaut (1982) José Luis García Agraz.

La Cooperativa Brecht, que apoyó con parte de la inversión a Días Difíciles (1987) Alejandro Pelayo.

Y la Cooperativa José Revueltas, quizás la empresa productora más importante de este tipo, que hizo: Días Difíciles, Lola, Goitia y Morir en el Golfo.

Ante la proliferación de las cooperativas y el desarrollo alcanzado por éstas, el 11 de Noviembre de 1989, se funda la Federación de Sociedades Cooperativas de Producción y Servicios Cinematográficos y Videos (FECOCI), con un objetivo primordial, "dar al pueblo un cine de calidad".

Según los dirigentes de esta Federación (Esto, 11 de Noviembre, 1989), la agrupación tiene objetivos ambiciosos: hacer cine de calidad con los más altos estándares de producción, descentralizar la industria para que florezca el arte cinematográfico y el video; y en general buscar alternativas para renovar la industria. (7)

Alfredo Acevedo Bueno, Presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, después de la conferencia de apertura del nuevo organismo, señalaba (Esto, 11 de Noviembre, 1989): "El cooperativismo cinematográfico será otra opción ante el anquilosamiento de la producción privada y el Estado, una opción para aliviar la economía nacional". (8)

En nuestros días, aún se espera el plan de trabajo de la FECOCI, que daría a conocer su Presidente, Sergio Olhovich. Dentro de esta Federación hay una desorganización total y no hay información sobre nuevas coproducciones, esto ha generado molestia entre los cooperativistas. (9)

Sin embargo, las cooperativas en los años 80, significaron nuevas opciones para poder realizar producciones cinematográficas. Haciendo un balance, podemos decir que sus resultados no fueron malos, por el contrario, conyugaron a la reactivación de la industria cinematográfica, en la medida de sus posibilidades.

Sin embargo, las cooperativas en los años 80, significaron nuevas opciones para poder realizar producciones cinematográficas. Haciendo un balance, podemos decir que sus resultados no fueron malos, por el contrario, coadyuvaron a la reactivación de la industria cinematográfica, en la medida de sus posibilidades.

## NOTAS

## 2.5. LAS COOPERATIVAS

- 1) Entrevista personal con el realizador Mitl Váldez, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), 12/Febrero/1990.
- 2) Ibidem
- 3) Berrutti, Antonio, Pelayo Habla de Días Difíciles, Revista Dicine, Núm. 25, Mayo-Junio, 1988, México, P. 13.
- 4) Entrevista personal con el crítico de cine, Gustavo García, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 7/Febrero/1990.
- 5) Ibidem
- 6) Berrutti, Antonio, Pelayo Habla de Días Difíciles, Revista Dicine, Núm. 25 Mayo-Junio, 1988, México, P. 13.
- 7) Feliciano, Enrique, Dar al Pueblo un Cine Digno y de Calidad (Federación Cooperativa de Productoras), Esto, México, 11/Noviembre/1989.
- 8) Ibidem
- 9) Vera, José, La Fecoci no responde, El Nacional, México, 4/Febrero/1990.

2.6. DESARROLLO TEMÁTICO-EXPRESIVO  
(EL DESGASTE Y POBREDUMBRE DE LAS CORRIENTES  
GENERICAS CINEMATOGRAFICAS)

El cine mexicano en los años 80, demostró una vez más su pobredumbre temática y su incapacidad para realizar un producto digno, de calidad y representativo de los valores culturales de la sociedad mexicana.

Las películas nacionales, básicamente las comerciales, fueron productos repetitivos basados en fórmulas mercantiles muy gastadas. Su único propósito de estas obras fue la comercialización mezquina y la recuperación máxima de utilidades. El producto cinematográfico fue visto como una mercancía, -que entre más barata resultara su realización, mejor.

En la década pasada, la producción cinematográfica nacional no renovó sus temáticas. Los empresarios del cine abordaron en sus películas subgéneros cinematográficos híbridos de gran impacto en taquilla, corrientes temáticas derivadas de los géneros fundamentales que ante la repetición constante que se hizo de ellas, terminaron por cansar al público cautivo de estas producciones.

Se puede hablar de 13 o 14 corrientes temáticas que retomaron en sus películas los productores, no obstante, la producción tuvo como base el tratamiento de 5 subgéneros fundamentales: narcotráfico, braceros y mojados, ficheras, comedia urbana picaresca (albur urbano) y cine de acción (aventuras violentas).

En la etapa, que este trabajo analiza, los subgéneros

2.6. DESARROLLO TEMÁTICO-EXPRESIVO  
 (EL DESCASTE Y POBREDUMBRE DE LAS CORRIENTES  
 GENERICAS CINEMATOGRAFICAS)

El cine mexicano en los años 60, demostró una vez más su pobredumbre temática y su incapacidad para realizar un producto digno, de calidad y representativo de los valores culturales de la sociedad mexicana.

Las películas nacionales, básicamente las comerciales, fueron productos repetitivos basados en fórmulas mercantiles muy gastadas. Su único propósito de estas obras fue la comercialización mezquina y la recuperación máxima de utilidades. El producto cinematográfico fue visto como una mercancía, -que entre más barata resultara su realización, mejor.

En la década pasada, la producción cinematográfica nacional no renovó sus temáticas. Los empresarios del cine abordaron en sus películas subgéneros cinematográficos híbridos de gran impacto en taquilla, corrientes temáticas derivadas de los géneros fundamentales que ante la repetición constante que se hizo de ellas, terminaron por cansar al público cautivo de estas producciones.

Se puede hablar de 13 o 14 corrientes temáticas que retomaron en sus películas los productores, no obstante, la producción tuvo como base el tratamiento de 5 subgéneros fundamentales: narcotráfico, braceros y mojados, ficheras, comedia urbana picaresca (albur urbano) y cine de acción (aventuras violentas).

En la etapa, que este trabajo analiza, los subgéneros

fílmicos de ficheras y narcotráficantes surgidos a mediados de los años 70 , se reafirmaron y se transformaron en nuevos subgéneros de características narrativas propias, iguales o peores a sus antecesores y totalmente ajenos a los géneros clásicos del cine.

Fue así como se pudo observar que los géneros de aventuras y western se transformaron en los subgéneros de narcotráficantes, cine de acción (aventuras violentas), y braceros y mojados. Este último incluso se nutrió en gran medida del género melodramático.

Por otra parte, los subgéneros híbridos de ficheras y comedia urbana picaresca se derivaron del género de comedia, y en menor grado del drama.

En torno a estos 5 temas el cine mexicano (básicamente la producción comercial) fundamentó su existencia como industria, aún cuando en años recientes el público consumidor de estas películas no las ha aceptado como en épocas anteriores. La caída del cine nacional se debe en mucho al agotamiento de sus temáticas.

Hagamos un análisis de los temáticas abordadas en los años 80 en la industria fílmica nacional.

#### 2.6.1. Subgénerode narcotráfico.

Las bases temáticas de este subgénero híbrido tiene su antecedente más remoto en la película Marijuana (El Monstruo Verde) 1936, de José Ché Bohr. En ella ya se planteaba el morbo por el mundo de los drogas y sus consumidores. Frontera Norte (1953) de Vicente Oraná y el Mundo de las Drogas (1963) de Alberto Mariscal fueron otros intentos por abordar el asun-

to. En ellas se hace alusión a narcotráficantes buenos y malos, definían como decisión individual el consumo de drogas. En estas primeras películas del subgénero se satanizaba al narcotráfico; en la cinta de Mariscal el asunto llegaba más lejos, el problema se consideraba de carácter internacional, que ameritaba la colaboración del F.B.I., para acabar con la mafia.

Pero no es hasta Contrabando y Traición (1976) de Arturo Martínez, que el subgénero adquiere una verdadera presencia en la industria. Rápidamente la mediocre cinta se convierte en un gran éxito de taquilla en las salas de toda la frontera norte.

Contrabando y Traición fue la piedra de toque inicial de una serie de películas "piratas" realizadas fuera de las fronteras, para no pagarle a los sindicatos, hechas con un bajísimo presupuesto, pésima factura y filmadas muchas veces de manera subprofesional. Impulsores de este cine pirata fueron los productores Arnulfo "Gordo" Delgado y Rogelio Agrasánchez a través de compañías como Producciones del Rey.

Basada en un corrido hecho popular por el grupo fronterizo "Los Tigres del Norte", la película de Arturo Martínez narra las tormentosas relaciones del joven Emilio Varela (Valentín Trujillo) y la narcotráficante Camelia la Texana (Ana Luisa Peluffo). La dispareja relación termina cuando herida por los celos Camelia asesina a su principal colaborador en el negocio del narcotráfico y amante Emilio Varela.

Esta la producción dentro de este subgénero marcaría el inicio de muchas secuelas más sobre el mismo tema: Mataron a Camelia La Texana (1976) de Arturo Martínez, La Hija del Contrabando (1977) Fernando Osés, La Mafía de la Frontera

(1979) Jaime Fernández y Emilio Varela VS Camelia La Texana  
 (1979) Rafael Portillo. En estas películas de herencias familiares, venganzas, reivindicaciones de memorias, repetición de los personajes y resurrecciones de narcotráficantes fuera de lugar, el subgénero alcanzó su consolidación con gran impacto en las taquillas.

El subgénero de narcotráficantes, según el crítico Jorge Ayala Blanco, es el vaciadero de otros géneros como: el arraigo acústico, el folletón lacrimógeno, el delirio nacionalista, el melodrama sublime, el cine de horror sanguiñolento y la saga de desgracias familiares.

Nota: Los géneros a los que hace alusión, Jorge Ayala Blanco aparecen en sus obras: La Aventura del Cine Mexicano, La Búsqueda del Cine Mexicano y La Condición del Cine Mexicano.

El tratamiento de temas fronterizos evoca: asuntos de identidad nacional, desarrollo, conflictos políticos a escala internacional y por supuesto el contrabando de todo tipo de drogas.

El cine de narcotráfico convirtió a los narcotráficantes en verdaderos ídolos nacionales, como sucedió con Rafael Caro Quintero. En la infinidad de películas de este subgénero, los narcos son vistos como seres rudos, violentos aventureros y amantes de la buena vida. El cine mexicano los ha consagrado en mitos vivientes, producto de una visión deformada y estereotipada.

Las películas de este subgénero, durante mucho tiempo, provocaron altas recaudaciones en la Unión Americana, a pesar de su nivel tan bajo de calidad. Los principales consumidores

fueron los braceros y mexicoamericanos del sur de E.U.

En la década de los 80 este subgénero fue muy socorrido por los productores privados. Al parecer se realizaron más de 300 películas sobre el tema, sin que se aprecien variantes en su estilo narrativo. En algunas películas solamente el buen oficio de algunos directores talentosos como Alfredo Gurrola (egresado del CUEC) y José Luis Urquieta las ha salvado de la mediocridad total. Conservan los mismos ingredientes, pero cada vez con más frecuencia se observa una mayor tendencia a relatar asuntos superficiales, plagados de persecuciones, venganzas, cacerías de hampones, muertes violentas, policías justicieros y mucha sangre.

Las películas son filmadas sin tener en cuenta las mínimas reglas de un buen manual de realización cinematográfica.

Los propios títulos definen a este tipo de cine: La Mafia de la Frontera (1983) Mario Hernández, Los Pistoleros del Río Grande (1982) Angel Rodríguez, Carga Ladenda (1987) Alfredo B. Crevenna, Ratas de la Frontera (1983) Alfredo Gurrola, Narcoterror (1985) Rubén Galindo, Narcotráfico (1985) Raúl de Anda Jr., Catilleros del Río Bravo (1982) Pedro Galindo III, El Narco (1985) Alfonso de Alva, Yerba Sangrienta (1986) Ismael Rodríguez, Policía de Narcóticos (1985) Gilberto de Anda, La Banda del Acordeón (1986) Rafael Pérez Grovas, etc.

Para colmo de males éxitos taquilleros como Pistoleros Famosos I (1980) de José Loza, historia de un jefe narco (Mario Almada) que tiene una flotilla camionera y fieros criminales a su mando, se repiten hasta la saciedad en secuelas posteriores como Pistoleros Famosos II (1981) y Pistoleros Famosos III (1985) de José Loza.

La fórmula sobre narcotráficantes fronterizos alcanzó uno de sus momentos cumbres con la película Lola la Trailera (1984) de Raúl Fernández, un sub-thriller que alcanzó una inigualable recaudación en taquilla de dólares y pesos.

Lola la Trailera narra la historia de una chica (Rosa Gloria Chagoyán) que al morir su padre (Miguel Manzano) torturado por la mafia del narcotráfico, decide ocupar su lugar como trailera para vengar a su padre, que durante mucho tiempo transportaba droga en su camión sin saberlo.

"Lola" no es un personaje rudo ni mucho menos, en realidad es una chica bobá y torpe que no puede ni noquear a una espía (Edna Bolkan) lo que pone en entredicho su calidad de heroína vengadora. La película termina como en los cuentos de hadas, la muchacha buena se enamora de su salvador, el policía justiciero (Raúl Fernández), mientras la mafia derrotada ve arder sus extensos plantíos de amapola.

La historia de Lola la Trailera se desarrolla en la faja fronteriza. Esta película de narcotráficantes coquetos, con el subgénero de ficheras. Una de las diversiones será asistir a un burdel móvil regentado por la flacucha Vitola. En él Lola la Trailera se refugiará de la persecución de la mafia, para que al día siguiente conjuntamente con la policía judicial termine con los narcotráficantes.

La película de Raúl Fernández no tiene nada de excepcional, es una cinta más del subgénero, que termina muy por abajo de las propuestas gangsteriles de Juan Orol y las influencias jamesbondianas de Sergio Véjar en Cuatro contra el crimen (1967).

El éxito financiero de Lola la Trailera propició

que sus productores hicieron una 2a. Parte El Secuestro de Lola (1986) y una 3a. secuela, en (1989) filmada en Oaxaca, Ensenada, Tijuana, y Los Angeles, aún sin estreno comercial.

Otra película impulsora del subgénero fue El Judicial (1984), Carne de Cañon, de Rafael Villaseñor Kuri. Tuvo un notable impacto en las taquillas, provocó abarrotamientos en los cines en que se exhibió. Su característica principal es "la exultación" de los policías heroicos.

El argumento de la película se fusila de manera tal vez involuntaria algunas partes de la trama de El Puño de Hierro (1927) de Gabriel García Moreno, en donde ya se trataba el tema del narcotráfico vinculado con la acción y el suspenso.

La cinta de Rafael Villaseñor Kuri se reduce a la lucha sin cuartel entre un policía judicial, que trata de vengar la muerte de su familia, y la mafia del narcotráfico, autora intelectual de los homicidios. Esta particularidad del policía héroe, abnegado aún a costa de sus seres queridos, estilo que raya en el melodrama, será una de las características propias del subgénero hasta el final de la década.

El cine fronterizo que surgió con las historias de narcotraficantes trajo consigo una nueva corriente temática: que aborda el tráfico de seres humanos en la faja fronteriza. Es con la película Contrabando Humano (1980) de José Luis Urquieta, que esta nueva vertiente temática alcanza su consolidación. Ya no será el tráfico de estupefacientes, ahora será el tráfico de braceros, a manos de "polleros y enganchadores" que por unos dólares dejan a los emigrantes al otro lado del Río Bravo. Son la carne de explotación de los plantíos del sur de E.U.

### 2.6.2. Subgénero de Braceros y Mojados

Una modalidad más del subgénero de narcotráfico fue el de los braceros y mojadados. Es en la década de los 80'S cuando este otro subgénero adquiere un desarrollo. Antes Televisine había realizado ya La Ilegal (1979) de Arturo Ripstein, con la participación estelar de Lucía Méndez, precisamente para aprovechar la aceptación de este tipo de películas en la Unión Americana.

En la década pasada todo tipo de películas sobre braceros desarraigados se filmarían. Pedrito Fernández en Mamá Solita (1980) de Miguel Delgado, nadará hasta cruzar el Río Bravo y se contratará para trabajar como bracerito en un plantío y así convencer a su Padre que vuelva a su casa; Maritza Olivares y Patricia Rivera viajarán a los E.U. para ganar dinero, sólo para encontrar la muerte a manos de la migra, después de ser violadas y protituidas en Los Braceras (1980) de Javier Durán; y hasta el mismo Mil Usos II (1983) de Roberto G. Rivera, padecerá transas como bracero hasta regresar hastiado a México; al cruzar el puente de Matamoros y con un pie en México y otro en U.S.A. les mentará la madre a los dos países.

El tema llegó hasta una saturación total, que el mismo Santo, "El Enmascarado de Plata", se convierte en héroe fronterizo para salvar a braceros, que son secuestrados por un médico para matarlos y tráfico con sus órganos humanos, en la película Santo en la Frontera del Terror (1981) de Rafael Pérez Grovas.

Todas estas películas tienen los mismos ingredientes (salvo algunas excepciones) y en ellas se plantean las melodramáticas peripecias de los mojadados que huyen de su país con el deseo de regresar ricos en dólares, y sólo encuentran

rechazo, desempleo, dolor, nostalgia por su país, persecuciones cotidianas por parte de la migra, problemas de identidad, importación de costumbres ajenas a nuestra idiosincracia, formas infrahumanas de sobrevivencia y muerte.

El subgénero tiene bases muy firmes de las películas Espaldas Mojadas (1953) de Alejandro Galindo y El Bracero del Año (1963) de Rafael Baledón, estelerizada por Eulalio González "Piporro". En ella este actor personifica a un provinciano norteño que viaja a los Estados Unidos con el fin de ganar dinero para poder casarse. Su estancia en el vecino país, a pesar de la nostalgia, será muy fructífera. A base de esfuerzo y mucho trabajo llega a ser "El Bracero del Año"; recibe un premio monetario y un viaje a Nueva York con todos los gastos pagados. Rico y contento de su bonanza, antes de regresar a México cargado de dólares, decide pagarle un pequeño préstamo a un amigo pocho (David Reynoso) que lo ayuda a su llegada a California. Al llegar al lugar en donde trabaja su amigo, perderá la cartera con todos sus ahorros. Incrédulo de sus logros su amigo le ofrecerá dinero para regresar a su tierra, pero éste decidirá viajar de aventón y a pie hasta su pueblo. Sin dinero y frustrado será recibido por su novia y sus suegros, que ya lo esperan para el casamiento. Como moraleja final, el bracero expresará que lo mejor es trabajar las tierras propias.

Estas características moralizantes de rechazo a la inmigración serán continuadas en los años 80. Ninguna película hará mención de un triunfo en los E.U a través de la condición de mojado. Por el contrario, los peores horrores, como la persecución de mexicanos a manos del Ku Kux Klán, los asesinatos sangrientos de braceros por parte de la migra y el rechazo continuo de los norteamericanos, pretenden con-

cientizar moralmente (sin conseguirlo jamás), de los peligros de la inmigración.

El melodrama cursi, la soledad de los braceros, la nostalgia por todo lo mexicano, el hastío por estar en tierra ajena y las pocas oportunidades que da el vecino país a los pobres campesinos depauperados, son variantes fílmicas de este cine, que ha terminado por cansar hasta a sus principales consumidores, los braceros.

Algunas películas sobre este tema en los 80 fueron: Mauro el Mojado (1986) Alberto Mariscal, Se solicitan Mojados (1980) Rafael Portillo, Tijuana Caliente (1981) José Luis Urquieta, La Tumba del Mojado (1985) José Luis Urquieta, La Jaula de Oro (1987) Sergio Véjar, Más allá de la Frontera (1987) Roberto G. Rivera, Braceros y Mojados (1984) Alfredo B. Crevenna, EL Carro de la Muerte (1984) Jesús Marín Bello, Murieron a Mitad del Río (1987) José Nieto, EL Vagón de la Muerte (1987) Fernando Durán, etc.

Hasta La "India María", de manera cómica abordaría el tema en Ni de Aquí ni de allá (1987) dirigida por ella misma. Esta cinta es quizás la más taquillera en la historia del cine mexicano. No es propiamente una cinta clásica de braceros, es más bien una comedia ligera con tema de braceros. Aún cuando en tonos moralizantes nos hable de la pérdida de identidad nacional de los inmigrantes.

Apoyada fuertemente por TELEVISIA, que incluso la distribuye a través de la distribuidora Videocine, se convirtió en un fenómeno de la exhibición. Es inexplicable, como esta mediocre cinta atrajo tantos espectadores a las salas cinematográficas.

La historia de Ni de aquí ni de Allá es sencilla, la India María es contratada como sirvienta para trabajar en E.U. Se pierde al llegar con sus patrones en el aeropuerto de los Angeles y huye de un criminal ruso (Sergio Klainer), al que ve asesinar a otro hombre. Al igual que, "El Mil Usos", la India María prueba en diversos empleos y de yerbera curandera termina como lavandera de platos, junto a su paisano inmigrante (Cruz Infante). Este le regala su grabadora, cuando la India María decide regresar a México fracasada en su aventura. Ataviada con tenis "Converse", producto de la penetración cultural operada en ella, dará una mordida a los policías aduanales para que le dejen pasar su grabadora de fayuca.

Esta dispareja cinta permaneció una larga temporada en cartelera. Su producción solamente expresa el nivel de saturación que tiene este subgénero fílmico. Demuestra también los estragos que causa la televisión comercial en el gusto popular. Es el colmo, que la India María continúe sus aventuras rurales, más allá de las fronteras.

El guión de la película no tiene una mínima estructura dramática, solamente está hecho para el lucimiento de una india, que basa su éxito, en la burla y sátira social que hace de ella la clase media.

Quizás la única cinta rescatable sobre este tema halla sido: Murieron a mitad del Río (1987) de José Nieto. En esta película su realizador se aleja un poco del melodramatismo barato. Destacan las actuaciones de Héctor Suárez y Jorge Luke. Analiza el problema de manera más interesante, la obra en su conjunto demuestra el buen trabajo del director.

### 2.6.3. Subgénero de ficheras

El subgénero de ficheras y sus antecedentes deben buscarse en épocas remotas y a lo largo de toda la historia del cine nacional, ya que la prostituta es un personaje clave en la producción fílmica. Los temas de ficheras tienen referencias directas de cintas como Santa (1930) de Antonio Moreno (historia de una prostituta confinada en una casa de citas) y de las películas de rumberas y cabarets producidas por Guillermo Calderón en la época Alemanista de los 50.

En 1974, Tivoli, de Alberto Issac, prende nuevamente la mecha sobre el tema, aparecen los centros nocturnos modernos, las desnudistas (Lyn May), los cómicos frívolos y picarescos (Alfonso Arau) y los sketches cómicos actuados al modo del teatro de revista.

Con esta película se empieza a gestar el cine de ficheras que tendrá su consagración en la época Lópezportillista y continuará en los años 80.

El cine de ficheras surge teniendo como base el teatro frívolo, la reproducción simple de los espectáculos que explotan la frustración sexual del mexicano, el chiste vulgar y el desnudo femenino como atracción del público masculino.

La sencilla historia de Tivoli, un centro nocturno a punto de ser demolido para abrir una amplia avenida por órdenes del regente a pesar de la negativa de los moradores de ese lugar (cómicos, ficheras y el empresario), hace surgir una rica veta que se explotará tiempo después hasta decir basta.

Con Bellas de Noche (1974), de Miguel M. Delgado

se inaugura formalmente el subgénero de ficheras. La trama realizada totalmente en el alburero cabaret "El Pirulí" narra historias paralelas que en ese antro se suceden. Un boxeador retirado Bronco Torres (Jorge Rivero) ingresa a trabajar al cabaret como mesero y se enamora de Carmen (Sasha Montenegro) y le propone abandonar su categoría de fichera; Un taxista machista seduce a Lupita (Leticia Perdigón) hermana del Bronco, y la embaraza. Finalmente después de un tremendo pleito entre el taxista (Enrique Noví) y el Bronco fundarán una familia, al igual que lo hacen Carmen y el Bronco.

Dentro de estas 2 historias base, transitan los mas peculiares y disimulos seres: El Vaseline (Lalo el Mimo) garañón siempre dispuesto al deleite sexual; Don Atenógenes (Pancho Cordova), dipsómano y bondadoso dueño del lugar; La Corcholata (Carmen Salinas exfichera alcohólica y picaresca, que no se resigna al talón callejero y siempre regresa a su antigua casa, el Pirulí; y los frustrados personajes cómicos, asiduos del lugar, que jubilosos en las delicias del alcohol, se excitan sin límites ante la proximidad de ficheras de sexos protuberantes y apabullantes.

En medio de los más diversos desnudos femeninos, alures, chistes mandados, varones machistas y mujeres galantes se redime al matrimonio. Entre los personajes permanece la fidelidad inmaculada a esta institución de la sociedad. El paso por el mundo del alcohol y las ficheras será visto como un desfogue sano para las instituciones sociales. La falsa libertad sexual propuesta por Bellas de Noche sólo trae una reafirmación de la fidelidad a lo convencional.

Como lo señala el propio Guillermo Calderón, productor de las principales cintas de ficheras, sus películas no tienen la pretensión de concursar en ningún festival. Solamente

produce lo que la gente prefiere, por eso siempre trata de llevar en sus películas figuras de primera línea, los mejores comediantes de México y chicas bellas, porque al grueso del público le gusta ver carne. (1)

Después de Bellas de Noche siguieron secuelas basadas en las mismas fórmulas comerciales.

Con Las Ficheras (1976) de Miguel M. Delgado y Noches de Cabaret (1977) de Rafael Portillo, el subgénero se inclina más a la frivolidad, lo grotescamente vulgar y el vacío neuronal de los argumentos. La decadencia del subgénero corre al parejo de las monótonas situaciones que se manejan. Los strip-teases sin suspenso ni armonía, los desnudos en pasarela o alberca como vil ganado, las decadentes siluetas amorfas llenas de silicones en contorsión sin pausa, los falsos travestis y el erotismo chatarra, consumieron todo intento de renovación. Las secuelas repetitivas y gastadas se siguieron realizando.

En la década en que se sitúa esta investigación, el cine de ficheras tuvo gran impulso, solamente en 1981 los productores privados, únicos realizadores de estos bodrios, llegaron a producir cerca de 30 películas, número equivalente a la producción cinematográfica anual de Argentina. Después de este "boom" la producción desciende.

Algunas películas sobre el tema fueron: Las golfas del Talón (1980) Jaime Fernández, Las Computadoras (1980) René Cardona, Las Cabareteras (1981) Icaro Cisneros, Burdel (1981) Ismael Rodríguez, Vividores de Mujeres (1981) Icaro Cisneros, El Vecindario II, Los Ficheros (1982) Gilberto Martínez Solares, Noche de Juerga (1980) Miguel M. Delgado, Sexo Vs Sexo (1981) Víctor Manuel "Güero" Castro, El Sexo me da

Risa (1981) Victor Manuel "Güero" Castro, Pedro Navaja (1983) Alfonso Rosas Priego, El Rey del talón (1980) Javier Durán, Sólo para Adulteros (1988) Jesús Fragoso, Las Nenas del Amor (1981) Angel Rodríguez, Cuentos Colorados (1980) Rubén Galindo, etc.

Hay algunas variantes en algunas películas de este cine. En Las Perfumadas (1983) de Victor Manuel "Güero" Castro, la acción no se sitúa totalmente en el burdel, la narración adquiere otro contexto: la calle. La película del "Güero" Castro se confunde con el género de aventuras gangsteriles.

En la historia, 3 exficheras (Hilda Aguirre, Lyn May y Grace Renat) convertidas en asaltantes comandadas por Palemón, padrote del burdel en que trabajaban, (Alberto "Caballo" Rojas) se disfrazan de Marias para asaltar ricas mansiones. Ellas tienen como único desfogue ligarse galanes más jóvenes para llevarse los a la cama y así distraerse de sus actividades delictivas.

El cine de prostíbulo ha dado lugar a nuevas variantes narrativas que conservan la estructura básica del cine de ficheras. Los desnaturaliza y se apropia de ellos sin límites.

De esta línea temática renovada con otras conceptualizaciones narrativas han surgido híbridos como: La Cosecha de Mujeres (1980) de Jaime Fernández, historia de 3 cachondas y ensamblables recolectoras de manzanas; La Casita del Pecado (1987) de Jesús Fragoso, en donde un provinciano farmacéutico hereda una casa de citas; El Diario Intimo de una Cabaretera (1989) de Gilberto Martínez Solares, que tiene como punto de partida las memorias de una fichera, para dar lugar a un melodrama, de pretendida calidad, sobre 2 hermanas de caracteres contrarios; y La Pulquería (1980) de Victor Manuel "Güero" Castro, comedia alburera que se sitúa en su mayoría dentro

de una paupérrima pulquería, pero que tiene que cambiar su ambiente para caer en un cabaret, en donde Isela Vega realiza un strip-tease, teniendo como finalidad conocer la verdadera sexualidad del mismo diablo. A final de cuenta el demonio, resultará ser homosexual.

Noches de Carnaval (1981) de Mario Hernández, es una película de ficheras, que va a contracorriente con el subgénero. Este film explora más allá de las apariencias banas e intrascendentes; es una denuncia social de las condiciones de explotación de los estibadores de los muelles de Veracruz y las transas financieras de los organizadores locales del Carnaval de Veracruz.

Con guión de Xavier Robles (Bajo la Metralla, Los Motivos de Luz, El 3 de Copas) la película introduce nuevas variantes al cine de ficheras y le da más realismo a la vida nocturna de los cabarets. En esta época el cine de ficheras se producía casi en serie, pero ya se notaba su decadencia temática.

El crítico Jorge Ayala Blanco, en su libro la Condición del Cine Mexicano, apuntaba de la decadencia del subgénero: "El cabaret-burdel era desde las ficheras y será hasta las Perfumadas un ámbito cerrado, el sitio aparente de lo popular degradado, un reino pulqueril con otra fachada, la multidinaria antecámara de la alcoba poblada por silicones, el coto de caza de la prepotencia fálica, el punto de cita de todas las miserias de la sexualidad mexicana y una constelación de necas depauperadas girando con salsas de una sonora matancera". (2)

Noches de Carnaval, es una cinta que conjuga la farsa trágica con la exultación cabaretil. La historia comienza

cuando 3 estibadores, Manuel Ojeda (El Diablo), el (Jincho) José Carlos Ruiz y el mastodonte Mandinga, se rebelan ante el duro capataz (Noé Murayama) a dobletear turno. Saben de antemano que al igual que las prostitutas ellos también son "ficheras" pero en otro sentido, pues necesitan de la ficha de identificación para poder cargar y descargar barcos en los muelles, de ahí su temor a las represalias que pudieran suscitarse con los corruptos contratistas.

Deciden olvidar su futuro incierto y acuden a un cabaret, en donde coinciden los personajes más representativos de la localidad: El gangster árabe corrupto, Don Mustafá (Carlos Riquelme); 2 Prostitutas en decadencia, Ninón Sevilla y Carmen Salinas que asisten al lugar a transar inocentes; Un poeta muy singular (Alejandro Parodi); y una fichera vanidosa y muy atractiva (Rebeca Silva).

Mientras los demás concurrentes festejan la coronación de la reina del carnaval, el Diablo - que antes compartía la compañía de Ninón - muere masacrado por los secuaces del gangster sindical El tangarrón (Sergio Ramos) en represalia por su actitud alborotadora y rebelde en contra del corrupto reparto del trabajo en los muelles.

En Noches de Carnaval hay una reinversión de los ingredientes del cine prostibulario, se cambian los significados, se introducen variantes, se alteran las relaciones, y se desmistifica al marco social de referencia. Es una relectura que introduce lo que había dejado fuera Noches de Cabaret y Bellas de Noche. Ya no hay simple frivolidad, ni desnudos al menor intento, ni mucho menos humorismo vulgar.

En Noches de Carnaval, el cine de ficheras se aleja de los desnudos femeninos, las palabrotas, los choteos a la

homosexualidad y los strip-tease sin chiste. Decide tratar un tema candente de corrupción y prepotencia que parece a punto de explotar entre la algarabía y júbilo del centro nocturno.

Al final de la película los responsables del homicidio, mediante el soborno a un policía, son dejados en libertad. Los amigos del estibador rebelde son los que irán a parar a la cárcel.

La película (producida por Antonio Aguilar) fue censurada en Veracruz; se estrenó comercialmente en el D.F., después de 3 años de permanecer enlatada. Es un ejemplo claro de lo que pudo ser un cine digno de ficheras, tratado con mayor realismo. Al cabo de los años 80 esta cinta fue la única en su tipo, los productores privados continuarían narrando las peripecias de garañones difíciles de satisfacer sexualmente y mujeres gustosas de ejercer el oficio más antiguo del mundo.

A fines de 1983, el subgénero abrió la alternativa a otras corrientes filmicas de mayor éxito taquillero como la comedia urbana picaresca. El cine de licheras se vería menos pero no desaparecería del todo. De cualquier manera, en los 80, este subgénero terminó su reinado y se acercó a su fin.

#### 2.6.4. Comedia Urbana Picaresca (Albur Urbano)

Como lo apuntábamos anteriormente el cine de ficheras tuvo una transformación radical hacia un nuevo subgénero: La comedia urbana picaresca o albur urbano, que rápidamente fue aceptada con gran interés por el público cautivo (analfabeta funcional) de estas producciones.

La comedia urbana picaresca tuvo un gran desarrollo en la década de los 80, se filmaron muchas cintas de este tipo, que contenían básicamente los principales ingredientes del cine de ficheras: desnudos femeninos al por mayor, albures, chistes vulgares, y cómicos libinidosos. El ambiente ya no era solamente el cabaret, fue sustituido por el barrio y la ciudad.

Este subgénero tiene su antecedente directo en Picardía Mexicana (1977) de Abel Salazar. En ella el cine mexicano alcanza su punto culminante en pos de la sustitución del lenguaje verbal. Aunque la condición alburera ya existía en algunas películas de Cantinflas y Tin-Tán, en Los Caifanes (1967) de José Luis Ibañez con ropaje culterano, El Quelite (1970) de Jorge Fons, Mecánica Nacional (1971) de Luis Alcoriza, México Ka-Na-Ná (1975) de Gustavo Alatriste, y Los Albañiles (1976) de Jorge Fons, es hasta este 80. Largometraje de Abel Salazar que se desarrolla libremente.

En Picardía Mexicana, la vida de 3 transportistas de materiales (Chente) Vicente Fernández, y sus 2 barbajanes macheteros (Panchito) Resortes y el (Mobiloil) Héctor Suárez, giran en torno al juego del albur. Chente será un mexicanote clásico, trabajador, borracho, sentimental y de buenas acciones que redime a una prostituta, vive pegado a las faldas de su madre y soluciona sus problemas de amor con grandes tarros de pulque. A él le importará poco jugarse la vida a cuchilladas con sus enemigos.

Picardía Mexicana transcurre entre risas y festejos de cualquier albur pronunciado, que apuntará rápidamente el preguntón Jiménez. Este escritor que se hace amigo de los materialistas, publica su libro "Picardía Mexicana" y le obsequiará a Chente la factura de su camión comprado en abonos,

como pago simbólico, por ayudarle tan cortésmente a recopilar albures.

Esta primera experiencia en este subgénero, da vida a 2 nuevas secuelas más: Picardía Mexicana II (1980) de Rafael Villaseñor Kuri y Picardía Mexicana III (1986) del mismo director. La 2a. versión no variará en mucho a la primera.

La 3a. Parte de esta traza, ya posee variantes narrativas de la comedia urbana picaresca. Por principio de cuentas, Vicente Fernández ya no actúa en esta cinta, su lugar lo ocupa el rey de las comedias picarescas: Rafael Inclán (buen actor, pero encasillado en estas producciones) y Pedro Weber Chatanoga, otro pilar del nuevo subgénero.

Ellos vivirán aventuras libidinosas con encaubles vedettes, teniendo como eje narrativo el albur. Esta comedia ligera con instantes de melodrama, retoma aspectos de la 1a. versión. En Picardía Mexicana III, el chofer materialista Rafael Inclán no podrá tener el amor de una muchacha rica, a pesar de haber ganado la lotería.

Jorge Ayala Blanco escribía de la película Picardía Mexicana: "Solo el albur redime donde la inventiva humorística escasea. Credo omnisciente: al albur sólo le faltaba esto, que se volviera principio y fin de un mundo que gira en torno suyo, que se tornara pretigioso". (3)

El albur es producto de las urgencias genitales y fantasías reprimidas, es la única posibilidad de que la comunidad urbana realice una vivencia democrática, a través de un duelo significativo de planteamientos verbales propios del ingenio mexicano. Sin embargo, en este tipo de cine, el albur

no será visto como ente cultural, sino como escarnio y burla de las clases marginadas. La sexualidad se convierte en divertimento vulgar, carente de sentido y valores culturales. La comedia picaresca transforma a sus personajes en seres irreales, pintorescos, chistosos, vulgares hasta el límite y presos de su propia insatisfacción sexual. Eso sí, las películas serán verdaderos trancazos de taquilla. Entre los principales directores de este subgénero podemos señalar a: Gilberto Martínez Solares, Adolfo Martínez Solares y Victor Manuel "Guero" Castro.

La Pulquería (1980) de Victor Manuel "Guero" Castro marca el inicio de una larga y fructífera carrera de este director en el cine comercial. Es de los realizadores que más películas filmaron en los 80 . En toda la década pasada realiza las más variadas historias de este subgénero. Las producciones que ha dirigido tienen como característica principal el filmarse al vapor (3 semanas de rodaje).

La Pulquería, que narra las aventuras de los clientes habituales de este negocio, tuvo tanto impacto en el público que se llegaron a realizar 4 partes. La última de ellas, La Pulquería Ataca de Nuevo (Adiós, Pulquería Adiós) 1985 de Victor Manuel Castro, compuesta de 2 infratramas, solamente conservará 2 personajes de la 1.ª versión: el administrador y mesero de la pulquería (Rubén "Puas" Olivares) y el Ayates (Rafael Inclán). El Brujo Cacastre, antes representado por el "Loco" Váldez tendrá en Manuel "Flaco" Ibañez al actor sustituto de este personaje.

El argumento del Lic. Francisco Cavazos- autor de la mayoría de las historias de estas pésimas producciones- y Victor Manuel Castro no tiene nada de particular. El Ayates, el merolico y otros amigos de ellos, viven la aventura de verse

convertidos en homosexuales por el brujo Cacastre.

Al igual que en otras producciones de este subgénero, en La Pulquería una historia es tratada en forma un tanto seria permitirá que en lo que resta de la película los actores cómicos recreen situaciones y acontecimiento en torno a la homosexualidad, la impotencia, la virilidad y las relaciones sexuales.

Dentro de este subgénero se hicieron infinidad de películas. Analicemos las características de las cintas más representativas sobre el tema.

Con el Día de los Albañiles (1983) Adolfo Martínez Solares irrumpe en el subgénero con el pie derecho. Esta la producción que llega a tener 3 partes inicia una fórmula taquillera que será explotada largamente por la familia Martínez Solares, a través de su compañía Frontera Films.

Los personajes centrales serán Alfonso Zayas, albañil venido a menos (émulo de Tin-tán), Angelica Cháin en el papel de novia abnegada del albañil, Luis de Alba y René Ruiz "Tun-Tun" (personajes lumpen, albureros, libidinosos y amigos inseparables de Zayas) y el arquitecto corrupto y asesino, encargado de la obra (Hugo Stiglitz).

En el Día de Los Albañiles se entretajan 2 historias. La acción se desarrolla en un edificio en construcción. En la primera historia el arquitecto de la obra asesina al velador después de una riña y lo entierra dentro del inmueble, para que éste no declare que mezcla droga en el pulque para provocar accidentes y así cobrar los seguros de vida.

La otra historia gira en torno a las aventuras del

albañil viriloide ( Alfoso Zayas) que trata de conquistar a toda costa el amor de la dueña del puesto de comida de la obra, Rosita (Angelica Chaín), quién se negará a los caprichos sexuales del albañil y el arquitecto. Finalmente termina enamorándose del libidinoso "matacaz". René Ruiz (Tun-Tún) y el gordo Luis de Alba son los cómicos comparsas de esta comedia, que entre albures de todos tipos, alcohol y sexo, dan a la cinta el toque picaresco y humorístico. El final es feliz, los novios terminan casados y el asesino es descubierto por los propios albañiles. Con una tremenda pachanga, bailando al compás de la música de "Los 9 de Colombia", los albañiles olvidan su mísera vida, porque según la optica del director, para ellos la sal de la vida está en el disfrute de las delicias del sexo.

La película de Adolfo Martínez Solares, tiene como base narrativa una supuesta historia dramática sería que se inclina sensiblemente al género policiaco, pero esto es solamente un pretexto para que a lo largo de la cinta desfilen infinidad de desnudos gratuitos de Angélica Chaín, fajes excitantes de albañiles con vedettes y albures vulgares. Es la visión comercializada y deformada de la obra, Los Albañiles (1976) de Jorge Fons. Es la desinhibición total del lenguaje verbal, es la subpornografía descarada, tapizada de una propuesta filmica decadente y repetitiva.

Ante las altas recaudaciones obtenidas con la la. película de Albañiles se hace un 2a. y 3a. Parte. En estas secuelas posteriores se conjugan los mismos factores: un villano malvado (Hugo Stiglitz o Roberto Ballesteros), un personaje central femenino (Angélica Chaín o Lina Santos), un personaje central masculino y una larga lista de cómicos y cómicas (Maribel Fernández "La Pelangocha").

El Día de los Albañiles 3 (1987) de Gilberto Martínez Solares, ambientada en los días del temblor de 1985 continúa el vacío expresivo de las anteriores cintas con los mismos ingredientes. En esta tercera parte la cachonda Rosita (Angélica Cháin) es violada y asesinada por el administrador de la obra (Roberto Ballesteros) quien también secuestra al arquitecto de la obra (Pedro Infante Jr.). El Albañil (Alfonso Zayas) rápidamente encuentra consuelo en la hermana de Rosita que asiste al funeral. Mientras tanto la sexy sirvienta, amante del arquitecto (Maribel Fernández "La Pelangocha") descubre el lugar en que tienen secuestrado al arquitecto, avisa a la policía y atrapan a los estafadores.

Esta película fue un refrito más de Frontera Films, su puesta en escena no tiene ninguna cualidad estética que la haga trascendente. Lo sorprendente del asunto es el éxito taquillero de esta serie de películas de albañiles durante los años 80.

En 1985, Los Martínez Solares producen Los Verduleros (Los marchantes del amor) de Adolfo Martínez Solares, que conserva la estructura narrativa de la serie de albañiles. En esta cinta los verduleros sustituyen a los albañiles y se convierten en seductores de sirvientas y amas de casa. Como en los anteriores bodrios un crimen es achacado al verdulero mayor (Alfonso Zayas), pero el mismo descubrirá al asesino, que es nada menos que su competidor en el negocio de la venta de verduras (Pedro Infante Jr.).

Nuevamente esta película de comedia ligera, atrajo un número considerable de espectadores a los cines, por lo que se hizo una 2a. parte Los Verduleros II (1987) de Adolfo Martínez Solares. En ella los sexy verduleros combinan el deber con sus experiencias sexuales, se convierten en policías

que enfrentan a una banda de punks, que se dedican a la extorsión y falsificación de dinero.

Los Gatos de las Azoteas (1988) de Gilberto Martínez Solares es otro horror más de Frontera films. En esta enésima comedia picaresca, Luis de Alba se dedicará a seducir empleadas domésticas y como siempre habrá una segunda trama en la que un adivino (Hugo Stiglitz) engaña a sus clientes haciéndose pasar como egipcio.

Tres Mexicanos Ardientes (1986) de Gilberto Martínez Solares, sobre 3 coscolinos maridos que unen sus ahorros para pagarse una amante y Tres Lancheros muy Picudos (1988) de Adolfo Martínez fueron otras películas, de estos productores-realizadores que continuaron con sus establecidas fórmulas comerciales. En tres Lancheros muy picudos, el género policiaco, los subgéneros de ficheras, de narcotráfico y albur urbano se funden en un revoltijo narrativo que sólo expresaba los excesos del discurso deformado del cine mexicano.

Otra serie de aventuras picarescas, de gran impacto en las taquillas fueron las del falso travesti (Alberto "Caballo" Rojas) en: Un Macho en la Cárcel de Mujeres (1986), Un Macho en el Salón de belleza (1987) y Un Macho en el Reformatorio de Señoritas (1988), todas dirigidas por Victor Manuel "Güero" Castro, que son ejemplos fieles del subgénero que aquí se analiza. En 1989, Alberto "Caballo" Rojas se dirigirá a sí mismo en Un macho en la Tortería, producción de Carlos Vasallo.

El cine de comedia picaresca en los años 80, con su discurso infra-popular, recurrió a todos los excesos para crear historias extraviadas en el marasmo de la repetición. Imposibilitado de la originalidad y del ingenio hizo caer

a la industria en su peor época de vacío temático.

Taxistas, mecánicos, plomeros, boxeadores, rateros de la vecindad, ruleteras, machos prepotentes, travestis, prostitutas, y provincianos, son personajes centrales de estas cintas, que contienen una visión deformante de la realidad y han propiciado la caída moral y estética de la comedia popular mexicana.

Una de las características de este subgénero es el abuso de escenas cada vez más audaces, que en ocasiones no le piden nada al cine pornográfico. En 1981, El Día del Compadre, de Carlos Vasallo, sobre un intercambio de parejas entre compadres, espantó a las personas encargadas de la censura, por lo cual permaneció prohibida durante 2 años.

Ejemplos de la comedia de albur urbano son: Toda la Vida (1986) Victor Manuel Castro, La Ruletera (1985) Victor Manuel Castro, Las Novidas del Hófiles (1986) Javier Durán, Los Mecánicos Ardientes (1985) Raúl Ramírez, La Mujer Policía (1986) de Jesús Fragoso, El Rey de los Taxistas (1987) Benito Alazraki, Los Rockeros del barrio (1985) Victor Manuel Castro, ¡Que Buena está mi Ahijada! (1986) José J. Munguía, Pancho el Sancho (1987) Victor Manuel Castro, Fútbol de Alcoba (1988) Javier Durán, Las Borrachas (1988) René Cardona III, Las Calenturas de Juan Canancy (1988) Alejandro Todd, Los Rateros (1986) Victor Manuel Castro, Los Lavaderos (1986) Javier Durán, etc.

En estas películas Rafael Inclán hace famoso al "Hófiles", Carmen Salinas a "La Corcholata" y debuta sin mucho éxito el contador de chistes Polo-Polo, Luis de Alba, René Ruiz "Tun-Tún", Raúl Padilla "Chotoro", Alfonso Zayas, Manuel "Flaco" Ibañez, Pedro Weber "Cnatanooga", Oscar Fontanes, Cesar Bono y Alberto Kujas, harán subir sus bonos como actores cómicos. Asimismo infinidad de vedettes y encueratrices como:

Yirah Aparicio, Lina Santos, Angelica Cháin, Rossy Mendoza, Diana Ferreti, Olivia Collins, Rosario Escobar, Arlette Pacheco, Maribel Guardia, María Cardinal, Roxana Chávez y Merle Uribe defilarán en estos largometrajes ocupando los roles femeninos más importantes.

El cine de ulbur urbano, lejos de ser un cine libre de prejuicios sexuales no muestra más que frustraciones psicológicas, terror a la homosexualidad y miedo a la impotencia. Propone lo contrario a una sexualidad sana.

#### 2.6.5. Cine de Acción (Aventuras Violentas)

Al parejo del cine de narcotráficantes surgía un subgénero híbrido de acción, basado en aventuras desarrolladas en diversos escenarios: la faja fronteriza, las ciudades, los barrios y poblados. Este subgénero fue rápidamente acogido por los productores comerciales. Es el cine de los hombres justicieros; los policías rudos, violentos y temerarios; y los sádicos criminales. En algunas películas se hace referencia a la mafia del narcotráfico, pero la tesis central gira en torno de la acción y la furia indomable de sus personajes.

El cine de acción (aventuras violentas) es una de las vertientes temáticas más importantes del cine mexicano contemporáneo. Es supuestamente crítico de la injusticia y la ausencia de poder. En todas estas producciones la violencia es la principal característica. Los personajes ante la injusticia y la ausencia de autoridad deciden tomar la justicia por sus propias manos, convirtiéndose en defensores de sus vidas, honor e intereses. El discurso narrativo de estas cintas tiene características fascistas, tal vez influenciado por las producciones estadounidenses, que tanto impacto

en el público tienen en nuestro país.

Algunos ejemplos de este subgénero fascistoide son: El Placer de la Venganza (1986) Hernando Name, Cazadores de Asesinos (1981) José Luis Urquieta, Camino al Infierno (1987) José Luis Urquieta, La Combi Asesina (1982) Alberto Mariscal, El Criminal (1982) Fernando Durán, Un Hombre Violento (1983) Valentín Trujillo, Los 2 matones (1983) Alfredo Gurrola, Yo el ejecutor (1985) Valentín Trujillo, La Pandilla Infernal (1983) Alfredo Gurrola, Luna de Sangre (1983) Luis López Antunez, Relámpago (1987) Julio Ruiz Llaneza, La Venganza de los Punks (1987) Damián Acosta, Verdugo de Traidores (1986) Alfredo Gurrola, Terror en los Barrios (1983) Julio Aldama, El Trailer Asesino (1985) Alfredo Gurrola, La Fuga del Rojo (1982) Alfredo Gurrola, Asesino Nocturno, (1987) Fernando Durán, etc.

El cine de acción (aventuras violentas) tiene muchas variantes y muchas historias: pandillas de motociclistas que asaltan y violan mujeres, por el sólo gusto de la sangre y el sexo; hombres violentos que vengan salvajemente la muerte de sus seres queridos; punks degenerados que siembran el terror en los barrios y ciudades; policías justicieros que luchan a muerte contra las mafias; enmascarados justicieros que con automóviles sorprendentes al estilo "auto increíble" dan la paz y la justicia a la sociedad; asaltantes que matan sin escrúpulos en busca del dinero fácil; ex-mafiosos que traicionados por sus cómplices deciden luchar contra los que corrompen la ley; y personajes de corrido recordados por su valentía y hazañas.

Como se puede observar los directores más prolíficos de este subgénero son: Alfredo Gurrola y José Luis Urquieta. Estas mediocres historias, al igual que las comedias picares-

cas, las cintas de narcotráficantes y ficheras, se realizan sin organización y con el mínimo tiempo de producción. Por tal razón, para los realizadores resulta una gran empresa lograr un producto digno, ya que este tipo de cintas parecen hacerse en serie, para su rápido consumo. Sin embargo, en estos largometrajes se han dado los mejores trabajos de realización del cine comercial.

Siete en la Mira (1984) de Pedro Galindo III, fue una de las películas representativas del subgénero. En ella se conjuga la violencia, la venganza, el salvajismo sangriento, el masoquismo y sadismo infrahumano, el fascismo acendrado y la muerte.

La historia se desarrolla al llegar una salvaje pandilla de punks a un pueblo pequeño. El grupo se dedica a la delincuencia dentro del poblado. El pueblo y la policía comandada por el Sheriff (Mario Almada) y su ayudante, tratarán de impedir más violaciones, muertes y robos provocados por los punks y su líder EL Vikingo (Jorge Reynoso).

En las luchas sangrientas mueren muchos punks a manos de la policía, lo que ocasiona una guerra sin cuartel, que tendrá como escenario las carreteras y las calles del poblado. El sheriff pierde a su hermano (Fernando Almada), pero logra terminar con los pandilleros matando al Vikingo.

Como émulo de Charles Bronson, en el Vengador Anónimo I, II y III, el sheriff termina matando uno a uno a los sádicos punks. Sin duda la película, heredera directa de Cobra y Rambo, está artesanalmente bien realizada por el más joven de la dinastía Galindo.

No obstante, la cinta de Pedro Galindo III no tiene mayores variantes, tiene como único sostén la acción y la

violencia. Es descarnadamente brutal, aborda el odio humano, pero desgraciadamente su visión es esquemática. Es una conceptualización estereotipada de las pandillas juveniles.

Siete en la Mira, es una cinta comercial que explota la morbosidad del público, explora las pasiones sádicas; a lo largo de más de una hora de proyección desfilarán bestiales muertes con sus respectivas emanaciones sanguinolentas, pero no hay más, no existe una pretensión mayor por expresar conceptos más profundos.

Como respuesta al impacto tan fuerte en taquilla de la película de Pedro Galindo III, se realiza una 2a. Parte: Siete en la Mira II: La Furia de la Venganza (1986), del mismo director de la primera parte. En ella Judas, el hermano del Vikingo viaja desde E.U. a México para vengar su muerte. Se enfrenta al sobrino del sheriff, Ventura (Alvaro Zermeño) y éste lo derrota.

Violación (1987) es una de las películas artesanalmente mejor realizadas por el actor y director Valentín Trujillo; es uno de los más fieles ejemplos del subgénero de acción. Pretendidamente hecha como denuncia social, del terrible problema de la violación femenina, no es más que un thriller de violencia. En ella el rudo periodista (Valentín Trujillo) venga el honor de su novia violada (Olivia Collins).

EL violador (Eleazar García Jr.) será perseguido por el reportero que decidirá tomar justicia por su propia mano, después de conocer los terribles problemas burocráticos y legales, que viven las mujeres violadas al reclamar justicia.

El enloquecido violador, un maniático sexual que no puede ejecutar sus bajas pasiones sin oír la música de

su "walkman", escenificará una feroz batalla con el fiero periodista, hasta que éste (destrozado moralmente) no vacilará en castrar a balazos al demente maniaco sexual. El violador se suicida y el periodista va a la cárcel.

Poco después de que se aumentó la pena a los culpables de delitos sexuales surgió esta película oportunista, supuestamente basada en datos estadísticos, es decir, en la más estricta realidad.

Violación, es un largometraje amarillista realizado con gran oficio, pero totalmente vacío en cuanto a la denuncia del problema que se trata. Valentín Trujillo es uno de los realizadores comerciales que mejor manejan el suspenso, la acción y el ritmo cinematográfico. Desgraciadamente no olvida las fórmulas gastadas del cine comercial en su estructura narrativa.

Trujillo, deja que naufrague la cinta con la torpe y ridícula participación de una impetuosa pareja (Claudia Guzmán y Rodolfo Rodríguez) que no puede amarse libremente, por decisión de la chica, si no existe matrimonio de por medio. De risa loca será el momento en que el enamorado novio quiera seducir a la chica, quién por enésima vez se niega. El violador acaba con la efímera felicidad de la pareja, cuando la chica elige arrojararse por la ventana a dejarse poseer a la fuerza por éste.

Violación, termina sin que uno sepa que fue: melodrama cómico-cursi, thriller policiaco, cine de acción o de denuncia social. La cinta se apoya en la más absoluta suplantación de la realidad que quiere mostrar; hace del violador una falsísima caricatura.

La película de Valentín Trujillo fue premiada con sendas Dianas de Plata, a la mejor película de 1989 y al mejor director.

El Estado también realizó algunas producciones filmicas en donde la violencia era el eje narrativo de estas obras. Sin embargo, no son ejemplificativas del género de aventuras violentas, tal es el caso de: Maten a Chinto (1989) de Alberto Isaac, un thriller policiaco herencia de la administración de Enrique Soto Izquierdo; Historias Violentas (1984) de los debutantes Carlos García Agraz, Diego López, Víctor Saca, Gerardo Pardo y Daniel González Dueñas; y Terror y Encajes Negros (1985) de Luis Alcoriza, que narra la historia de un psicótico degenerado y violento.

#### 2.6.6. Otras Temáticas

Después de conocer y analizar las principales temáticas que se abordaron en la producción cinematográfica de los años 80, vamos a describir otras corrientes genéricas que aparecieron de manera continua en las carteleras y aquellos temas en los que se observó cierto interés por parte de los productores de la industria.

El cine de denuncia social alcanzó su máxima expresión a través de las producciones independientes y los ejercicios escolares de las escuelas de cine del país: CUEC, CCC y CIEC, analizados en el apartado de este trabajo, "El Cine Independiente". Únicamente los realizadores independientes y los estudiantes de cine pudieron hacer una crítica objetiva e imparcial, a través del cine, de los problemas políticos, económicos y sociales de nuestra sociedad.

El cine estatal, preso de su propia censura, y el cine comercial, desinteresado de este aspecto temático, no pudie-

ron producir nada interesante en el género. No obstante, el tema se abordó con funestos resultados.

El cine de denuncia social enfundado en el Jodidismo, término que da el crítico Jorge Ayala Blanco, (mezcla del exhibicionismo del cineasta para retratar la pobreza y visiones estereotipadas e irreales de la miseria) es una falsa denuncia basada en extrapolaciones temerarias y reduccionistas que pretenden ser impactantes.

"El Jodidismo es un torpe simulación para comercializar cualquier idea noble y progresista que se logre capturar en la logósfera de izquierda".

"El Jodidismo se propone chantajear al espectador ingenuo con impugnaciones superaceleradas. El Jodidismo es extremista de derecha; habla de la lucha de clases desde perspectivas truculentas y de crisis de nuestro tiempo con paradojas ideológicas". (4)

El Jodidismo tuvo un buen representante en El Mil Usos (1982) y Mil Usos II (1983) de Roberto G. Rivera. En la primera parte, tránsito (Méctor Suárez) ante la falta de trabajo en su pueblo, decide viajar a buscar la vida en la ciudad. El Mil Usos pasa miles de aventuras en múltiples oficios: barrendero del BDF, vendedor de flores con marihuana, artesano inepto, bolero, masajista, albañil a domicilio y semental de gordas, hasta que en una borrachera nostálgica decidirá regresar al pueblo. En El Mil Usos II, nuevamente aburrido del campo decide marcharse; su aventura lo lleva hasta la Unión Americana, pero otra vez fracasado regresa al país.

El Mil Usos al igual que La Tierra Prometida (1985)

de Roberto G. Rivera (sobre el mismo tema de la inmigración provinciana) son solamente comerciales moralizantes dirigidos a los provincianos para hacerlos abandonar la idea de venir a la congestionada Ciudad de México. Son falsas denuncias deformadas hasta el límite, de las que se vale el cine comercial para reírse de los provincianos y atiborrar con sus aventuras las salas cinematográficas.

El Jodidismo deforma las causas reales de la miseria urbana, mista al personaje de cualquier acto productivo y se divierte de la pauperización de las masas, convierte el problema en un suceso cómico y superficial. Otros ejemplos de esta óptica miserabilista fueron: Que Viva Tepito (1980) Mario Hernández, Lagunilla Mi Barrio (1980) Raúl Araiza, Lagunilla II (1981) Abel Sálazar, Adiós Lagunilla Adiós (1985) René Cardona Jr., Pedro Callejero II (1980) Egoardo Gazcón, ¿Como Ves? (1985) Paul Leduc, Tiempo de Lobos (1981) Alberto Isaac, El Día de los Sirvientes (1988) René Cardona III, Ratas de la Vecindad (Sin destino) (1988) Alberto Mariscal, Los Hijos de Sánchez (1982) Hall Bartlett y muchas más.

En todas ellas hay algunos rasgos de denuncia social sobre la pobreza, la corrupción en el sistema social y el modelo de producción que condiciona que surja la miseria. Desgraciadamente, todos estos largometrajes son amarillistas, banales y superficiales. Se sitúan con méritos propios dentro de los márgenes del género jodidista, pero no dejan de tener características propias del cine de barrio y arrabal, así como del cine de denuncia social. En la actualidad es difícil el análisis de un género puro, sólo el predominio de alguna de sus características le da el sello temático.

Otros ejemplos del cine de denuncia social deformada fueron: Mexicano tú puedes (1983) José Estrada, comedia que

alude al problema de la vivienda; El Sexo de los Ricos (1983) Tulio Demicheli, que aborda la corrupción que debe de aceptar un hombre para ascender en la esfera social; Los Motivos de Luz (1984) Felipe Cazals, sobre el caso de 4 niños asesinados por su madre Elvira Luz Cruz; Barrio Salvaje (1984) Juan Manuel Soler, que penetra en los problemas de drogadicción, violencia y alcoholismo de las pandillas juveniles; El Sexo de los Pobres (1981) Alejandro Galindo, que hace referencia a la enajenación obrera y el bombardeo publicitario de conceptos sexuales; Viaje al Paraíso (1985) Ignacio Retes, una historia ligera sobre unos vacacionistas que encuentran en los centros turísticos la misma corrupción y contaminación que hay en la capital; y Katas de la Ciudad (1985) de Valentín Trujillo, una cinta muy bien realizada, que explora la delincuencia infantil.

El caso tan comentado en los medios de difusión del arresto y vida del corrupto jefe de la policía de la Ciudad de México, General Arturo Durazo Moreno, también tuvo su representación en el cine con películas como: Lo Negro del Negro (1984) Benjamín Escamilla y Angel Rodríguez Vázquez y Masacre en el Río Tula (1985) de Ismael Rodríguez Jr.. En estos film la característica principal fue la falsa denuncia de los actos delictivos de este personaje. Su optica amarillista y sensacionalista desvirtua totalmente la realidad. Esta cintas solamente produjeron la mitificación del cocainómano personaje.

Con un pretendido enfoque de denuncia los Hermanos Escamilla, realizadores de la revista "Casos de Alarma", producen Casos de Alarma I, SIDA: Virus Mortal (1987) de Benjamín Escamilla. Es una de las peores películas filmadas en estos tiempos. Bajo una perspectiva amarillista y vacia de todo sentido, recurre al oportunismo barato, y retoma el problema

del sida, para acometer un melodrama trágico que conjuga los peores vicios del cine nacional. Con esta cinta el cine comercial de los 80 encuentra su aliado natural: la revistucha amarillista del título.

Durante una hora y media un folletín de Casos de Alarua se representa en la pantalla. Es la historia de un joven burgués homosexual (Servando Manzetti) que huye a un pueblo después de matar a su amante y ser corrido de casa por su padre (Roberto Cañedo). Llega al poblado con el temor de ser capturado por la policía, sabe de antemano que ha sido contagiado por el sida. Una joven pueblerina (Alma Delfina) se enamora de él y lo libera de sus inclinaciones sexuales. La lavanderita será violada por el hijo del cacique del pueblo (Julio Augurio) y también se contagia. El cacique del pueblo (Luis Aguilar) al enterarse por los médicos, investiga quien fue el posible portador del virus. Sus investigaciones lo llevan hasta la pobre lavanderita, a la cual termina matando a balazos, mientras el joven homosexual huye a otra ciudad.

Este bodrio cinematográfico realizado con el único fin de llenarse las bolsas de dinero los productores, a costa de la curiosidad morbosa del público, es una triste fábula moralista, misógina, machista, superficial y carente de cualquier análisis sociológico que condena las relaciones extra maritales y la homosexualidad. Es la óptica irreal de un problema tan importante, que merece un mejor tratamiento. La película es el discurso deformado de unos productores privados mendicos en su pobrecondre teuática, que distorsionan a mansalva la realidad.

Dentro del género biográfico 2 obras nada más, merecen mención: Fride (1983) de Paul Leduc y Goitia (1989) de Diego López.

Carlos Amador fue el principal productor de los films de este género, inició con: Gavilán o Paloma (1984) de Alfredo Gurrola, una cita saturada de canciones, que narra el difícil ascenso del cantante José José al éxito, así como sus problemas de alcoholismo.

Las siguientes producciones de Amador, de carácter biográfico fueron: Mentiras (1987) de Alberto Mariscal y Abel Salazar, basada en la vida escandalosa de Lupita D'Alessio; Sabor a Mí (1988) de René Cardona Jr., que aborda la azarosa vida de triunfos y fracasos de Alvaro Carrillo; y Pero Sigo Diciendo el Rey (1989) de René Cardona Jr., que narra aspectos biográficos del compositor José Alfredo Jiménez.

Las producciones de Carlos Amador, en coproducción con Televisine, fueron muy bien aceptadas en la taquilla por el público, desgraciadamente su enfoque fílmico se reduce a la exaltación del personaje con una marcada saturación de canciones en la trama. No hay una búsqueda por mostrar la expresividad interna del personaje. Son películas demasiado comerciales que combinan su exposición melodramática con los sketches cómicos y los números musicales.

Con el mismo estilo podemos señalar: Es mi vida (1980) de Gonzalo Martínez Ortega, continuación de El Non-Nua (1979) del mismo director, que se basa en aspectos biográfico del cantante Juan Gabriel; y Rigo es Amor y el Gran Triunfo (1980) ambas de Felipe Cazals, sobre la vida del popular cantante de música tropical Rigo Tovar.

Antonieta (1982) de Carlos Saura, es otra cinta biográfica, basada en la vida de la promotora cultural Antonieta Rivas Mercado. Es una de las superproducciones de Margarita López Portillo que peores resultados obtuvo. Realizada

sin un planteamiento histórico coherente, se pierde en el exotismo turístico, el folklorismo y las incongruencias psicológicas de sus personajes.

Esperanza (1963-86) de Sergio Olhovich, es otra mediana cinta del género, realizada en coproducción con la URSS: describe la vida del ingeniero Petrolero, Vladimir Olhovsky - padre del director de la cinta.

Mención especial merece el buen tratamiento de la vida de Gaby Brimmer, en Gaby (1986) de Luis Mandoki, realizada en coproducción con E.U.

El género de terror que poco se cultivaba en nuestro país tuvo un ligero ascenso en su producción. La familia Galindo produjo varias cintas de este tipo. La particularidad de ellas es que fueron realizadas en escenarios texanos, intentando reproducir el espíritu estadounidense. Con esto los productores buscan introducir sus películas en la Unión Americana. Algunas de ellas están filmadas en español e inglés. A parte de los Galindo, se realizaron películas de este género en coproducción con los E.U.

Algunos ejemplos de estas películas fueron: El Ataque de los Pájaros (1986) René Cardona Jr., Vacaciones de Terror (1985) René Cardona III, Cementerio del Terror (1985) Rubén Galindo Jr., Dimensiones Ocultas (1987) Rubén Galindo Jr., Monasterio (1988) Glen Hebrard, Cazador de Demonios (1983) Gilberto de Anda y Pánico en la Montaña (1988) Pedro Galindo III.

Basadas en el cine de horror norteamericano, las películas nacionales de terror son plagios de los trillados temas del cine del vecino país. Las situaciones de terror y suspenso provocan la risa involuntaria. La única cinta rescatable

de las mencionadas es Dimensiones Ocultas que aborda el tema de un joven poseído por un demonio, a través de una tabla ouija.

A pesar de que este largometraje apochado, abusa de los efectos especiales está pulcramente realizado, tiene un mejor nivel que las producciones del género, destacan los sobrios encuadres y el ritmo y suspenso que el director da a este tema tan trillado.

La peor película será Terror, Sexo y Brujería (1967-1984) de Rafael Portillo, largometraje chatarra que saquea el metraje original de El Cautivo del Más Allá (1967) del mismo director. Es una boba cinta con chamuco de risa, (capa de peluche y máscara) de corte pasional.

Del cine con temas de barriada y melodrama urbano, que son ya productos tradicionales en la producción cinematográfica, sólo se pueden rescatar 2 obras: Nocaut (1982) de José Luis García Agraz, que aborda con elementos característicos del cine negro, la corrupción en el boxeo; y la Pachanga (1981) de José Estrada, una película interesante que explora las situaciones cotidianas de los habitantes de un edificio. Es una crítica sociológica de la clase media, posiblemente sea la mejor cinta sobre el tema.

El melodrama urbano realizado en la década pasada, apareció mezclado con la comedia populista, el género de acción y violencia y denuncia social. Se realizaron producciones como las de Televisine en que el contenido temático permaneció dentro de los márgenes de la comedia blanca. Estas producciones son visiones irreales de los personajes de barrio, los planteamientos narrativos recurren a los mismos clichés: el boxeador pobre que finalmente llega a triunfar; el ratero de la vecindad cómico y chistoso que a pesar de todo es de buen corazón; el individuo pobre, luchador y querendón; y el

habitante del barrio de buenos sentimiento, libidinoso pero honrado.

Algunas producciones del cine de barrio fueron: El Angel del Barrio (1980) José Estrada, Buscando un Campeón (1980) Rodolfo de Anda, EL Rey de la Vecindad (1985) Raúl Araiza, Los fayuqueros de Tepito (1982) José Luis Urquieta, Barrio de Campeones (1981) Fernando Vallejo, El Billetero (1982) Roberto Rodríguez, Los Pепенadores de Acá (1982) Icaro Cisneros, En las garras de la Ciudad (1981) Fernando Durán, Los Hijos de Peralvillo (1982) José Luis Urquieta, Li Pelcador del Barrio (1984) Gilberto Martínez Solares, El Chácharas (1987) Alfredo B. Crevenna, Chido One, el Tacos de Oro (1984) Alfonso Arau, Mi Querida Vecindad (1985) Raúl Ramírez y Li Barrendero (1981) Miguel M. Delgado.

La Empresa Televisine se dedicó a la producción de comedias blancas y humorísticas, pero también incursionó en el tratamiento de otros géneros como en el Maleficio II (1984) Raúl Araiza; película de terror, basada en la telenovela de Ernesto Alonso de gran éxito en televisión.

Los principales exponentes de las películas de Televisine son actores de elenco del monopolio televisivo como: Roberto Gómez Bolaños, Caspar Henaine "Capulina", Lucía Méndez, Verónica Castro, Los Cachunes y hasta el mismo Raúl Velasco.

Algunas producciones de Televisine en los 80 fueron: Estos Locos, Locos, Estudiantes (1984) René Cardona Jr., El Héroe Desconocido (1981) Julián Pastor, Día de Difuntos (1987) Luis Alcoriza, EL Rey de los Taxistas (1987) Benito Alazraki, El Chanfle II (1981) Roberto Gómez Bolaños, Mi Compadre Capulina (1989) Víctor Manuel Romero Ugalde, Charrito (1983) Roberto Gómez Bolaños, Siempre en Domingo (1984) René Cardona Jr.,

y La Risa en Vacaciones (1985) René Cardona Jr.

Contrario al cine de humorismo, Televisine realiza en coproducción con Sonia Infante, Toña Machetes (1983) de Raúl Araiza, que aborda el liderazgo femenino de una hacendada dentro de un ambiente rural de los años 40 ; Los Rerñones Torcidos de Dios (1981) de Tulio Demicheli, sobre la vida dentro de un manicomio; y Mauro el Mojado (1986) de Alberto Mariscal, historia de un vengador de la frontera.

Las producciones de Televisine conservan la pésima calidad de los programas televisivos. Son las sobras de un medio electrónico enajenante.

El cine de aventuras de corte diferente al cine de narcotráficantes y hombres justicieros tuvo escasas producciones: Mujeres Salvajes (1984) Gabriel Retes, El Tesoro del Amazonas (1984) René Cardona Jr. y Abriendo Fuego (En Busca del Astronauta Maya) (1987) Rodolfo de Anda.

Derivado de este género se produjeron aventuras eróticas como: La Isla de Rarotonga y La Salvaje Ardiente (1983) -- de Alfredo B. Crevenna. Estas producciones de aventuras no tuvieron nada excepcional.

La producción filmica de los 80 también acogió a los géneros de aventuras infantiles y comedias juveniles. Lucerito, Pedrito Fernández, Laura Flores, Oscar Athié, Carlos Espejel, María Rebeca, Tatiana, Adela Noriega, Gabriela Hassel y Mijares fueron las figuras centrales de estas películas. Algunas tienen ambiente fronterizo, otras tienen como escenario la ciudad. Estas producciones explotan hasta el límite el efímero éxito de los ídolos juveniles promocionados por la televisión.

Películas de este tipo podemos señalar: Niño Pobre, Niño Rico (1983) Sergio Véjar, Juntos (1985) Rafael Rosales, Carita de Primavera (1982) Federico Curiel, La Mugrosita (1981) Rubén Galindo, El Caballito Volador (1982) Alfredo Joskowicz, Coqueta (1984) Sergio Véjar, Preparatoria (1984) Alfonso Corona Alvarez, Escápate Conmigo (1986) René Cardona Jr., Chiqui-drácula (1984) Julio Aldama, Mi Fantasma y yo (1985) Gilberto de Anda, Mi Abuelo, Mi Perro y yo (1982) Raúl Fernández, etc.

Dentro del absurdo, en el género de aventuras infantiles se realiza una de las películas más cursis del cine mexicano, El Niño y el Papa (1986) de Rodrigo Castañón, que narra la historia de un niño que pierde a su madre en los sismos del Distrito Federal en 1985. Un día viendo la televisión la madre (Verónica Castro) ve al niño al lado del Papa, que visita Colombia y se hace el milagro del reencuentro. Ella viaja a Sudamérica para reunirse con su hijo.

El cine del Estado produce El Más Valiente del Mundo (1983) Rafael Baledón, una película infantil de aventuras, con María Antonieta de las Nieves y Edgar Vivar, actores del elenco de los programas de Chespirito, que conserva todos los vicios de la producción privada.

En el género de aventuras infantiles solamente se destacan 2 producciones: Veneno para las Hadas (1985) de Carlos Enrique Taboada, producción del Estado y el STPC; y Calacán (1986) cinta interesante de Luis Kelly que participó en el III Concurso de Cine Experimental de 1986.

La comedia ranchera tuvo como exponente principal de esta vertiente al cantante de música ranchera Vicente Fernández. Conserva características invariables: la explotación del aspecto folklórico, historias ligeras con algunos tintes

melodramáticos, guiones torpes y cursis retacados de canciones y la exaltación del personaje central.

El director oficial de las producciones de Vicente Fernández es Rafael Villaseñor Kuri, de esta mancuerna podemos mencionar las cintas: Todo un Hombre (1982), El Embustero (1983), Sinvergüenza pero Honrado (1984), El Diabolo, el Santo y el Tonto (1985), Entre Compadres te Veas (1986), El Macho (1987), etc. Es importante destacar que cada película que se estrena de Vicente Fernández es un verdadero trancazo taquillero.

Otros ejemplos de comedia ranchera fueron: Arriba Michoacán (1986) Paco Guerrero, Bohemio de Afición (1984) Federico Curiel, La Pintada (1982) José Luis Urquieta, La Tumba de Matías (1987) Alberto Mariscal, Las Ovejas Descarriadas (1983) Fernando Durán, El Sinaloense (1983) Jaime Fernández Dos Tipas de Cuidado (1985) Ismael Rodríguez y La Puerta Negra (1988) Sergio Véjar.

Sin ser una comedia ranchera, pero ambientada en el area rural, la provincia, la la. cinta industrial del debutante Juan Antonio de la Riva, Vidas Errantes (1984) sorprendió por su acertada realización. Fue una producción del Estado, sobre unos exhibidores de cine ambulante.

Algunas películas con ambiente rural pero inclinadas a las aventuras campiranas, el drama y la violencia son: Las Sobrinas del Diabolo (1981) Eric del Castillo, Por un Vestido de Novia (1983) Arturo Martínez, Los Hijos del Diabolo (1984) Julio Aldama, Cabalgando con la Muerte (1986) Alfredo Gurrola, El Rey de Oros (1984) Mario Hernández, El Hijo del Viento (1986) Luis Quintanilla, Domingo Corrales (1985) Mario Hernán-

dez, San Juan de Dios, es Jalisco (1982) Jaime Fernández, Lo que Importa es Vivir (1986) Luis Alcoriza.

También de ambiente rural, pero de intenciones costumbristas son: La Coyota (1983), La Coyota II (1986) ambas de Luis Quintanilla Rico, Astucia (1985) de Mario Hernández y El Tres de Copas (1986) de Felipe Cazals. Estas 2 últimas producciones del Estado no mostraron nada relevante. La 1a. una aburrída historia, fue sacada rápidamente de la cartelera; la 2a. un western que se sitúa en el México posterior a la intervención francesa, sobre una historia de amores de chinacos, tuvo cierto interés. Ninguna dio brillo al género.

Las producciones con temas revolucionarios solamente tuvieron visiones distorsionadas y folklóricas. La década se inició con el sonado fracaso de Campanas Rojas, coproducción con la URSS, dirigida por Serguei Bondachurk (1982). Las demás películas son de lo más decadente que se ha hecho sobre el movimiento revolucionario: Rosendo Fierro, el Correo de Villa (1984) Tito Novaro, Lamberto Quintero (1988) Mario Hernández, La Kielera (1988) de Raúl Fernández y Guerrillero del Norte (1982) Francisco Guerrero.

La única cinta rescatable es Zapata en Chinameca (1987) de Mario Hernández. Basada en el metraje original de Zapata (1970) de Felipe Cazals, hace un análisis de la corrupción engendrada de la revolución mexicana.

Las obras literarias de Juan Rulfo fueron retomadas en los años 80, para la realización de producciones filmicas. 2 obras interesantes consiguen acercarse a la calidad literaria del creador de "Pedro Páramo": El Imperio de la Fortuna (1985) de Arturo Ripstein, versión renovada de. El

Gallo de Oro de Roberto Gavaldón y Los Confines (1987) de Mitl VÁldez, un film universitario de enorme calidad.

El cine político o del poder fue abordado con maestría y calidad por Alejandro Pelayo en: La Víspera (1982), Días Difíciles (1987) y Morir en el Golfo (1989). Esta última, todavía sin estreno comercial en los cines, está basada en la novela de Héctor Aguilar Camín, del mismo nombre.

La producción comercial abordó las luchas de los trabajadores en: Los Camaroneros (1986) de Raúl Aráiza y Muelle Rojo (1987) de José Luis Urquieta. Aunque estas cintas tienen mayores atributos estéticos que el resto de las películas comerciales, sus planteamientos narrativos son insulsos y esquemáticos, no alcanzan la categoría de sobresalientes.

Por su parte, El Estado y el cine independiente se inclinaron a la producción de películas sobre la clase media. En ellas se expresaron sus problemas y vivencias. Esta visión sociológica también hizo referencia a temas de la clase popular como en la película de Arturo Ripstein Mentiras Piadosas (1988). En ella, el realizador analiza la descomposición de las relaciones humanas entre el hombre y la mujer en la época actual.

Otros ejemplos de esta corriente genérica fueron: Polvo de Luz (1989) Cristián González, El Costo de la Vida (1988) Rafael Montero, Mariana, Mariana (1987) Alberto Isaac-Clandestino Destino (1987) Jaime Humberto Hermosillo, Deveras me Atrapaste (1983) Gerardo Pardo, Va de Nuez (1986) Alfredo Gurrola, Amor a la Vuelta de la Esquina (1986) Alberto Cortés, El Camino Largo (1989) Luis Estrada, Doña Herlinda y su Hijo (1985) Jaime Humberto Hermosillo, El Corazón de la Noche (1983) Jaime Humberto Hermosillo, El Diablo y la Dama (1983) Ariel

Zuñiga, Motel (1985) Luis Mandoki, etc.

2 producciones abordaron el poder de la burguesía y la influencia de los grupos dominantes en la sociedad, éstas fueron: Crónica de Familia (1986) de Diego López y la Furia de un Dios (1987) de Felipe Cazals. La cinta de Diego López es infinitamente superior a la obra de Cazals.

Los años 80 atrajeron al cine a muchas realizadoras. Estas crearon una corriente generica feminista que tuvieron como actor central un personaje femenino. En estas cintas destacaron: Lola (1989) de María Novaro y El Secreto de Romelia (1986) de Eusi Cortés.

El planteamiento de utilizar un personaje central femenino fue acogido para su vanidad personal por Sonia Infante en: La Casa que arde de Noche (1985) y Los Placeres Ocultos (1986) de René Cardona Padre e hijo respectivamente. Antes la actriz ya había actuado en Toña Machetes (1983) de Raúl Araiza, una historia escrita por Margarita López Portillo, que en 1ª instancia iba tener como actriz estelar a María Félix.

Sin duda, hubo otras temáticas que abordó la industria cinematográfica, sin embargo las anteriormente descritas son las que más continuidad e importancia tuvieron.

## NOTAS

## 2.6. DESARROLLO TEMATICO - EXPRESIVO

- 1) De Los Reyes Aurelio, Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947), Editorial Trillas, P. 179.
- 2) Ayala Blanco Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Editorial Posada, Pp. 134-135.
- 3) Ibidem ..... P. 142.
- 4) Ibidem ..... P. 28.

## 2.7. PRINCIPALES PRODUCCIONES

Opinar que una película es superior a otra no es tarea fácil. La crítica encierra en su actividad un carácter preponderantemente subjetivo, que hace referencia a una ideología preestablecida. En muchas ocasiones las opiniones que la crítica especializada vierte sobre alguna obra cinematográfica, son totalmente contrarias.

Existen muchos intereses de por medio en el ámbito fílmico. Incluso, la misma crítica es una forma publicitaria que puede crear en algunas películas características estéticas y expresivas que en realidad no tienen, un claro ejemplo es la mediana cinta Los Motivos de Luz (1985) de Felipe Cazals que fue inflada en sus virtudes por un sector de la crítica. Lo contrario, de este fenómeno, sucede cuando proyectos cinematográficos con planteamientos narrativos innovadores, como El Diablo y La Dama (1983) de Ariel Zuñiga, reciben fuertes críticas negativas.

La crítica de las mejores producciones de los años 80, que en este trabajo se realiza, está hecha contemplando las obras en su contexto, de forma imparcial y sin apasionamiento, analizando sus aspectos positivos y negativos. Pretende ser un estudio objetivo del cine que se realizó en la década anterior. El cine de calidad, se produjo muy escasamente.

Antes de abordar el análisis de las mejores producciones, conviene mencionar las modalidades de producción que han existido en el país: cine comercial, cine estatal y cine independiente.

En los años 80 estas formas de producción no subsistieron por separado, ni desvinculadas entre sí. Hubo una interrelación entre ellas y las cinematografías extranjeras, así como también se crearon nuevas fórmulas de financiamiento, que surgieron para hacer frente a la crisis económica, que abate a nuestra industria.

Es así como pudimos apreciar coproducciones entre E.U. y los productores privados mexicanos (Dimensiones Ocultas, 1987, Rubén Galindo Jr., Monasterio (1988) Glen Hebrard); coproducciones entre el cine estatal y las cinematografías extranjeras (Campañas Rojas, 1982, Serguei Bondachurk o Esperanza, 1988, Sergio Olhovich, URSS-MEXICO); coproducciones entre los productores independientes mexicanos, El Estado y cinematografías extranjeras (El Diablo y La Dama (1983), Ariel Zuñiga, Francia-México); coproducciones entre el Estado y los sindicatos (STPC) (Veneno para Las Madas (1985), Carlos Enrique Taboada); coproducciones entre las cooperativas mexicanas, las cinematografías extranjeras y el Estado (Lola, 1989, María Novaro, cooperativa José Revueltas, IMCINE y la Televisión Española); producciones con derroche de presupuesto del Estado (El Último Túnel 1987, Servando González); producciones ambiciosas del cine independiente (Frida, 1983, Paul Leduc, con apoyo de Manuel Barbachano); producciones de calidad, universitarias e independientes (Los Confines, 1987, Miti Váldéz); producciones comerciales, con gran presupuesto (El Maleficio II, 1984, Raúl Araiza o Lola la Trailera III, 1989, Raúl Fernández Jr.); y producciones entre el Estado, Las cooperativas y los propios directores (Coitia, 1989, Diego López, Fondo de Fomento a la Calidad, IMCINE, cooperativa José Revueltas y el propio Diego López).

La década de los 80, fue una etapa de contrastes en donde hubo producciones de todo tipo. Entre las mejores

producciones podemos destacar a: Lola (1989) María Novaro, Goitia (1989) Diego López, Amor a la Vuelta de la Esquina (1985) Alberto Cortés, Crónica de Familia (1986) Diego López, Historias de Ciudad (marginados) (1988) María Novaro, Gerardo Lara, Rafael Montero y Ramón Cervantes, Frida (1983) Paul Leduc, El Niño Fidencio, el Taumaturgo de Espinazo (1981) Nicolás Echevarría, El Secreto de Romelia (1988) Busi Cortés, El Diablo y La Dama (1983) Ariel Zuñiga, Los Confines (1987) Mitl Valdez, El Imperio de la Fortuna (1985) Arturo Ripstein, Diamante (1985) Gerardo Lara, Conozco a las tres (1983) Maryse Systach, Chahuistle (1981) Carlos Cruz y Carlos Mendoza, No Les Pedimos un Viaje a la Luna (1986) Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés, Ratas de la Ciudad (1985) Valentín Trujillo y Bajo la Metralla (1982) Felipe Cazals.

También se produjeron películas de la buena factura que sin llegar a alcanzar el nivel de las anteriores, despertaron cierto interés entre el público y la crítica como: Mariana, Mariana (1987) Alberto Isaac, Doña Herlinda y su Hijo (1985) Jaime Humberto Hermosillo, Ulama (1986) Roberto Rochín, Muelle Rojo (1987) José Luis Urquieta, El Camino Largo (1989) Luis Estrada, Mentiras Piosas (1988) Arturo Ripstein, Nocaut (1982) José Luis García Agraz, Vidas Errantes (1984) Juan de la Riva, Días Difíciles (1987) Alejandro Pelayo, Fonquí (1982-84) Juan Guerrero, Laguna de 2 tiempos (1982) Eduardo Maldonado, Noches de Carnaval (1981) Mario Hernández, Los Motivos de Luz (1985) Felipe Cazals, Veneno para las Hadas (1985) de Carlos E. Taboada, Redondo (1985) Raúl Busteros, ¡Los Encontraremos! (1982) Salvador Díaz Sánchez y Juchitán el Lugar de Las Flores (1984), Fragmentos de un Cuerpo (1987) Ramón Cervantes, Historias de Vida (1981), Adriana Contreras, Una Isla Rodeada de Agua (1984) María Novaro y La Tierra de los Tepehuas (1982) Alberto Cortés, etc.

Pero así como se realizaron películas excepcionales y de nivel medio, también hubo grandes fracasos fílmicos como: El Último Túnel (1987) Servando González, Esperanza (1983-88) Sergio Olhovich, Orinoco (1984) Julián Pastor, El Más Valiente del Mundo (1984) Rafael Baledón, Astucia (1985) Mario Hernández, Clandestino destino (1987) Jaime Humberto Hermosillo, Toña Machetes (1983) Raúl Araiza, La Furia de un Dios (1987) Felipe Cazals, Eréndira (1982) Ruy Guerra, Antonieta (1982) Carlos Saura, Campanas Rojas (1981) Serguei Bondachurk, Los Hijos de Sánchez (1982) Hall Bartlett, Noches de Califa (1985) José Luis García Agraz, El Corazón de la Noche (1983) Jaime Humberto Hermosillo, EL Otro (1984) Arturo Ripstein, Rastro de Muerte (1981) Arturo Ripstein, etc.

Todas las películas mencionadas como destacadas, pertenecieron a la producción estatal e independiente. La producción comercial naufragó en la mediocridad. Sólo en contadas ocasiones los productores privados realizaron algo de importancia y digno de interés.

El cine independiente fue el que cosechó mayores elogios. Su calidad fue superior al grueso de la producción nacional, desgraciadamente no tuvieron la difusión necesaria y el impacto en las masas que alcanzaron las películas estatales y comerciales. Entre las principales producciones se encuentran películas independientes y realizadores que surgieron de sus filas. El posible futuro que pueda tener el cine mexicano ésta fincado en estos realizadores.

A continuación vamos a analizar algunas de las películas más representativas de la época que se analiza.

## FRIDA (1983) PAUL LEDUC

Frida, no es la maravilla que un sector de la crítica, Emilio García Riera y colaboradores, destacaba como ejemplo a seguir dentro de la industria cinematográfica, pero sí es un largometraje independiente digno y bien realizado, que obtuvo excelentes críticas en el extranjero.

Frida fue producida por Manuel Harbachano Ponce, uno de los personajes que más ha impulsado al cine independiente. La película fue dirigida por el destacado director Paul Leduc, que en 1970 realizó una de las mejores películas independientes de la historia: Feed: México Insurgente.

La película de Leduc aborda una de las etapas más importantes y atrayentes de la historia de México: Los años 30, a través de uno de los personajes más controvertidos en el círculo artístico-cultural de la época, la pintora Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera.

La película de Leduc es una biografía ecotiva que tiene como sustento base una época convulsa, de cambios y transformaciones, en donde la pintura, el arte, el romanticismo, las ideologías de izquierda y las luchas sociales son el contexto de los personajes.

Frida, es la representación de los contrastes; es una narcisista que se mira al espejo ataviada con un tocado y ropaje indígena; es la mujer sufrida y a la vez fuerte que vegeta en una silla de ruedas; la que pinta obras de gran sentido expresivo; la militante convencida de la izquierda que vive diariamente las discusiones políticas entre Diego Rivera (Juan José Gurrola) y David Alfaro Siqueiros (Salvador Sánchez); y a mujer que en secreto ama a Leon Trotsky (Max Kerlow).

Con una fotografía de Angel Goded que a toda costa intenta reproducir con su cámara, sin lograrlo, el sentimiento artístico de las pinturas de Frida, a través de dollys muy largos, Leduc describe la vida azarosa de una artista, que no obstante, sus enfermedades, trata de vivir la vida a su manera. Se da toques de marihuana escondidas y se agasaja inyectándose morfina para disfrutar mejor la clara mañana en su hamaca.

La mujer que describe Leduc es un ser humano real; la narración explora su intimidad sin deformarla. Más allá de la extraordinaria pintora está la Frida masoquista que se mete las manos en sus genitales hasta sangrarlos; es la bohemia parrandera que se embriaga con sus amigos en el Salón Colonia; y la Frida lesbiana que ama a su enfermera (Gina Morett) y entre risas en la cocina se faja a una amiga suya (Margarita Sanz).

Frida Kahlo, es además la compañera fiel de Diego Rivera, que le hace una escenita de celos a su marido cuando pretende pintar desnuda a su cuñada Christina Kahlo (Cecilia Toussaint). Es la mujer que glorifica Diego Rivera al cubrir su fétetro con una bandera que tiene la hoz y el martillo. Es el ser querido, perdido, que obligará a Rivera a gritar con toda la furia contenida, una palabra ¡Frida!, que se ahogará en el Palacio de Bellas Artes.

Paul Leduc no recurre a un lenguaje narrativo lineal, por el contrario su relato es heterodoxo, lento y complejo. Tiene una interesante riqueza visual y una puesta en escena que no cae en los excesos exhibicionistas. Esta cinta estuvo bien apoyada por el eficiente trabajo del fotógrafo Angel Goded, el escenógrafo Alejandro Luna y el destacado editor Kufael Castanedo.

Con Frida el cine independiente alcanzó un notable desarrollo industrial. Se exhibió en circuitos comerciales y tuvo una buena acogida por parte de la clase media y los universitarios. Es una de las obras más importantes de la producción independiente. Es un intento trascendente por cambiar la mediocridad de nuestra cinematografía.

Ficha Técnica  
Frida (Naturaleza Viva) 1983.

Producción:	Manuel Barbachano Ponce/Clasa Films
Dirección:	Paul Leduc
Guión:	Paul Leduc y José Joaquín Blanco
Fotografía:	Angel Goded
Edición:	Rafael Castanedo
Escenografía:	Alejandro Luna
Actuación:	Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Max Kerlow, Salvador Sánchez, Claudio Brook.

ESPERANZA (1983-88) SERGIO OLHOVICH

Esperanza fue una ambiciosa producción que se realizó en coproducción entre IMCINE, que aportó 350 millones de pesos y LENIFILM de la URSS que invirtió 600 mil dólares.

Después de 4 años de inactividad desde su última película que dirige El Infierno de todos Tan Temido (1979), Sergio Olhovich se embarca en la realización de este film, que narra la vida de su padre el ingeniero petrolero Vladimir Olhovsky, que a consecuencia de las luchas revolucionarias en su país, huye de la URSS y llega a nuestro país.

Sergio Olhovich, director que cursó estudios cinematográficos en Rusia, realiza una biografía enmarcada en los

grandes acontecimientos del siglo XI ( La Revolución Rusa, La Revolución Mexicana, La 1a. y 2a. Guerra Mundial). Durante todo el sexenio de Miguel de la Madrid, Olhovich se pasa realizando esta película. Estando en plena filmación en la URSS la película fue cancelada por los cambios en IMCINE.

La cinta es un homenaje al padre del director llevado hasta los máximos límites de la glorificación y la exaltación. Para Olhovich, su antecesor es un personaje clave en la historia del país, un ingeniero petrolero que enseña a los mexicanos a descubrir grandes yacimientos petroleros en Tabasco, orienta a los tabasqueños a cuidar sus piezas arqueológicas y nos pone el ejemplo de como un refugiado pudo alcanzar la gloria al recibir un premio del propio Cárdenas (Gonzalo Martínez).

Esperanza es un ejemplo claro de la pésima actuación de IMCINE, a través de Enrique Soto Izquierdo, que no conforme con realizar una película de dudosa calidad, la premia con Arieles en 1989, en una actitud descarada y prepotente. En este film no hay un intento por renovar los temas, pero si un actitud malsana por desvirtuar al cine biográfico, que ha sido abordado sin fortuna por los realizadores mexicanos.

Vladimir Olhovsky, personaje principal del largometraje llega a México entre nevadas en Veracruz y Pachuca con 2 compatriotas. En su travesía por los campos mexicanos tendrán una escala turística en los Atlantes de Tula, y un ignorantazo general los confundirá con gringos y a punto de fusilarlos los deja en paz.

Se establecen en Pachuca en donde Olhovsky trabaja por un tiempo en las minas. Poco después su instinto de superación lo obliga a emigrar a la Ciudad de México, en donde cursa la carrera de ingeniería petrolera. Terminados sus

estudios ingresa a la compañía el Aguila. Su labor profesional lo lleva al sureste en donde descubre ricos yacimientos de crudo Maya. Finalmente se casará con una chica de la burguesía local.

El Lenguaje narrativo del film es una sucesión de flashbacks , producto de las memorias de Olhovsky que agoniza en su lecho y recuerda su intensa vida.

La película tiene 2 etapas, una en la URSS, muy bien filmada, que aborda la etapa juvenil del personaje y otra con locaciones en México, que relata la vida madura de Olhovsky.

El relato es manipulativo; en Rusia el maestro de Olhovsky, cual ser divino profetizará dirigiéndose a él: "Estoy seguro de que en México hay enormes yacimientos y tú tienes que encontrarlos". Vladimir consciente de su importante misión en la vida apuntará en el mapa precisamente en Tabasco. Muchos años después los dioses iluminan su memoria y seguro de sí mismo dirá a sus compañeros ingenieros mexicanos: "Hay que perforar aquí", para que de ahí brote petróleo a raudales y se consagre como el Padre de la Patria.

El ingeniero ruso será participe de la historia social y cultural de nuestro país. Establece relación con Carlos Pellicer y no podrá dejar de manifestarle su apoyo a su compatriota en desgracia: León Trotsky, lo que supuestamente habla muy bien de la actitud positiva y solidaria de Olhovsky a la causa socialista.

En su memoria verá las enormes plataformas marinas de la Sonda de Campeche y se mostrará satisfecho de haber vivido en México para demostrarnos que México es un país muy rico en recursos naturales.

La película de Olhovich eleva al rango de héroe nacional a su padre. Esperanza, es un filme de irregular calidad. Es notable la superioridad de las secuencias filmadas en la URSS con relación a las realizadas en México. Existe un rumor en el medio fílmico que señala que la cinta fue coordinada por Victor Sergev. Destaca la sobria fotografía de Anatole Mukasei.

Ficha técnica:

Esperanza (1983-88), película mexicano-soviética.

Producción:	INCINE/LENIFILMS
Dirección:	Sergio Olhovich
Fotografía:	Anatole Mukasei
Guión:	Sergio Olhovich y Valentín Estov
Música:	Izmaac Swarts
Actores:	Dimitrio Jaratian, Boris Tokarev Leonid Kuravliov y Claudio Brook.

EL AMOR A LA VUELTA DE LA ESQUINA (1985) ALBERTO CORTES

El Amor a la Vuelta de la Esquina fue una de las películas más importantes de la década de los 80. Fue la ganadora del 1er. premio en el III Concurso de Cine Experimental realizado en abril de 1986.

Esta excelente cinta se basa en la novela autobiográfica de Albertine Sarrazin: *L' astragale* (El astrágalo), pero solamente como punto de partida de la narración. El propio realizador definió así a su película: "Es una historia de amor y soledad en un ambiente de escenografía urbana, dentro

de esa soledad de concreto del Distrito Federal". (1)

La obra de Cortés propone un cine anticlimático; retoma el tema de la prostitución pero con un enfoque sociológico ajeno y contrario a la estructura de las películas comerciales; y con un tiempo narrativo lineal. Un cine del tiempo presente en tiempo presente.

Realizada con diálogos mínimos y muy atractiva visualmente, es una visión desangelada de la vida en una megalópolis como la Ciudad de México. La historia gira en torno a un personaje central femenino, María (Gabriela Koel), una joven mujer que escapa de la cárcel, pero al saltar la barda del reclusorio se lastima un tobillo. En la carretera la recoge un trailerero (Alonso Ichánove) con el que inicia una rara relación sentimental, él la lleva a la casa de huéspedes donde vive, hasta que la dueña la corre.

Decide buscar a una amiga que trabaja en un cabaret y se dedica a la prostitución. Roba a uno de sus clientes y con el dinero decide pasar unas vacaciones. Nuevamente encontrará al trailerero, pero finalmente volverá a ser capturada por la policía.

María, es un personaje muy interesante desde el punto de vista psicológico, es una mujer que busca su verdad, su razón de ser en la prostitución, en el robo. Ella trata de encontrarse en una ciudad fría y absorbente, es una mujer que no puede pensar en el futuro y vive a su modo el presente.

María, es una mujer solitaria que deambula por las calles del México nocturno sin justificarse ante nadie, buscando simplemente satisfacer sus necesidades y así vivir una vida compleja y asfixiante, que no le permite ni amar plenamente.

Amor a la Vuelta de la Esquina, es una muestra del sentido artístico-expresivo del cineasta Alberto Cortés, él no recurre a los flashbacks, su planteamiento es lineal, enriquecido por excepcionales movimientos de cámara (dollys y travellings) de gran sentido plástico. Esta cinta trata con más realismo el tema de la prostitución que las anteriores aproximaciones al género: Senta (1930), La Mujer del Puerto (1933) y Bellas de Noche (1974), por citar sólo algunas de las más representativas.

Destaca la excepcional fotografía de Guillermo Navarro, que nos presenta un Distrito Federal de noche, diferente a las visiones maníacas de otros fotógrafos. Asimismo Gabriela Roel realizó una actuación extraordinaria que la consolidó como una joven promesa. Desgraciadamente su carrera no ha sido lo ascendente que se esperaba, después de su participación en esta película.

Este largometraje contó con la participación del escritor José Agustín en la corrección de los diálogos. Los demás integrantes del equipo de filmación fueron: Sergio Zenteno (sonidista), María Novaro (asistente de dirección) y - Claudia Arroyo (encargada de producción).

La película de Alberto Cortés, producida con poco presupuesto demostró que los jóvenes pueden cambiar la fisonomía del cine mexicano. Amor a la Vuelta de la Esquina, es de lo mejor que se ha visto en los últimos tiempos, es un excepcional trabajo, producto del esfuerzo, talento y entusiasmo de un joven director. Es una lástima, que Cortés no halla emprendido una carrera sólida en el cine industrial, es sin duda, un talento desaprovechado por la industria cinematográfica.

## FICHA TECNICA

## El Amor a la Vuelta de la Esquina (1985)

Producción: Miguel Camacho  
 Dirección: Alberto Cortés  
 Guión: Alberto Cortés y José Agustín  
 Fotografía en Color: Guillermo Navarro.  
 Música: José G. Elorza  
 Edición: Juan Manuel Vargas  
 Actuación: Gabriela Roel, Alonso Echánove,  
 Leonor LLausa, Martha Papadimitrou,  
 Juan Carlos Colombo.  
 Actriz invitada: Pilar Pellicer

## CRÓNICA DE FAMILIA (1986) Diego López

Esta interesante película de Diego López, uno de los mejores directores de la época, fue merecedora del 2o. lugar en el III Concurso de Cine Experimental. El joven realizador opinaba así de su propia película: "Mas allá de una historia de amor y del hecho trágico que relata, Crónica de familia, es un acercamiento a ciertas formas de vida y de sustentación del poder de los grupos políticos y económicamente dominantes en nuestro país". (2)

La historia está basada en un hecho real que apareció en los diarios como una noticia amarillista. En Crónica de familia, Diego López, analiza la realidad de nuestro país, a través del análisis de los sectores sociales que ejercen el poder político y económico.

La película de López, describe a 2 clásicas familias burguesas: la primera una familia de tradición que ha tenido

la educación y los recursos desde su surgimiento como clase criolla; y la segunda, una familia con base política formada a raíz del desigual reparto de la riqueza, que trajo la revolución.

Crónica de Familia analiza los hogares burgueses. La historia en principio aborda la relación de 2 jóvenes burgueses (Alfonso André y Claudia Ramírez) que deciden fugarse a Europa para amarse sin restricciones. Ambos planean un robo en la casa de los padres de la joven. El chico entra a robar en la lujosa mansión aprovechando que los dueños tienen una cena, precisamente con sus padres. Es sorprendido por el niño de la casa, que confundido, lo mata con una pistola.

La tragedia hace a un lado las caretas de cordialidad y amistad que había entre las 2 familias. El gran afecto se vuelve odio y surgen serios conflictos entre los 2 jefes de familia (Ernesto Gómez Cruz y Fernando Balzaretta. ).

Ellos son prototipos clásicos de funcionarios poderosos y maquiavélicos que en su afán de riqueza se valen de todos los medios para lograr sus objetivos. Es así como estos 2 representantes del poder burgués no vacilarán en utilizar la violencia y la represión para conservar su status.

La cinta es una denuncia social, un reflejo realista que resume los conflictos que vive el estrato burgués como son: la descomposición familiar, la inexistencia de vínculos afectivos, valores éticos, la falta de orientación de los adolescentes y la ausencia de principios más allá de los materiales.

Diego López, expone con gran acierto el conflicto generacional entre jóvenes y adultos. Analiza a la familia,



Dirección: Diego López  
 Guión: Juan Mora, Juan Tovar y Diego López.  
 Fotografía en color: Arturo de la Rosa.  
 Música: Humberto Álvarez  
 Edición: Juan Mora  
 Actuación: Ernesto Gómez Cruz, Fernando Balzarretti, Martha Verduzco, Anna Silvetti, Alfonso André y Claudia Ramírez.

LOLA (1989) MARIA NOVARO

Lola fue el primer largometraje industrial de la excelente directora María Novaro, que ya había mostrado sus grandes cualidades expresivas como cineasta en el medimetraje Una Isla Rodeada de Agua (1984).

Tanto Lola como Coitía abren al futuro al cine mexicano, con indicios de renovación. La obra de María Novaro es la primera película posfeminista del cine industrial mexicano, en ella la mujer ya no va en busca del falo perdido, tema que retomaba la realizadora en anteriores producciones, como en Azul Celeste, corto de Historias de Ciudad (1988).

En Lola domina el humor y el sentido poético, la realizadora con gran frescura narrativa arma sus escenas como juegos de tonos. Su acertado manejo de actores y ambientes hace recordar las mejores películas de Alejandro Galindo.

Lola es una visión propositiva y realista de la sobrevivencia urbana en la crisis. En ella la Ciudad de México adquiere un sentido expresivo y una presencia propia. Las ruinas y escombros de la ciudad rodean a los personajes, que

son también a su manera ruinas vivientes. El Letrero "México sigue en pie", es una especie de leit motiv visual que acompaña a Lola (Leticia Huijara) en su deambular por la vida.

Es un retrato objetivo de ruinas: ambientales, físicas y emocionales.

Lola es una joven madre que vende ropa de fayuca en su puesto ambulante y se hace cargo de su única hija: Ana (Alejandra Vargas).

Después de romper en forma dolorosa con su pareja, el músico rockero, Mario (Javier Torres), su actitud ante la vida se vuelve deprimente. Lola no podrá ni cuidar bien de su hija y la maestra de su escuela le llamará la atención porque la niña llega tan sucia a clases.

Lola descubre que la maternidad es un conflicto tan grande como ganarse la vida. La joven madre hará todo lo posible por salir adelante, pero no sabrá ni guisar un platillo digno para Ana, y tendrá que dejarse seducir por el gerente de un supermercado, para no ir a la cárcel, por robar en él.

La vida de Lola transita entre las constantes huidas de las razzias que prohíben el ambulante y los asedios sexuales del fortachón machista, Omar (Mauricio Rivera) a quien finalmente se entrega, como pago vengatorio al abandono de su pareja.

En un arranque depresivo, Lola, cede a Ana a su abuela (Martha Navarro) para que ésta la cuide. Lola reflexionará sobre su papel como madre y después de una fuga vacacional al mar con el duende (Roberto Sosa), su amigo protector, en donde acaba por bularse de la maternidad tomándose una

caguama en un triste monumento provinciano a la madre, decide regresar por su hija para subirse juntas a una nube y dejarse llevar por el destino.

Lola, es una visión profundamente imaginativa, producto de una sensibilidad femenina; es la búsqueda de sentido por la vida de una mujer que vive entre las ruinas de una ciudad, entre mugre, basura y espacios asfixiantes, que la oprimen y la ahogan. Su única salida del fracaso constante y tangible, estará dada por la imaginación.

#### FICHA TECNICA

LOLA (1989)

Producción:	Macondo Cine-Video, Conacite 11, Cooperativa José Revueltas, Televisión Española, IMCINE y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.
Dirección:	María Novaro
Guión:	Beatriz Novaro y María Novaro
Fotografía en Color:	Rodrigo García
Música:	Alberto Delgado y Octavio Cervantes
Escenografía:	Marisa Pecanins
Edición:	Sigfrido Barjau
Actuación:	Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Martha Navarro, Roberto Sosa, Mauricio Rivera, Javier Torres, Cheli Godínez, Gerardo Martínez.

#### EL SECRETO DE ROMELIA (1988) BUSI CORTES

Basada en la novela de Rosario Castellanos "El Viudo Román" y en "Balum Canan" de la misma escritora, la realizadora Busi Cortés, con el apoyo del C.C.C., IMCINE, El Fondo

de Fomento a la Calidad Cinematográfica, El Consejo de Radio y Televisión del Estado de Tlaxcala, Coracite II y la Universidad de Guadalajara, dirige su la. película industrial, El Secreto de Romelia.

La película de Busi Cortés fue una obra interesante y bien realizada, que resultó materia dispuesta para la polémica. Fue desaprobada por algunos críticos y elogiada por otros.

El Secreto de Romelia se realizó en 11 Semanas de rodaje, con la participación de actores del Centro Universitario de Teatro y actores profesionales. Eduardo Maldonado y Gustavo Montiel fungieron como productores ejecutivos del proyecto.

Busi Cortés aborda temas tabús, de la época que se trata como es: la pérdida de la virginidad y el amor incestuoso entre hermanos.

Doña Romelia (Dolores Beristáin) viaja a Tlaxcala con su hija Dolores (Diana Bracho) y sus 3 pequeñas nietas, para hacerse cargo de las propiedades de su difunto esposo, el viudo Román (Pedro Armendáriz Jr.).

Doña Romelia al regresar a la antigua hacienda en donde vivió tantos años recuerda su pasado tortuoso y su secreto, guardado en diarios y correspondencias, que sólo parece conocer Cástula (Josefina Echánove) la anciana sirvienta del viudo Román.

A través de flashbacks la historia se remonta al pasado. La rememoración descubre al verdadero amor de la joven Romelia (Arcelia Ramírez): Su hermano Ramón, maestro

normalista, amante de una sugestiva mujer, Isabel. Sin saber nada de esta relación prohibida, el Doctor Román se casa con la tal Isabel. En la noche de bodas se entera que no es virgen y se da a la tarea de conocer al que ha deshonrado su apellido. Al conocer el nombre del burlador, planea una venganza a la familia de éste. Enamora a la joven Romelia y se casa con ella, para después repudiarla a la mañana siguiente de su noche de bodas.

El severo viudo Román devuelve a sus padres a Romelia, acusándola de no ser virgen, ella no lo contradice. La dulce venganza de Romelia será ocultarle al viudo Román, que de aquella única noche de amor nació una hija: Dolores.

Quizá lo único censurable de la película es la utilización del Cardenismo como contexto histórico, como una moda a la que recurrieron varios realizadores en 1989. Un año de intensa publicidad para el Cardenismo, debido a la conmemoración de los 50 años de la expropiación petrolera y la campaña presidencial de Cuauhtémoc Cárdenas. La alusión a esta etapa sale sobrando.

La preocupación de Busi Cortés, según lo explica ella misma, es reflejar la opresión de la mujer por sus propias pasiones y no la condición de la mujer oprimida por el hombre (4). No obstante, se observa una clara inclinación feminista en la obra de la realizadora.

Lo que no se puede ocultar es el talento y sentido fílmico de la realizadora egresada del C.C.C. El Secreto de Romelia explora los reconditos sentimientos femeninos, con una estructura narrativa realista y a la vez poética. Es una obra artesanalmente bien realizada, en donde destaca un guiño inteligente y ambicioso, una excepcional fotografía

de Francisco Bojórquez y una coherente dirección de actores.

Con los excelentes resultados obtenidos por María Novaro y Busi Cortés en el cine industrial, las puertas que por siempre han estado cerradas para las mujeres, se espera que se abran en ésta década de los 90 . Los resultados así lo exigen.

FICHA TECNICA  
EL SECKETO DE KANELIA (1988)

Producción:	Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Consejo de Radio y Televisión del Estado de Tlaxcala, Universidad de Guadalajara, Conacite II, Eduardo Maldonado y Gustavo Montiel Pagés.
Dirección:	Busi Cortés
Guión:	Busi Cortés
Fotografía en Color:	Francisco Bojórquez
Música:	José Amozurrutia
Edición:	Federico Landeros
Actuación:	Diana Bracho, Dolores Beristáin, Pedro Armendáriz Jr., Arcelia Ramírez, Alejandro Parodi y Josefina Echánove.

GOITIA (1989) DIEGO LOPEZ

Goitia, es la película más importante de los últimos tiempos. Desde 1978 en que Arturo Ripstein nos ofreció la bella obra, Cadena Perpetua, no se había realizado un producto

tan ambicioso y excelentemente dirigido como éste 2o. largometraje de Diego López.

El joven realizador trabajó durante 2 años en labores previas a la filmación. En esos años definió las fuentes de financiamiento del proyecto y se conformó un guión riguroso y ambicioso del cual se hicieron 7 versiones.

Goitia requirió de una fuerte inversión (mil 850 millones de pesos) y seis meses de edición. La filmación atravesó por varias interrupciones, debido a los problemas económicos. No obstante, la película de Diego López fue exhibida al público, hasta que el cineasta quedó convencido con la calidad de la cinta.

La película está basada en la biografía del pintor zacatecano Francisco Goitia (1882-1960). Es quizás la mejor aproximación que hace un realizador mexicano sobre el género biográfico. Es una cinta realista, libre de maniqueísmos, que retrata el espíritu interior del solitario y autoflagelado pintor, que sólo pide a Dios un último favor: pintar su último cuadro.

Diego López no sborda al cine biográfico con un tratamiento de glorificación, su lenguaje va a contracorriente con estos planteamientos. Goitia será un personaje contradictorio, sumergido en sus abismos existenciales. López se introduce en la búsqueda del dios interior que dominaba a Goitia y que no podía definir.

Francisco Goitia será el hombre que se sentirá apabullado por los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública; el dios incomprendido que cumplirá de mala gana el encargo de Manuel Gamio de pintar indios en Teotihuacán; el ser confundido que no puede cumplirle a una prostituta en

su visita a un burdel, y que tendrá un arrebató místico, bajo el consuelo de la compañía femenina; el religioso acendrado que ingresa como hermano tercero en un monasterio de Zacatecas, de donde será expulsado por sus excesos solitarios; el atormentado que pide se le deje en paz con su demonio recurrente, la cabeza separada de un cadáver en que se concentró su horror por la revolución; y el artista brillante que pasa una temporada en el infierno edénico de la Sierra de Oaxaca, en donde pintará indios y su mejor obra: Tata Jesucristo.

Diego López no cae en el error de reproducir la estética pictórica de la obra de Francisco Goitia. El realizador expone al personaje sin querer explicarlo, se aproxima a su mundo, a su vida interna, a su intimidad negra y atormentada.

La fotografía de Arturo de la Rosa y Jorge Suárez cumple eficientemente con su cometido de expresividad. Se respetan los tonos, matices de luz y la atmósfera de la época en que se desarrolla el pintor.

La película de López, es un fresco sobre México, en ella el pintor zacatecano recorre 50 años de la vida nacional como un ser extravagante y solitario.

Goitia, es una película de actor, en la cual José Carlos Ruíz realiza la mejor actuación de su carrera. No dudamos que pasará mucho tiempo para que un actor mexicano tenga un personaje tan rico en matices histriónicos.

Jose Carlos Ruíz le da al personaje central su exacto nivel y su real representación. No recurre a la sobreactuación, se establece en la caracterización sencilla, mesurada y realista de intensos vaivénes dramáticos.

Diego López, es a su modo como Francisco Goitia, un ser solitario en un medio impregnado de incoherencias y sobre todo de mediocridad.

## FICHA TECNICA

## GOITIA (UN DIOS PARA SI MISMO) (1989)

**Producción:** Imaginaria, S.A., INCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Zacatecas y Cooperativa José Revueltas.

**Dirección:** Diego López

**Guión:** Diego López, con la colaboración de Jorge González de León, Javier Sicilia, José Carlos Ruíz, Enrique Vargas T. y Raúl Zermeño.

**Fotografía en Color:** Arturo de la Rosa y Jorge Suárez

**Música:** Amparo Rubín

**Escenografía:** Teresa Pecanins

**Edición:** Sigfrido García

**Actuación:** José Carlos Ruíz, Patricia Reyes Spindola, Alejandro Parodi, Ana Ofelia Nurguía, Angélica Aragón, Alonso Echánove y Fernando Balzarretti.

## NOTAS

## 2.7. PRINCIPALES PRODUCCIONES

- 1) Cárdenas, Elsa, El Cine Experimental en México, Tercer Concurso, Tesis F.C.PyS., UNAM, México, 1987, P. 247.
- 2) Ibidem ..... Pp 224-225.
- 3) Ibidem ..... P. 238  
(Entrevista a Diego López)
- 4) Carro, Nelson, No me importa la mujer oprimida por el hombre, sino por sus propias pasiones: Busi Cortés, Uno más Uno, México, 18/Marzo/1989.

## 2.8 PRINCIPALES REALIZADORES

La década de los 80 fue una de las peores épocas de la historia fílmica para los directores cinematográficos. El desempleo y la falta de actividad de éstos, fueron algunas constantes que caracterizaron los pasados 9 años.

La televisión comercial fue un buen refugio para los realizadores. Ante la falta de empleo, directores como: Gonzalo Martínez, Arturo Ripstein, Alfredo Gurrola, Benjamín Cann y Jorge Fons, realizaron con buenos resultados algunas telenovelas. Incluso, Arturo Ripstein, convencido de las bondades del nuevo medio, expresaría que las telenovelas son ahora lo que antes eran las películas mexicanas de la época de oro. (1)

Gonzalo Martínez Ortega dirige, El Padre Gallo, La Gloria y el Infierno y Tal como somos; Benjamín Cann, El Pecado de Oyuki y Morir para Vivir; Arturo Ripstein, Dulce Desafío; Jorge Fons, La Casa al Final de la Calle y Yo compro esa mujer; Y Alfredo Gurrola Un rostro en mi pasado. Raúl Araiza, también director de Cine (La trampa, Cascabel, Fuego en el Mar), es otro de los actuales realizadores de telenovelas (El Maleficio, Senda de Gloria), sin embargo, no se le puede considerar entre los directores de cine que ingresaron a la televisión, porque él surgió en el seno del medio electrónico.

A pesar del negro panorama que privó en la industria cinematográfica en la década anterior, ésta tuvo una expresividad estética a través de un número considerable de películas

interesantes, realizadas por directores nóveles, que vinieron a darle renovación al nivel mediocre de nuestra cinematografía.

Jóvenes realizadores debutaron con notable éxito, otros maduraron su oficio y el resto, principalmente directores veteranos, mostraron su decadencia en sus películas.

Hagamos un análisis de los directores más destacados y aquellos que fracasaron o cumplieron medianamente con sus obras.

En los tiempos actuales es difícil que un realizador llegue a tener una filmografía amplia, vamos no se puede hablar de una carrera. Dentro de nuestro análisis, que sólo comprende 9 años, los directores destacados, en muchos de los casos realizaron 1,2 o 3 obras importantes dentro de la delimitación temporal de esta investigación. Esto no ha sido obstáculo para que con su escasa filmografía, hallan demostrado sus grandes cualidades en la dirección cinematográfica.

Los mejores realizadores de la década anterior fueron también aquellos que se preocuparon por dirigir un cine de calidad, interesante, digno y comprometido por reflejar la realidad.

Los directores más destacados de los 80, fueron: Diego López, María Novaro, Alberto Cortés, Paul Leduc, Alejandro Pelayo, Busy Cortés, y Arturo Ripstein.

Cineastas como Ariel Zuñiga y Gerardo Lara realizaron magníficas e importantes películas como lo fueron: El Diablo y la Dama (1983) y Diamante (1985). desgraciadamente sus carreras no tuvieron la continuidad deseada. Sus películas quedaron confinadas a exhibiciones fortuitas en la Cineteca

Nacional y en los cine-clubs, pero con ellas demostraron su enorme talento y su gran nivel como realizadores.

El Diablo y La Dama, de Ariel Zuñiga, una coproducción con Francia, no fue bien aceptada, se topó con la incomprensión del público mexicano y parte de la crítica. En esta obra, demasiado ambiciosa en el plano estético, se observó un notable desarrollo del lenguaje filmico mexicano. Sus largos planos secuencias, su depurado estilo narrativo, su gran manejo de la intensidad dramática y las innovadoras técnicas de realización sólo provocaron confusión y rechazo entre los espectadores. Fue una película muy difícil de comprender para un público que ha estado aislado de la evolución del cine mundial en las recientes décadas.

El Diablo y la Dama, es la historia de una mujer en un hotel de París con su amante. Este baja a comprar cigarros y ella sueña un viaje por México, en los cabarets mexicanos, en la sordidez de la noche.

Gerardo Lara con dos películas escolares: El Sheik del Calvario (1983) y Diamante (1984), mostró su virtuosismo como director. Desafortunadamente sus cualidades expresivas no han sido explotadas en el cine industrial. Ha contado con poco apoyo.

Diamante, una película realizada precariamente en 16mm, hace recordar las mejores cualidades de Los Olvidados (1950) de Luis Buñuel. Gerardo Lara, sin caer en los excesos amarillistas realiza una obra interesante. Diamante, retrata con gran realismo la vida y situaciones cotidianas de los niños lumpen de los barrios bajos de Toluca. Su eje narrativo es su personaje: Diamante, un ladronzillo adolescente. El joven realizador no exhalta los discursos moralizantes, sólo refleja con sentido filmico, el fracaso y decadencia de un

sistema social que genera la miseria.

Otro bloque de directores realizaron largometrajes interesantes, sin embargo, sus obras en conjunto no alcanzaron los merecimientos necesarios para situarlos entre los destacados. Alberto Isaac y Jaime Humberto Hermosillo, son ejemplos concretos, realizaron cintas que llamaron la atención en cierto momento, cosecharon elogios y buenas críticas como en el caso de Mariana Mariana (1987) y Doña Herlinda y su Hijo (1984) respectivamente. No se puede negar que estas películas tienen aspectos positivos, pero es difícil compararlas con producciones como, Lola (1989) de María Novaro. La comparación puede parecer absurda.

Dentro de este grupo también se encuentran: José Estrada, Nicolás Echevarría, José Luis García Agraz, Marcela Fernández Violante, Juan de la Riva, Ignacio Retes, Raúl Araiza, Carlos González-Morantes, Alfredo Gurrola, Sergio Olhovich, Rafael Corkidi, Felipe - Cazals y Eduardo Mandonado.

Jaime Humberto Hermosillo alcanzó grandes éxitos en los años 70, en donde realiza sus grandes obras: La Pasión Según Berenice (1975), El Complejón del Perro (1974) y María de mi Corazón (1979). Los años 80 no fueron totalmente positivos para este cineasta y de sus películas: Confidencias (1982), El Corazón de la Noche (1983), Clandestino Destino (1987), Intimidades de un cuarto de baño (1989) y Doña Herlinda y su hijo (1985), solamente destacan las 2 últimas.

Hermosillo, ha sido uno de los cineastas más interesados por filmar temas sobre la clase media y las desviaciones sexuales. En todas sus obras aparecen referencias sobre estos aspectos. La crítica del director de Matiné (1976), es sumamente aguda; como ningún otro cineasta ha retratado la insatisfacción, opresión y conflictos de la clase media, poniendo al descubierto las pulsiones sexuales

de sus miembros.

Jaime Humberto Hermosillo establece un avance en el discurso del cine gay con Doña Herlinda y su Hijo. La película no es un dechado de técnica, no obstante aborda con gran destreza y naturalidad la relación homosexual entre un médico y un joven provinciano. Disfrazan su relación para guardar las apariencias ante la sociedad, y no contrariar a la autoritaria madre del profesionista. El doctor se casará y tendrá un hijo pero seguirá unido a su amante. Como lo advierte el crítico Jorge Ayala Blanco, el cine de Hermosillo cada día era más festejado, pero cada día filmaba peor. (2)

Ante la imposibilidad de filmar se refugia en el video. Escribe conjuntamente con Gabriel García Márquez El Verano de la Señora Forbes y dirige esta historia en 1989 en escenarios naturales de Yucatán. Este corto es parte de la Serie "Amores Difíciles", coproducida por la International Network Group, la Televisión Española y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Para Hermosillo los 80 no fueron buenos años, ninguna de sus películas alcanzaron la calidad, madurez y sentidos estilístico de sus primeras cintas en el cine industrial.

Otra de las características que se destacan en esta etapa, es el surgimiento de nuevos cuadros en la dirección. Hubo una menor participación de los directores veteranos. Algunos de ellos como Luis Alcoriza, Alfredo B. Crevenna y Gilberto Martínez Solares filmaron con regularidad. Su aportación artística fue nula.

Luis Alcoriza fue el más importante en este aspecto consiguió realizar 2 películas interesantes: Terror y Encasies Negros (1985) y lo que Importa es Vivir (1986) que recibió en 1988 el Premio Goya, a la mejor película extranjera de habla hispana, que otorga la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en España.

La peor cinta de Alcoriza fue, Día de Difuntos (1987), en ella repite las situaciones de Mecánica Nacional (1971) y Semana Santa en Acapulco (1980). La película una serie de sketches melodramáticos y cursis, supuestamente críticos, se centran en lo ocurrido a diversos personajes durante el día de muertos, en un panteón capitalino.

Alfredo B. Crevenna y Gilberto Martínez Solares filmaron lo más decadente de los bodrios comerciales de la época. Crevenna realizó películas de narcotráficantes y aventuras violentas y Gilberto Martínez Solares se convirtió en el amo de la taquilla con sus series de "Verduleros" y "Albañiles". Si en alguna época este director, en mancuerna con Germán Váldes Tin-tán, nos ofreció excelentes comedias cómicas como: El Rey del Barrio (1949), en la actualidad nos ofrece el peor cine-basura, que se halla visto en la historia del cine mexicano.

Servando González (El Último Túnel, 1987), Benito Alazraki (El Rey de los Taxistas, 1987), Ismael Rodríguez (Dos Tipos de Cuidado, 1988), Alejandro Galindo (El Sexo de los Pobres, 1981), Alberto Mariscal (Mauro el Mojado, 1986), Abel Salazar (Lagunilla II, 1983) y Rafael Baledón (El Más Valiente del Mundo, 1983) son otros directores veteranos que hicieron cine en la década pasada. Su trabajo mostró lo viciado de sus estructuras narrativas y su visión y utilización anacrónica de las técnicas cinematográficas. Ninguno

de ellos pudo realizar algo de valor estético en la etapa analizada.

Ismael Rodríguez, que cosechó grandes éxitos con Pedro Infante (Nosotros los Pobres 1947, Pepe el Toro, 1952) se dedicó a saturar éxitos de antaño como: 2 Tipos de Cuidado (1952) que contó con la participación de Jorge Negrete y Pedro Infante. En 1989, realiza Dos Tipos de Cuidado con la participación de Sasha Montenegro y Manuel "Loco" Valdez. Con esta pésima cinta el realizador de la magnífica obra, Los Hermanos del Hierro (1961) demostró que los directores veteranos ya no tienen que decir en el cine, su trabajo naufragó en el vacío de expresión, el ridículo y el desgaste de los temas.

El cine comercial, con todos los vicios que lo caracterizan fue un medio de expresión de nuevos realizadores, que si bien no lo transformaron si le dieron sentido plástico y vitalidad. Los productores privados se han mantenido firmes en no cambiar sus trilladas temáticas, por eso rehusan contratar directores egresados de escuelas de cines y cineastas preocupados por la calidad de las obras. Como el círculo es cerrado, ellos han formado sus propios cuadros, con gente de su estirpe y con mutuos intereses.

Entre los directores destacados del cine comercial en los años 80 podemos mencionar a: Valentín Trujillo, Alfredo Gurrola, José Luis Urquieta, Pedro Galindo III y Mario Hernández, éste último con altas y bajas muy marcadas.

Valentín Trujillo, en la pasada década nos brindó una de las mejores películas: Ratas de la Ciudad (1985). Su estilo aunque no se aleja del melodrama y el amarillismo, conserva un buen sentido narrativo. Su sobriedad en la

dirección le permite manejar hábilmente el suspenso, la acción y la violencia. Una de sus principales virtudes estriba en el correcto manejo del ritmo cinematográfico. Las escenas de acción y violencia de este director tienen un buen nivel de realización.

Pedro Calindo III con 7 en la Mira I y II de 1984 y 1986 respectivamente, demostró también su gran habilidad en el manejo de los filmes de acción.

Su estilo dinámico lleva a la violencia hasta sus últimas consecuencias. Su planteamiento fílmico gusta de la sangre, el dolor y las pasiones humanas.

Su estilo es eminentemente comercial, sus películas son impactantes y bien realizadas artesanalmente. Son de características fascistoideas.

José Luis Urquieta es uno de los directores más prolíficos del cine comercial. Con Muelle Rojo (1987) su último film, alcanzó la cifra de 27 películas realizadas en su carrera. Encasillado en la realización de largometrajes de narcotráficantes y braceros alcanza su clímax como cineasta con Muelle Rojo, una historia política sobre los trabajadores de los muelles de Tampico. Es un director versátil que lo mismo dirige a los Hermanos Almada que a actores más serios como Manuel Ojeda o Fernando Balzaretti. Su buen oficio ha salvado de la mediocridad a muchas películas de insulas historias.

Mario Hernández, director oficial de las películas de Antonio Aguilar, en 2 de sus principales realizaciones: Noches de Carnaval (1981) y Zapata en Chinameca (1987), introduce variantes positivas al cine comercial. Fueron en

su tiempo 2 oasis dentro de la cerrada estructura comercial de la cinematografía nacional. Sus 2 películas, de abierta denuncia, proponen al espectador la reflexión sobre situaciones realistas, son 2 ejercicios fílmicos que rechazan la pseudorealidad.

El Estilo de Mario Hernández no es de notable virtuosismo, sus principales cualidades son: el correcto manejo de ambientes, personajes y situaciones de conflicto. Es un director de altas y bajas, no toda su obra es digna de mención, lo que ha realizado con Antonio Aguilar dentro del género de comedia ranchera es del peor gusto. Otro fracaso en su carrera fue Astucia (1985) una malísima cinta, aburrida hasta el límite, producida por el Estado.

Alfredo Gurrola, hermano del director de teatro Juan José Gurrola y egresado del CUEC, es otro de los directores que más ha filmado en años recientes. Lo mismo realiza películas comerciales que independientes (Va de Nuez, 1980) o telenovelas. Es un director talentoso que le da otra cara a las producciones comerciales. Su correcto manejo de los encuadres, la puesta en escena y el ritmo cinematográfico son sus principales atributos. Desde su cinta Llámenme Mike (1979), comenzaron a reconocerle los críticos sus atributos como director.

Existe otro grupo de realizadores que han surgido de las filas del cine independiente y estatal y que destacaron en los 80 . La mayoría de ellos sólo tienen 1 o 2 películas profesionales. Lo mejor de su expresión fílmica posiblemente se vea en la década de los 90 . Algunos de ellos ya han debutado en el cine industrial, otros siguen su camino hacia éste objetivo. Son promesas de la industria, que perecerán en el olvido, o alcanzarán éxito en el medio cinematográfico.

Este grupo lo conforman: Raúl Busters, Redondo (1985); Oscar Blancarte, El Jinete de la Divina Providencia (1988); Roberto Rochín, Ulama (1986); Victor Saca, Historias Violentas (1984); Mitl Véldez, Los Confines (1987); Ramón Cervantes, Fragmentos de un Cuerpo (1985); Cristián González, Polvo de luz (1985); Luis Estrada, Camino Largo (1988); Carlos Cruz y Carlos Mendoza, Chahuistle (1981); Salvador Díaz, ¡Los Encontraremos! (1982); Maryse Sistach, Conozco a las tres (1983); Adriana Contreras, Historias de Vida (1981); Alejandra Islas, Veracruz 1914 (1987); Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés, No les Pedimos un Viaje a la Luna (1987); y Gerardo Pardo, Deveras me atrapaste (1983).

Una vez hecho un balance general de los realizadores en todas las modalidades de la industria, emprendamos el análisis de los realizadores más talentosos de la década pasada.

#### DIEGO LOPEZ RIVERA

1971	Libe.....	super	8
1974	Niebla.....	16	mm
1984	Ultima función (Historias Violentas)	35	mm
1986	Crónica de Familia	35	mm
1989	Coitia	35	mm

Diego López, nacido en México D.F. en 1952, nieto del gran pintor Diego Rivera, fue quizás el mejor director de la década. Es egresado del CUEC, en este centro realiza sus primeras obras como Niebla (1974), debuta en 1984, al lado de Victor Saca, Carlos García Agraz, Gerardo Pardo y Daniel González Dueñas en, Historias Violentas, cinta del Estado.

Poco tiempo después, 1986, participa en el III Concurso de Cine Experimental con, Crónica de Familia, que gana el 2º lugar. Después de este trabajo, en donde explora las relaciones de poder entre la burguesía prepara durante 2 años la cinta mejor realizada en estos tiempos: Goitia, biografía del pintor zacateano, Francisco Goitia.

Diego López, es uno de los directores más preocupados por cambiar la estructura viciada de nuestra cinematografía. Con su última película, realizada con una gran producción, pretende dar a conocer al buen cine mexicano en el extranjero. El cine de Diego López se inclina a abordar temas realistas hechos con calidad. Esta característica, se puede observar en Goitia, en ésta no sólo se respetan fielmente los tonos, el matiz de luz y la atmósfera de la época, sino también la psicología de los personajes.

Es además un realizador convencido del gran apoyo que representan en la puesta en escena los actores. El ejemplo está en la libre participación que brindó al actor José Carlos Ruiz para enriquecer al personaje central de su último film.

Diego López maneja un estilo de narración cinematográfica alejada de las normas tradicionales. Su obra aborda los sentimientos humanos, las conductas sociales y las contradicciones de la sociedad de manera fiel. Su obra puede inclinarse a los temas polifricos (Niebla y Crónica de Familia) ó puede adentrarse en las más reconditas pasiones humanas (Goitia). Su arte no ve la expresión vacía e insustancial del entorno físico, sino que va al interior de las cosas, al lado oculto de los personajes. Su cine no da la vuelta a la realidad, la enfrenta y saca partido de ella.

ALBERTO CORTES CALDERON

(1978) El Servicio (1980) La Indignidad y la Intolerancia serán Derrotadas (en codirección con Alejandra Islas), (1982) La Tierra de los Tepehuas (1985-86), Amor u la Vuelta de la Esquina (35 mm).

Nació en México D.F. en 1952. En el año de 1974 ingresa al CUEC de donde egresa en 1974 con su mediometrage de tesis, El Servicio, basado en un relato del escritor Polaco Witold Gombrowicz. Entre 1976 y 1977 filma 2 cortometrajes: 20 de Marzo y la Institución del Silencio. Estas producciones las realiza en codirección con Julián Meza y Jorge Acevedo.

En 1983 gana el Ariel al mejor documental por, La Tierra de los Tepehuas.

En 1986, después de ganar el III Concurso de Cine Exprimetal se consolida como una joven promesa como director cinematográfico.

En su obra se nota la influencia de Ariel Zuñiga, con quien trabaja en el film Uno entre muchos (1981). Retoma algunos aspectos del Diablo y La Dama (1984) para recrear Amor a la Vuelta de la Esquina. Al igual que en la película de Zuñiga el personaje de la 1ª cinta industrial de Cortés será una mujer.

Con un argumento casi inexistente, una insatisfacción y tedio vital por expresar, el personaje de Cortés en Amor a la Vuelta de la Esquina, una joven prostituta, transita por el mundo víctima de una soledad angustiante.

Alberto Cortés no se arriesga tanto como Zuñiga con su lenguaje narrativo y se decide por una estructura más convencional.

El trabajo es formidable, hay un especial cuidado en el lenguaje, el color, los gestos y el vestuario. Los movimientos de cámara, travellings y dollys sumamente artístico e innovadores, dan a la película una consistencia dramática plena. Asimismo destacan los encuadres sobrios y expresivos.

El estilo de Cortés es modernista, pero sin caer en los excesos. Al igual que María Novaro, con una sola película, este director se destacó entre los mejores en su oficio. Es una lástima que no filme regularmente, aportaría más a nuestro cine que los directores que son favorecidos con grandes presupuestos.

En la actualidad, espera poder filmar un guión basado en la vida de la cantante vernácula Lucha Reyes, fallecida trágicamente en el resplandor de su carrera. Sin embargo, ya tiene años sin poderlo realizar.

MARIA NOVARO (México, D.F. 1951)

1981	Lavaderos	Super 8
	Sobre las Olas	Super 8
	De encaje y azúcar	Super 8
1982	Conmigo la pasarás muy bien	16 mm
	(7 AM)	16 mm
1983	Querida Carmen	16 mm
1984	Una isla rodeada de agua	16 mm

1985	Pervertida	16 mm
1988	Historias de Ciudad (Marginados)	35mm (Azul Celeste)
1989	Lola	35 mm

María Novaro, egresada del CUEC, socióloga e investigadora feminista, después de realizar la interesante cinta, Una Isla Rodeada de agua, de notables referencias feministas, debuta con LOLA en el cine industrial; una coproducción de IMCINE, Cuba y la Televisión española.

María Novaro fue una de las sorpresas más gratas en la década pasada. Con una sola película se establece entre los mejores directores. Su trabajo viene a confirmar el enorme talento que tienen los cineastas del cine independiente. En cada uno de sus "shots" supera a infinidad de directores veteranos que todavía persisten en seguir filmando.

La realizadora se inclina al tratamiento de historias personales. Su óptica como cineasta busca reflejar la realidad con un poco de ficción. En su primera película ha conseguido lo que muchos han tardado años.

Su obra gira en torno a la mujer, según ella, no con pretensiones feministas, sino con el único fin de demostrar la capacidad física e intelectual de la mujer.

(3)

El estilo de María Novaro busca ubicar sus historias en el realismo, en el caso de Lola, un realismo depresivo. Su estilo narrativo, complejo y depurado, alcanza en algunas secuencia tintes poéticos. El ritmo lento de Lola, que se apoya en encuadres precisos, diálogos inteligentes y atmósferas bien recreadas, son algunas virtudes que describen la gran calidad de la cineasta.

Lola, refleja fielmente la depresión del personaje central, sus amarguras, desalientos y frustraciones. María Novaro consigue una excelente puesta en escena, su lenguaje narrativo-pausado y seguro expresa una manera diferente de expresar las cosas. Es un nuevo cine, que impacta, que conmueve, realizado con talento, por una sensitiva mujer.

Es un cine femenino riguroso con la calidad y amigo de la expresión artística. El cine de María Novaro sin duda va a abrir las puertas a muchas cineastas que esperan una oportunidad en el cine industrial.

En la actualidad, cuenta con muchas posibilidades de que el Estado financie su historia "Danzón", que llevará en el papel estelar a María Rojo.

#### ALEJANDRO PELAYO

La Víspera (1982) 16mm  
 Días Difíciles (1987) 35mm  
 Morir en el Golfo (1989) 35mm

Nace en la Ciudad de México, es hijo del actor Luis Manuel Pelayo, realiza durante su juventud estudios de Derecho, Economía y Administración. Su verdadera vocación como cineasta lo lleva a ingresar al CINEC en 1974, en donde realiza sus primeros ejercicios en 16 mm. Es compañero de generación de Diego López. Después de terminar su carrera, que lo faculta como realizador cinematográfico estudia durante 3 años con Dimitrio Sarrás, actuación, teatro, y cine. Fue gerente administrativo en los 70 de D.A.S.A. (Directores Asociados, Sociedad Anónima).

Alejandro Pelayo es el director que hace el cine del poder. Desde su primera obra de carácter independiente, La Víspera (1982) en donde retrata la angustia de un ex-secretario de Estado por volver a la cúpula del poder, ya se observaban sus serias intenciones por abordar temáticas sobre el fenómeno político.

La Víspera no intenta ilustrar los vericuetos internos de la sucesión presidencial, sino que explora los resortes emocionales de un individuo que ha tenido poder, lo pierde lo añora y lo desea; todo esto en la víspera del nombramiento del gabinete de un nuevo Presidente.

Alejandro Pelayo, es un cineasta que intenta hacer un cine realista que refleje de alguna manera lo que cotidianamente vivimos en el país.

La obra de Pelayo tiene influencias directas del cine de Francesco Rossi, director italiano. El cineasta mexicano ha manifestado esta influencia a través de películas como: El Caso Mattei, Manos sobre la Ciudad y Cadáveres Ilustres.

Las películas de Pelayo tienen un interés y una calidad manifiesta, en Días Difíciles (1987), más que ilustrar el drama familiar que se motiva cuando secuestran a un empresario, la trama sugiere un caso policiaco, que se convierte en un asunto político, por la acción de los intereses en juego de la alta burguesía.

En Morir el Golfo (1989) la temática política no desaparece. Esta película se basa en la novela de Héctor Aguilar Camín, del mismo nombre, en donde describe la vida

de Joaquín Hernández Galicia, "La Quina", transferida a otro contexto, el agropecuario, por obra de la autocensura.

Es uno de los directores destacados porque a través de estas 3 obras su calidad estética ha tenido una continuidad. Alejandro Pelayo propone en La Víspera una puesta en escena sencilla, teatral, con planos prolongados y montaje pausado, mientras que en Días Dificiles propone un ritmo narrativo más ágil y directo, con planos más cortos y edición más rápida. En ambas cintas hay un especial cuidado por la dirección de actores.

Es un cineasta preocupado por la calidad de las obras, durante la puesta en escena mantiene un contacto total con los actores, un diálogo recíproco que permite definir mejor a sus personajes, a través de guiones rigurosos.

La Víspera y Días Dificiles fueron realizadas con una precaria producción; Morir en el Golfo, contó con mayor presupuesto (1000 millones de pesos). Este aumento obedece a la confianza que se le tiene a Alejandro Pelayo y su equipo.

Este director fue el impulsor de un nuevo sistema de producción, basado en la multiplicación de productores y el apoyo de cooperativas.

#### BUSI CORTES

Hotel Villa Goerne (mediometraje) 1981, 16 mm.

El Secreto de Romelia (Largometraje) 1989, 35 mm.

Busi Cortés fue una de las primeras egresadas del Centro de Capacitación Cinematográfica hace 10 años. Es

actualmente profesora del Centro Universitario de Teatro y del Centro de Capacitación Cinematográfica. En su primera película, Hotel Villa Goerne (1981) demuestra sutileza y talento al tratar la historia de un dudoso escritor caído en el misterioso universo femenino de un hotel provinciano.

Busi Cortés fue una de las revelaciones de los años 80. Con ella son cada vez más las jóvenes cineastas que reciben la oportunidad de hacer cine industrial.

Busi Cortés es otra más de las cineastas que han retomado como tema central, en su planteamiento fílmico, a la mujer. A la realizadora no le importa la mujer oprimida por el hombre, sino la mujer oprimida por sus propias pasiones.

En 1988, debuta en el cine industrial con El Secreto de Romelia, una película basada en el cuento de Rosario Castellanos, "El Viudo Román". Desde esta primera cinta Busi Cortés llama la atención de la crítica y el público. Su debut no pudo haber sido más afortunado.

El Secreto de Romelia fue una producción del Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.) que contó con el apoyo del Fondo de Fomento, IMCINE, El Consejo de Radio y T.V. de Tlaxcala y la Universidad de Guadalajara.

El primer trabajo de la realizadora, es una digna obra que aborda con magistralidad temas tabus en la sociedad mexicana, como son: La pérdida de la virginidad, el amor prohibido e incestuoso entre hermanos y la venganza.

La obra de Busi Cortés, gira en torno a la mujer: explora sus pasiones, sentimientos, deseos, frustraciones y las recoge con fidelidad.

El Secreto de Romelia es la historia de una mujer inmersa en sus pasiones. Doña Romelia viaja a Tlaxcala para hacerse cargo de los bienes de su ex-esposo el viudo Román. En su estancia por la hacienda los recuerdos se hacen presentes y descubren su secreto: nunca fue querida por el viudo Román; el único amor de su vida fue su hermano.

Cortés en su obra plasma el sentimiento de la venganza, el odio contenido, la frustración y el amor no correspondido con gran sentido plástico. La película es compleja, no tiene una estructura lineal, va del presente al pasado con flashbacks y flashforwards; esto es un recurso para conocer más a fondo al personaje central, sobre el que gira la historia. Tiene un ritmo lento, pero en ningún momento pierde el interés del público. Destaca la fotografía inspirada de Francisco Bojórquez.

Hay en la cinta un excelente montaje y un buen manejo de la progresión dramática. La dirección sobria y exigente de Busi Cortés alcanza instantes poéticos, como en la obra de María Novaro. Es una propuesta expresiva alejada de lo formal, que algunos elogiaron y otros rechazaron.

Sin duda este primer trabajo de la directora, es una muestra palpable de su enorme talento. En Busi Cortés no sólo hay un buen manejo de las técnicas cinematográficas, sino una lucha por renovar al cine mexicano y a sus gastadas temáticas.

La realizadora próximamente dirigirá su 2º largometraje industrial: "La mañana debe ser gris".

## ARTURO RIPSTEIN

1965	Tiempo de morir	35mm
1966	H.O. (ep. de Juego peligroso)	35mm
1968	Los recuerdos del porvenir	35mm
1969	La Hora de los Niños	35mm
1970	Crimen (cortometraje)	35mm
	La Belleza (cortometraje)	35mm
	Exorcismos (cortometraje).	35mm
1971	Autobiografía (cortometraje)	35mm
	El naufrago de la calle Providencia, en codirección con Rafael Castanedo (mediometrage).	35mm
1972	El Castillo de la Pureza	35mm
1973	El Santo Oficio	35mm
	Foxtrot y Tiempo de correr (cortometraje).	35mm
1974	Nación en marcha No. 3 (cortometraje)	35mm
1976	El Borracho (cortometraje)	35mm
	Lecumberri, el palacio negro	35mm
	La Causa (cortometraje).	35mm
1977	El Lugar sin Límites	35mm
	La Viuda Negra	35mm
1978	Cadena Perpetua	35mm
	La tía Alejandra	35mm
1979	La Ilegal (Televisine)	35mm
1980	La Seducción	35mm
1981	Rastro de Muerte	35mm
1984	El Otro	35mm
1985	El Imperio de La Fortuna	35mm
1987	Una semana en la vida del Presidente (videofilme).	
1988	Mentiras Piadosas	35mm

Arturo Ripstein es un director de contrastes, nace en México D.F. en 1944, es hijo del productor de cine comercial Alfredo Ripstein Jr. En los años 80 su carrera tuvo grandes altibajos. A lado de La Seducción (1980), Rastro de Muerte (1981) y El Otro (1984), que son las peores películas del realizador, también dirige 2 de sus más importantes largometrajes: El Imperio de la Fortuna (1985) y Mentiras Piadosas (1988).

Su inclusión entre los realizadores más importantes de la década se debe al nivel mostrado en sus 2 últimas películas. Arturo Ripstein dueño de un gran oficio, reafirmado por los años de experiencia, y su relación estrecha con el medio cinematográfico, realiza en la década los merecimientos mínimos para destacarse entre los mejores, a diferencia de los años 70, en donde realiza sus mejores obras: El Lugar sin Límites (1977) y Cadena Perpetua (1978).

En el Imperio de la Fortuna, refrito de El Gallo de Oro (1964) de Roberto Gavaldón, Ripstein desmistifica a la provincia; la película visualiza, la desintegración del universo folclórico. La Historia gira en torno a 2 seres: Dionisio Pinzón (Ernesto Gómez Cruz) y La Caponera (Blanca Guerra) que entremezclan sus vidas ante el amparo de la diosa fortuna. El es un tahúr de gran suerte y ella su talismán.

Ripstein, realiza una película que aborda la realidad de la provincia maxicana rompiendo con la tradición. Refleja la invasión de la ciudad al campo.

El Imperio de la Fortuna, tiene como única falla, ser demasiado larga y tediosa, a pesar de que fue reducida 20 minutos. En esta obra se observa el excelente trabajo de Ripstein con los actores, la fotografía y el ambiente.

Enmarcada en los años 60 rehuye el folclorismo de Cavaldón y asume una posición más crítica de la sociedad que analiza. Los correctos encuadres, la calidad de la fotografía de Angel Goded y la impecable puesta en escena, apoyada fuertemente por ambientes bien logrados, sitúan a esta cinta entre las principales producciones de la década pasada.

Mentiras Piadosas, reafirma el profesionalismo y el gran oficio del realizador, Arturo Ripstein. Esta película aborda las relaciones cotidianas de una pareja de amantes de la clase popular. El un yerbero que trabaja en un puesto del mercado y ella una oscura empleada de salubridad. Surge una atracción imposible de vencer y deciden vivir juntos, dejando sus respectivas familias. Originalmente el guión de Paz Alicia García Diego tenía como título sugestivo, "los Amantes del Centro".

Ripstein aborda las conductas de estos 2 personajes centrales con maestría, analiza la descomposición de las relaciones humanas en los tiempos actuales. El realizador aprovecha los depauperados ambientes y espacios (viejas vecindades del centro) para desarrollar una obra bastante expresiva, hecha dignamente. Es una versión modernista de Nosotros los Pobres, desmistificada, y plena del sentimiento cotidiano. Es una obra bien lograda, seria, que consigue impactar fuertemente. Desgraciadamente la óptica fatalista de los personajes ripsteanos pierde ritmo y en algunas secuencias el nivel de interés baja mucho. En las películas de Ripstein algo falta para que éstas se conviertan en productos de excelencia.

En Mentiras Piadosas, el director de El Lugar sin Límites mantiene su preocupación por el cuidado de los ambientes y los personajes.

Después del terrible fracaso de Ripstein con su película El Otro, los críticos auguraban el fin de su carrera, sin embargo sorprendió a todos con el nivel de sus 2 últimas películas. No son obras excepcionales fuera de lo común, pero no se puede negar que son interesantes.

#### PAUL LEDUC

1970	Reed: México Insurgente	16 mm
1976	Etnocidio: Notas sobre el Mezquital (Documental)	
1978	Puebla Hoy (Documental)	16 mm
1979	Historias Prohibidas de Pulgarcito (Documental).	16 mm
1981	Complot Petrolero: La Cabeza de Hidra (videofilme)	
1983	Frida (Naturaleza Viva) 16mm transferida a	35 mm
1986	¿Como Ves?	35 mm
1989	Barroco (Coproducción Cuba y España)	35 mm

Capitalino nacido en 1942, egresado del IDHEC de París, Francia, logra su mejor obra en 1970 con Reed: México Insurgente. Olvidado en los años 70 por el cine estatal se refugia en la realización de documentales como Etnocidio: Notas sobre el Mezquital, coproducción con Canadá. Sin otro apoyo sonoro que las declaraciones de unos entrevistados (campesinos, indígenas, otomíes y obreros) Leduc realiza un impresionante documental, sobre los graves problemas de la clase trabajadora de esa región. Está considerado entre los documentalistas más destacados al lado de Nicolás Echevarría, Alberto Cortés y Eduardo Maldonado.

En 1983 resurge a los primeros planos con: Frida (Naturaleza Viva). En ella aborda una etapa muy importante de la historia de México, a través de una de las más controver-

tidas pintoras mexicanas: Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera.

La cinta no es una obra excepcional, pero está bien realizada. Tuvo una buena acogida en el extranjero. En México fue inflada en sus cualidades estéticas por un sector de la crítica. Lo que no se puede negar es el buen oficio de Leduc y las buenas intenciones del productor de cine independiente, Manuel Barbachano Ponce, por cambiar la fisonomía del cine mexicano.

Aunque su producción estuvo por abajo del tema, Leduc supo sacar partido (sobre todo en el sentido visual) a la obra y configuró una película muy interesante.

El lenguaje narrativo de Leduc en esta cinta es heterodoxo, conduce el relato sin orden cronológico y con escasos diálogos en la banda sonora. Recrea en forma acertada los objetos, la atmósfera y la psicología de los personajes.

Paul Leduc y Angel Goded caen en el error de querer reproducir fielmente la compleja obra de Frida Kahlo, lo que redundará en el ritmo de la cinta. Lo realmente acertado es la desmistificación de un personaje tan rico como el de Frida, ella será un personaje representativo en la década de los 90 en el cine.

No cabe duda que, Read: México Insurgente, a pesar de haberse rodado con un bajo presupuesto supera a Frida, no obstante, esta cinta tiene su valor estético. En los años 80 ante la falta de obras de calidad, se estableció entre las destacadas, así como su director, que demostró su experiencia y una gran preocupación por elevar la calidad del cine mexicano. Las siguientes películas de Leduc sólo fueron fracasos.

## NOTAS

## 2.8 PRINCIPALES REALIZADORES

- 1) Ponencia del realizador, Arturo Ripstein, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas, (México, D.F.), 22/Junio/1988.
- 2) Ayala Blanco, Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Editorial Posada, P. 366
- 3) No Hago Cine Feminista, asegura María Novaro, El Nacional, México, 10/Septiembre/1989.

## 2.9 LOGROS Y PREMIOS DEL CINE MEXICANO EN LOS 80

### 2.9.1 MEXICO EN LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE LA DECADA DE LOS 80

Con una gran nostalgia se recuerda que el cine mexicano participaba, desde 1938 en Venecia, en innumerables festivales internacionales con gran éxito. No sólo concursaba, también ganaba reconocimientos. Un ejemplo de éste éxito fue Gabriel Figueroa, que acaparó premios destacados como mejor fotógrafo en los festivales de: Locarno (Suiza), Karlovy Vary (Checoslovaquia), Venecia (Italia), Bruselas (Bélgica), Madrid (España), Cannes (Francia) y Hollywood Foreign Correspondent (E.U.A.).

Es cierto, eran otros tiempos y otras circunstancias, sin embargo la cinematografía mexicana era representada dignamente por producciones como: La perla, Río Escondido, Enamorada, María Candelaria, Macario, Pueblerina, Los Olvidados, Tiburóneros y El Angel Exterminador. México asistía para demostrar el talento del director, el fotógrafo, los técnicos y los actores. En muchas ocasiones la labor notable de conjunto permitía que se premiara a la propia película, a la obra mexicana.

Los años 60 y 70, en donde la crisis del cine mexicano se acentúa, traen consigo la disminución de premios a nuestra industria. Aún el gran apoyo al cine de autor que da Rodolfo Echeverría, como director del Banco Nacional Cinematográfico, no propicia la producción de películas destacadas que compitieran dignamente en el extranjero.

Los premios más destacados en los 70 recayeron en 2 producciones: Reed: México Insurgente (1970) de Paul Leduc, producción independiente y de bajo presupuesto, que obtiene el premio "Georges Sadoul" en Francia, a la mejor obra de un director; y Los Albañiles (1976) de Jorge Fons, que obtiene el Oso de Plata a la mejor película, en el Festival de Berlín.

En la década de los 80, la pérdida de la calidad en el cine fue todavía mayor. Se llegó hasta un punto insuportable de la decadencia de nuestra cinematografía. Nuestro cine daba lástima en el extranjero, eramos simples comparsas en los festivales internacionales, y los pocos cineastas que asistían a esta clase de competiciones eran espectadores pasivos del notable desarrollo que tenían otras cinematografías como: Argentina, Polonia, Japón, Perú, Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia y China.

Los funcionarios y burócratas del cine pretextaban que la falta de presencia de nuestro cine en certámenes de este tipo, se debía a razones de presupuesto y recesión económica. No sólo no se ganaba, sino que se tenían grandes problemas para participar en los festivales, que han sido siempre poderosos aparadores para comercializar las películas.

Preciosos ridículos en los festivales fueron, en la década pasada: La Furia de un Dios (1987), Mariana, Mariana (1987), Esperanza (1989), Campanas Rojas (1982), El Costo de la Vida (1988), Mexicano tú puedes (1983) y Antonietta (1982), todas producciones del Estado.

Otras cintas estatales ni siquiera tuvieron la suerte de pasear en el mundo su pésima factura, este es el caso de películas como: El Último Túnel (1987), El Tres de Copas

(1985), Astucia (1985), Rastro de Muerte (1981), El Otro (1984) y El Más Valiente del Mundo (1984). El Estado prefirió dejarlas en casa, pues ni remotas posibilidades tenían de conseguir un galardón.

En los años 80 el cine nacional no obtuvo premios en el extranjero de verdad importantes, recibió distinciones de escaso valor, que los burócratas del cine se han encargado de exaltar hasta sus límites.

Algunas de las películas que ganaron premios en el extranjero en la década pasada son:

- MOJADO POWER (1980) Alfonso Arau.

Premio del jurado, del público y a las 10 mejores, en el Cine Iberoamericano de Huelva, España (1980).

- QUE VIVA TEPITO (1980) Mario Hernández.

Mejor dirección (Torres de Panamá); mejor trabajo de investigación cinematográfica; Premio del gran jurado por haber obtenido el mayor número de ventas y mejor guión. Festival Internacional de Panamá (1981).

- SINFONIA DE MEXICO (1981) Demetrio Bilbatúa.

Mejor documental turístico, Festival Internacional del filme turístico, Tarbes, Francia (1981).

- ALSINO Y EL CONDOR (1981) Miguel Littin.

Primer Premio, Festival Internacional de Cine, Moscú, URSS (1981).

- HISTORIAS PROHIBIDAS DE PULGARCITO (1980) Paul Leduc.

Mejor documental, Festival de Tashkent, URSS (1980).

- LA PACHANGA (1981) José Estrada.  
Mención especial y diploma a la representación en conjunto, Festival Cinematográfico de los pueblos de Africa, Asia y América Latina, Tashkent, URSS (1984).
- ROCHE DE CARNAVAL (1981) Mario Hernández.  
Mejor película (Cabeza de Caballo de Oro), Reseña fílmica, Taiwán, República Democrática de China (1984).
- UNO ENTRE MUCHOS (1981) Ariel Zuñiga.  
Mención especial del Jurado, Festival Internacional de Nantes, Francia (1983).
- TIEMPO DE LOBOS (1981) Alberto Isaac.  
Mención. Festival de la Habana, Cuba (1981).
- EL MIL USOS (1982) Roberto G. Rivera.  
Gran premio extraordinario del jurado, Festival Internacional de Cine, Karlovy Vary, Checoslovaquia (1984).
- LUNA DE SANGRE (1982) José Luis López Antúnez.  
Mejor fotografía, Festival Internacional de Cine, Cartagena, Colombia, (1983).
- RECUERDOS DE JUAN O' GORMAN (1983) Juan Mora Catlett.  
Mejor cortometraje, Festival de Cine Iberoamericano, de Huelva, España (1983).
- LOS ENCONTRAREMOS (1983) Salvador Díaz.  
Mención Especial, Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba (1983).
- NOCAUT (1983) José Luis García Agraz.  
Mención especial y diploma a la representación en

conjunto, Festival Cinematográfico de los pueblos de Africa, Asia y América Latina, Tashkent, URSS (1984).

- A RENATO LEDUC (1984) Gustavo Montiel.

Mejor documental (Bochicha de Oro), Bienal de Cine, Ciudad de Bogotá, Colombia (1984).

- VIDAS ERRANTES (1984) Juan Antonio de la Riva.

Premio de la crítica internacional FIPRESCI y premio de la Televisión española, Festival Internacional de Cine, San Sebastián, España (1984).

Mención especial y diploma a la representación en conjunto, Festival Cinematográfico de los pueblos de Africa, Asia y América Latina, Tashkent, URSS (1984).

Premio especial del jurado, Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba (1984).

Premio Especial (Bochicha de Oro) y mejor (Bochicha de Oro) ex-aequo, Bienal de Cine, Ciudad de Bogotá, Colombia (1984). (1)

- LOS MOTIVOS DE LUZ (1985) Felipe Cazals.

Segundo Lugar (Concha de Plata), a la mejor película en el Festival de San Sebastián, España (1985).

- LO QUE IMPORTA ES VIVIR (1986) Luis Alcoriza.

Premio Goya, a la mejor película extranjera de habla hispana, que otorga la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en España (1988).

- ESPERANZA (1983-1988) Sergio Olhovich.

Premio "Catalina de Oro" al mejor guión, Festival de Cartagena, Colombia (1989).

- LOLA (1989) María Novaro.

Premio a la mejor Opera Prima, Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, Habana, Cuba (1989).

- MORIK EN EL GOLFO (1989) Alejandro Pelayo.

Premio Coral, Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, Habana, Cuba. (1989).

- LA NETA NO HAY FUTURO (1989) Andrea Gentile.

Premio Danzante de Plata a su cortometraje, Festival de Huesca, España (1989).

Un caso aparte es Campanas Rojas (1982) de Serguei Bondachurk, que en el colmo de la corrupción y el cinismo obtiene, el primer premio (Globo de Cristal) en el XXIII Festival de Karlovy Vary (1982) Checoslovaquia, y el Premio de la Unión de Periodistas de la URSS en el Festival de Tashkent, URSS, el mismo año. Lo que sorprende es como se pudo premiar a una película tan mala, sin embargo era muy importante galardonar una coproducción rusa. Para los ojos del bloque socialista era de gran mérito que un director socialista (Bondachurk) ayudara a un pobre país capitalista como México, a contar la historia de su revolución. Más que un reconocimiento a la calidad estética de la obra, los premios tuvieron carácter político.

En el extranjero también fueron bien recibidas las películas, Frida (1983) de Paul Leduc y El Imperio de La Fortuna (1985) Arturo Ripstein. En su momento, la primera de estas cintas fue incluida en la terna para el Oscar de Hollywood, a la mejor película extranjera. La segunda estuvo en una preselección para integrar la terna de este premio.

Otras producciones que alcanzaron elogios por los

críticos y periodistas extranjeros, pero no consiguieron premios fueron: Guitia (1989) Diego López, Doña Herlinda y su Hijo (1985) Jaime Humberto Hermosillo, Xochimilco (1988) Eduardo Maldonado y Mentiras Piadosas (1988) Arturo Ripstein. Incluso la película de Hermosillo se exhibió con cierto éxito en cine-clubs gays de todo el mundo.

Como se puede observar el cine mexicano no obtuvo premios destacados en la década pasada, solamente recibió premios de relleno, menciones especiales y galardones de consolación a las representaciones mexicanas. No se obtuvieron primeros lugares en festivales, además México no participó con frecuencia en festivales importantes como: Cannes, Berlín y Venecia. En honor a la verdad el cine mexicano poco podía hacer en estas competencias, ante cinematografías mejor cimentadas y promocionadas. La cinematografía nacional en los certámenes internacionales solamente mostró su decadencia. Sin ninguna promoción, nuestro cine fracasó rotundamente.

En 1989, a pesar de haber sido uno de los años en que el Estado apoyó más la difusión del cine nacional, sólo se consiguieron 4 distinciones. Nuestro país participó en 29 festivales internacionales, asistió a: Tokio, Moscú, El Cairo, La Habana, Cartagena, San Francisco, Río de Janeiro, Huelva, Nueva York, etc. (2)

Las producciones estatales, de cooperativas e independientes, fueron las que cosecharon las distinciones. Los productores del cine comercial en casi nada contibuyeron, con sus películas, a incrementar la presencia fílmica de México en el extranjero. Recientemente sólo: Violencia a Domicilio (1989) de Fernando Pérez Cavilán y Murieron a mitad del río (1986) de José Nieto alcanzaron cierto reconocimiento. Esta última participó en el Festival de la Habana, Cuba en 1987

y se pudo comercializar a 4 países: URSS, China, Grecia y la misma Cuba.

Los festivales internacionales son muy importantes, a pesar de que se exhiben maratónicamente 150 películas o más en pocos días, lo que hace imposible analizar todas las cualidades estéticas de las cintas participantes.

Las competencias de este tipo se han convertido en verdaderos supermercados de largometrajes. En el mundo hay más de 600 festivales anuales. (3)

Arturo Ripstein, uno de los directores que más ha sido beneficiado por Los festivales de cine, en fechas recientes mencionaba (Uno más uno, 23/agosto/1989): "Los festivales son sin duda, males necesarios; y en el caso de premios bienes necesarios. Pero hay que tener cuidado ¿Que protección tenemos los cineastas? Porque los festivales son la última palabra, la más severa y la más escandalosa de la censura. Es muy difícil decidir cual es la mejor película y porque es la mejor película". (4)

A partir de la obtención de un premio en un festival, la película ganadora obtiene grandes posibilidades de ganar en otros y adquiere una difusión asegurada. En muchas ocasiones los premios adquieren sentido político y económico.

Sobre este asunto el director de El lugar sin límite, decía: "He sido miembro del jurado en varios festivales y conozco las presiones que se padecen. Recuerdo que el director de un festival nos fue a dar línea diciéndonos: no se les olvide premiar la película estadounidense, porque es la que nos paga el presupuesto. Tampoco se les olvide premiar la venezolana, porque es muy importante que Venezuela, país

hermano, siga participando. Y también es fundamental un premio para la española, porque esa es la que nos da prestigio internacional. Los festivales están muy amañados". (5)

El destacado realizador advertía que los 3 festivales cinematográficos más importantes seguían siendo Cannes, Berlín y Venecia, a los cuales todo el mundo quería ir. Pero también ese deseo lo tenían: Federico Fellini, Akira Kurosawa e Ingmar Bergman, y cuando compiten estos monstruos del cine, no hay ni la posibilidad remota de hacerles sombra. (6)

Las diferencias entre nuestra industria fílmica y las cinematografías poderosas, son abismales, Arturo Ripstein se preguntaba (Uno + Uno, 22/Agosto/1989): "¿Como puede, por ejemplo, Redondo, de Raúl Busteros, una película mínima, pequeña, filmada con muchas restricciones, competir contra Apocalipsis, de Coppola, una película de posibilidades ilimitadas? ¿Como puede competir el mejor cineasta mexicano, cuya película costó 300 mil dólares, contra una película que cuesta 50 millones de dólares? Además no hay duda de que los nombres prestigiosos influyen sobre el jurado. No hay posibilidades de un criterio objetivo cuando participan en la competencia Fellinio Woody Allen. Puede ser la peor película de Fellini y la mejor de Jaime Humberto Hermosillo, pero no hay manera de que sean compatibles. Es como llevar a competir un carrito de baleros contra un Mercedes Benz".(7)

Hoy, los festivales de cine se parecen más a los concursos de miss universo, que a las olimpiadas. Pero aún así el fracaso del cine mexicano tiene mucho que ver con su calidad, sus temas y su escasa difusión. Hoy, tanto Brasil como Argentina tienen estructuras publicitarias mejor armadas que México, de ahí las diferencias tan marcadas en logros internacionales entre los 3 países.

Por otra parte, los espacios de los festivales europeos son asignados para la exhibición de películas del Mercado Común Europeo. Hay un cierto desdén por el cine latinoamericano.

El festival de Venecia es un ejemplo, en este certámen cada año se programan 2 filmes de cada país de Europa y son 21 películas las que entran a concurso. Si bien le va a América Latina le programan una. (8)

De los festivales europeos, el de San Sebastián es el que concede mayor apertura a las películas latinoamericanas.

#### 2.9.2 LOS PREMIOS NACIONALES: MUCHA CORRUPCION Y POCALIDAD

En 1946, surgen los premios Arietes, a lo mejor de la cinematografía nacional, ante la bonanza, éxito e incremento de las películas mexicanas.

De 1946 a 1958 se entregaron sin interrupción los premios. Ante la pobre calidad de las películas, en 1953 desaparecen las ceremonias. En 1971, Rodolfo Echeverría revive los premios para su gloria personal; hasta la fecha se entregan los Arietes cada año.

En 31 ocasiones se ha entregado "El Ariel de Oro" a la mejor película; en 2 ocasiones se ha declarado desierto este premio en 1953 y 1983. Ha sido entregado a 17 producciones de la iniciativa privada y a 15 cintas del Estado.

Entre los realizadores con más Arietes ganados se encuentran: Emilio Fernández (4), Arturo Ripstein y Roberto Gavaldón (3), Luis Buñuel, Alejandro Galindo, Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo, con 2 Arietes.

En los años 80 la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas tuvo muchos problemas para premiar a las películas mexicanas. El descenso de la calidad fue alarmante, no olvidemos que en 1983 el premio a la mejor película quedó desierto.

Sobre este asunto, el guionista y crítico Tomás Pérez Turrent, miembro, en varias ocasiones, de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes, encargada de premiar a las películas mexicanas, opinaba (Revista Pantalla, Núm. 6, Noviembre, 1986): "Sin Proyecto definido, víctima de la incomprensión y de los intereses de siempre, el cine mexicano avanza condenado al hecho o a la aventura individual, sin nada sólido en qué apoyarse y confiando nada más en el esfuerzo y talento personal .

El haber pertenecido durante cuatro años a la inútil y limitadísima Comisión de Premiación de la Academia me ha permitido ver el 95 por ciento de la producción nacional de 1982 a 1985, incluso las películas que nadie se estime iría a ver. No hablo pues de "oídas". Esta sería la única ventaja (¿es realmente una?) de estar en tal comisión. De todas maneras pido paz". (9)

Era muy difícil premiar cada año la gran cantidad de bodrios que se realizaban. ¿Como se podría siquiera pensar, en premiar: Sida: virus mortal (1987), Emanuelo 2 (1985), Hilario Cortés, El Rey del talón (1980), Las Tentadoras (1980), Tres Mexicanos Ardientes (1986)?, ¿Cómo?

El 7 de Diciembre de 1987, durante la entrega de los Arieles, Jaime Casillas, en aquel entonces Presidente de la Academia, pronuncia un discurso bastante fuerte, en el que culpaba directamente a los productores del cine

comercial de la notable baja de calidad de la industria; además reclamaba airadamente el poco apoyo de éstos al Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Pedía se respetaran los acuerdos y los exhibidores entregaran el dinero que habían prometido para realizar películas mexicanas de calidad, en Octubre de 1986.

Tiempo después (1988), la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM) decide retirarse de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes, al sentirse ofendida por el discurso de Jaime Casillas. La Comisión de Premiación quedaba sin la representatividad de la iniciativa privada. Los productores privados además criticaban el desmedido apoyo de la Academia a las cintas estatales en las premiaciones.

Hubo un momento en que para premiar a la producción de 1987, la Comisión de Premiación, encargada de entregar los Arieles, no sabía si la Asociación Mexicana de Productores de Películas iba a facilitar sus películas para examinarlas, pues existía mucho resentimiento de ésta hacia la Academia.

Jaime Casillas, presidente de la Comisión de Premiación advertía (Esto, 8 de Marzo, 1988): "Si la distribuidora Películas Nacionales no quiere prestarnos las películas de la Asociación, de cualquier manera las veremos, rentándolas o sencillamente en los cines". (10)

El regreso de los productores privados y exhibidores de películas, a la Academia, se trataba a través de pláticas entre el entonces Presidente de esta agrupación, Lic. Alfonso Rosas Priego y el Lic. Jesús Hernández Torres, director de R.T.C.

En Marzo, del mismo año, Alfonso Rosas Priego informaba: "Acordamos designar dos comisiones. Una, representante de nosotros, y otra, de la Academia, para que ellas sean las que analicen este asunto y veamos si se dan las condiciones propicias para que volvamos a la Academia". (11)

Después de varias negociaciones en 1989, la iniciativa privada regresa a la Comisión de Premiación de la Academia y en ella es elegido, para conciliar intereses, Alfredo Acevedo Bueno como presidente de ésta.

El director y fotógrafo Rafael Corkidi, visiblemente contrariado por este suceso declaraba a Patricia Vega, (La Jornada, 15 de Noviembre, 1989): "Creo que la industria cinematográfica mexicana es de las más originales del mundo: produce películas y no tiene suficientes cines para exhibirlas. Otorgan premios y no tienen miembros a la altura de lo que debería ser el rimbombante nombre de Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Si revisas quienes han presidido la comisión de premiación no sabes si reír o llorar, es una broma de mal gusto. Dentro de una industria donde lo más malo que tiene el cine mexicano es la exhibición, resulta que el presidente de esa comisión que otorga los Arieles es un exhibidor (Alfredo Acevedo Bueno)". (12)

No obstante haber regresado a la Comisión de Premiación de la Academia, los productores y exhibidores comerciales no olvidaron su resentimiento, a pesar de que en 1989 varias de sus películas fueron incluidas en las ternas para obtener Arieles.

En la década pasada, se observó un fenómeno un tanto raro. Los Arieles se entregaron a las películas con intentos de búsqueda de expresión estética, realizadas por el Estado,

las Cooperativas y las Universidades; Las Diosas de Plata, por el contrario, se otorgaron a los bodrios del cine comercial y en algunos casos a las películas "de aliento" o de calidad.

Las Diosas de Plata surgen en 1963, por iniciativa de la Asociación de Periodistas Cinematográficos, para galardonar a los artistas y técnicos más distinguidos del año. El fundador de estos premios fue el periodista Benjamín Ortega.

Cada sector tuvo su concurso, en las ceremonias de entrega de las Diosas de Plata, realizadas con todo el glamour posible, con grandes estrellas y enorme difusión (tipo Hollywood), la iniciativa privada acaparaba todos los premios. Por el contrario, en ceremonias tristes y desangeladas, casi siempre sin difusión para televisión, los Aríeles eran entregados a las producciones del Estado y del cine independiente.

En 1989 este hecho fue muy evidente, mientras que en la entrega de los Aríeles, se daba la espalda a las producciones privadas y el premio a la mejor película recaía en, Esperanza, producción de IMCINE y LENIFILM, la Diosa de Plata, en esta categoría, se entregaba a la película de Valentín Trujillo, Violación, una obra amarillista, desvinculada de la realidad y falsa, en donde lo único rescatable era el buen oficio del director.

Los hechos fueron claros, en la entrega de los Aríeles en donde concursaron: Esperanza, El Secreto de Romelia y ¿Nos traicionará el Presidente?, para nada se mencionó la película, Violación. Mientras que en la entrega de las Diosas de Plata, en donde la terna se conformaba con las cintas: Muelle Rojo, Sabor a Mí y Violación, la película de Sergio

Olhovitch permanecía ignorada.

Los criterios entre los 2 concursos fueron totalmente contrarios y en ellos se observó el amiguismo y la corrupción en los premios que se entregaron. Las opiniones fueron dispares en cuanto a la elección de la mejor película, pero también se observaron contradicciones para elegir al mejor director, fotógrafo, editor, actor, etc. Parecía que en cada entrega de las Diosas de Plata había una consigna: premiar las películas de Carlos Vasallo, Carlos Amador, los Galindo, los de Anda, etc.

¿Como podían ser tan diferentes los criterios de selección en los 2 concursos? Tal parecía que existían 2 cinematografías mexicanas que forzosamente coexistían en un sólo espacio. En realidad si eran 2 mundos distintos: el del capital y el de las buenas intenciones.

En la pasada entrega de los Arieles, otro hecho generó un nuevo escándalo y abrió la cloaca nauseabunda que ha sido la Comisión de Premiación.

Patricia Vega de la Jornada escribía (15 de Noviembre, 1989): "Si en ocasiones anteriores "la nota discordante" en la entrega de Arieles fue marcada por el chantaje (retirarse de la ANCAC) del sector privado de la industria cinematográfica" ofendido "por la exhortación de Jaime Casillas a dejar de producir churros y hacer un cine de calidad; o la afirmación de Arturo Ripstein quien al recibir el Ariel, por el Imperio de la Fortuna dijo que de nada le servía el premio si no contaba con el apoyo para seguir dirigiendo cine (en ese momento se refería a Mentiras Piadosas). Este año "el escándalo" surge del cuestionamiento no se puede ser "juez y parte". (13)

El escándalo se derivó del hecho de que 3 miembros de la Comisión de Premiación (Fernando Pérez Gavilán, Sergio Olhovich y el editor Carlos Savage) eran candidatos para obtener el Ariel. Hubo excepciones a la regla, como fue el caso de Tomás Pérez Torrent, quien renunció a su puesto en la citada Comisión, cuando se enteró que uno de sus trabajos estaba nominado en la terna al mejor guión.

Como nunca en la historia de los Arieles, se vio tanta corrupción en un Comité de Premiación. En esta ocasión se llegó a la desfachatez de premiarse a sí mismos, restándole toda la seriedad a la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

El crítico de cine, Gustavo García, opinaba del hecho de esta manera (entrevista personal, 7 de febrero, 1990): "Se ha llegado al último grado de la corrupción, le dieron todos los premios a esa cosa que hizo Olhovich, porque éste era del Comité de Premiación, él se premió. Ahora ellos mismos se dan sus premios y se aplauden y lloran por el premio que ellos mismos se dieron. La corrupción está más marcada que antes, se da más subterráneamente. Todavía en el Echeverrismo era más abierta la jugada, se decía: "esto es para premiar a lo que diga el Sr. Presidente", y no podías hablar de corrupción, sino de órdenes presidenciales. Durante el López portillismo era un estira y afloja entre el Estado y la Comisión de Premiación, a tal grado en que hubo un año en que premiaron a una película universitaria: ¡Ora si tenemos que ganar! de Kampffer, como un gesto de ¡ya nos vamos! Margarita López Portillo se encabronó y no fue a la ceremonia. Esa última entrega la hicieron en el Relox, ya mero la hacían en la calle, no fue nadie, entregaron rápido los premios, los ganadores tomaron sus estatuillas y se largaron". (14)

NOTA: Gustavo García hablaba de la ceremonia de entrega de 1982, último año del sexenio Lópezportillista.

Los sucesos de la pasada entrega de los Arieles fueron muy comentados en el medio cinematográfico, el crítico e investigador de cine, Jorge Ayala Blanco también daba su opinión del hecho (La Jornada, 15 de Noviembre, 1989): "El premio Ariel siempre ha servido para 2 cosas: envanecer burócratas y promover mediocres. Lo resucitó Rodolfo Echeverría para su mayor "gloria" y de un tiempo a esta parte ha caído en el escándalo, la corrupción y la total absoluta nulidad. El hecho de que los nominados se premien entre ellos llega a grados de corrupción intolerable, y las películas que algún interés han tenido ni siquiera se exhiben.

Son siempre las mismas mafias que se premian a sí mismas, en general los cineastas periféricos inventados por el Echeverrismo". (15)

Hubo más anomalías, la película ¿Nos traicionará el Presidente? no tuvo exhibición normal y se proyectó sin autorización de la Dirección de Cinematografía; Esperanza, por su parte, fue objetada por haber sido supuestamente co-dirigida por el soviético Victor Serger.

El 1º de Diciembre de 1989, Carlos Savage, después de obtener el Ariel por la mejor edición, renuncia al Comité de Premiación de la Academia, ante una lluvia de críticas, por haber sido juez y parte. (16)

El 2 de Diciembre de 1989, el director de IMCINE, Ignacio Durán Loera anuncia la destitución de todos los miembros de la Comisión de Premiación, debido a las fuertes críticas recibidas por éste organismo, pero sobre todo, por

la descarada corrupción imperante dentro de sus filas. (17)

Sin embargo, el mismo Estado da legitimidad a la corrupción, ya que en Enero de 1990 se realizan cambios en los estatutos de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, se modifica el artículo 33, en su fracción tercera, y a partir de este año, miembros de la Comisión de Premiación pueden ser distinguidos con Arieles.

Como dijera Rafael Corkidi en una ocasión: "Realmente nos deberían de dar el premio al cine más chistoso del mundo".

## NOTAS

## 2.9. LOGROS Y PREMIOS DEL CINE MEXICANO EN LOS 80

- 1) Román Ernesto y Figueroa Maricarmen, Premios y distinciones otorgados al Cine Mexicano en Festivales Internacionales (1938-1984), Cineteca Nacional, México, 1986.
- 2) Camarena, Amelia, México sólo ganó un Premio, Esto, México, 7/Diciembre/1989.
- 3) Carro, Nelson, Los Festivales son importantes para difundir a los cineastas invisibles: Arturo Ripstein, Uno + Uno/I, México, 22/Agosto/1989.
- 4) Carro, Nelson, Hollywood domina buena parte de Los Festivales de Cine: Arturo Ripstein, Uno + Uno/II, México, 23/Agosto/1989.
- 5) Ibidem
- 6) Carro, Nelson, Los Festivales son importantes para difundir a los cineastas invisibles: Arturo Ripstein, Uno + Uno/I, México, 22/Agosto/1989.
- 7) Ibidem
- 8) Camarena, Amelia, Mejora la calidad del Cine Mexicano (Dijo Pastor Vega), Esto, México, 23/Septiembre/1989.
- 9) Turrent Pérez, Tomás, Cine Mexicano, a un Paso del Año 2000, Revista Pantalla, Núm. 6, México, Noviembre, 1986, P. 28

- 10) Camarena, Amelia, Productores no regreso a la Academia, Esto, México, 8/Marzo/1988.
- 11) Ibidem
- 12) Vega, Patricia, ¿Quién ganará hoy los Arieles: La Censura, El Cine o el Amiguismo?, La Jornada, México, 15/Noviembre/1989.
- 13) Ibidem
- 14) Entrevista Personal a Gustavo García, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.A.M., 7 de Febrero, 1990.
- 15) Vega, Patricia, ¿Quién ganará hoy los Arieles: La Censura, El Cine o el Amiguismo?, La Jornada, México, 15/Noviembre/1989.
- 16) Camargo, Ricardo, El editor Carlos Savage, molesto, se retira de la Academia de Cine, El Nacional, México, 1º/Diciembre/1989.
- 17) Habrá Nueva Comisión de Premiación, Esto, México, 2/Diciembre/1989.

## 2.10 EL MERCADO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Muy lejos han quedado aquellos tiempos, en que el cine mexicano era un producto de exportación y sus grandes estrellas: María Félix, Pedro Arméndariz, Jorge Negrete, Pedro Infante y otros eran ídolos internacionales. Hoy, el cine mexicano ha perdido casi todos los mercados que alguna vez tuvo, incluso, el mercado del sur de los Estados Unidos, último reducto de la exportación.

En la actualidad se busca a toda costa resucitar a la distribuidora en el extranjero. (PELMEX) Películas Mexicanas, que opera con numerosos rojos. En el extranjero se mantienen oficinas ociosas que causan pérdidas, este es el caso de las filiales establecidas en Chile, Haití, y República Dominicana. El cine mexicano ha dejado de interesar, por tal razón ni se sueña con abrir nuevas casas distribuidoras en el extranjero. Sólo se mantiene la esperanza de trabajar a base de representaciones, como en el caso de España, donde posiblemente una empresa sirva de contacto para colocar alguna cinta mexicana en Europa. (1)

Lejos quedan los días en que México exportaba películas a toda Latinoamérica, España y parte de Europa.

El cine mexicano que se exporta al sur de los E.U., para consumo de los trabajadores inmigrantes latinos, realizado por los productores privados comerciales y rodado en escenarios naturales del país, en los Estudios América y en combinación con el STIC, cada vez es menos aceptado.

Este cine de ínfima calidad, producido en pesos, que busca recuperar su inversión en dólares, a través de la

realización de películas sobre mojados y traficantes y que perjudicó el desarrollo estético-expresivo del cine mexicano en la década pasada, perdió paulatinamente sus mercados.

Desde 1985, ya se observaba una disminución en el número de espectadores-consumidores de estas películas en los E.U. Un mercado que antes era de gran rentabilidad, comenzaba a perderse rápidamente.

Una de las causas fue la implantación de la Ley Simpson-Rodino, promulgada para deportar a todos los inmigrantes ilegales. Las salas cinematográficas en donde se exhibía material en español, se convirtieron en lugares peligrosos para los braceros, en ellas la policía migratoria hizo numerosas detenciones y la afluencia bajó considerablemente.

Otra razón de la pérdida cada vez mayor de este mercado se debió a que el público hispanoparte de E.U. ya no aceptó con agrado al producto mexicano, de muy baja calidad. Las exigencias culturales de la población latina y chicana fueron en aumento, esto propició que ellos mismos realizaran su propio cine de calidad. Ejemplos de estos progresos fueron: Zoot Suit (Fiebre Latina) 1980 y La Bamba (1986) ambas de Luis Valdez; Con Ganas de Triunfar (1988) de Ramón Menéndez; Al Romper el Alba (1997) de Isaac Aronstein, etc.

En los años 80, la industria fílmica nacional manifestó su decadencia a través de sus pésimos productos, realizados sin calidad y con temáticas muy trilladas, que dejaron de interesar en todos los mercados del extranjero; esto se agudizó ante la falta de promoción y difusión de los films mexicanos.

Se perdió incluso, en proporción muy grande, el

mercado del sur de los E.U., un público cautivo que anteriormente aceptaba cualquier bodrio de la producción comercial por malo que este fuera.

El mercado del sur de los E.U. para los productores privados, era muy importante, a éste le apostaban el éxito financiero de sus producciones, pues sabían que la población de descendencia latinoamericana era muy grande.

En 1988, esta población ascendía a 20 millones y tenía un crecimiento demográfico muy elevado. Los grupos hispanoparlantes han crecido cada 10 años a tasas del 60% a pesar de las leyes de migración promulgadas. (2)

En el pasado Foro "El Cine Mexicano Hoy" (22/junio/88) el investigador y crítico de cine, de origen chicano, David Maciel comentaba sobre la situación del cine mexicano en E.U.: "El cine mexicano en la Unión Americana no se conoce absolutamente para nada, es el menos comentado, el menos estudiado, el menos analizado y el que menos se encuentra obra en ningún campo". (3)

Decía además que en los E.U. el poco cine mexicano que se veía era el comercial, que se proyectaba en salas de afluencia latinoamericana, en las cadenas de televisión latinas (UNIVISION y GALAVISION) y a través de la renta en videoclubs de; videohomes mexicanos. El cine independiente y estatal eran totalmente desconocidos.

En los últimos años, sólo en algunas pequeñas salas de arte se habían llegado a proyectar 2 obras mexicanas de tipo independiente : Frida (1983), y Reed: México Insurgente (1970) del realizador Paul Leduc. Después de ellas nada.

Según el investigador chicano, existía una gran preocupación de ciertos grupos por estudiar y conocer la producción cinematográfica latinoamericana. Sin embargo, las investigaciones y los ciclos de cine se centraban en análisis de filmografías como: Brasil, Cuba y Argentina. El cine mexicano por su baja calidad no era tomado en cuenta.

Advertía Maciel, que las causas por las que el cine nacional de calidad no era conocido en la Unión Americana se debían a la poca promoción y difusión de las producciones mexicanas, ya que en E.U. no existían folletos ni información, en inglés, ni en español, sobre nuestra cinematografía. Aseguraba, que las películas mexicanas de calidad jamás habían tenido la oportunidad de demostrar si eran buenas o malas.

Finalmente, destacaba que los distribuidores norteamericanos si querían distribuir cine mexicano de calidad, la razón principal porque no lo hacían se debía a que no sabían donde conseguir las películas. Manifestaba que existían las condiciones para la explotación de estos productos, porque había un mercado listo para consumirlo.

El mismo crítico declaraba (Revista *Dicine*, Num 25, Mayo 1989): "El público chicano no ve cine mexicano, pero ante todo no lo ve porque no está informado. No es que no quiera ver un cine mexicano diferente; yo diría incluso que si lo quiere ver, pero no lo conoce y no hay, que yo sepa, ninguna forma para que lo pueda conocer, hasta que salgan más revistas, más artículos, más libros sobre cine mexicano. Las revistas de cine no publican nada sobre él, no se comenta. Cuando se nominó a Frida para los óscaros, no se le dio publicidad. Ofelia Medina me contaba que no le querían pagar un boleto de avión para ir a la conferencia de prensa. Cuando La Histo-

ria Oficial ganó el Oscar, casi no había día en que los argentinos no estuvieran dando una conferencia de prensa". (4)

Durante los años 80 el mercado de los E.U. comenzó a perderse, las cintas mexicanas dirigidas a los inmigrantes latinos fracasaron en las taquillas como sucede en la actualidad. Los productores privados, al observar que los braceros preferían ver las cintas en su casa, para no correr el riesgo de verse deportados, deciden realizar producciones en video, con las mismas características y vicios que sus largometrajes comerciales.

Es así como surge el videohome, que de 1986 a 1988, tuvo gran demanda entre los braceros e indocumentados, sin embargo se realizaron productos muy mal hechos, que terminaron por cansar al público cautivo de estas producciones. En la actualidad el videohome ya no es aceptado como en años anteriores, pero todavía es un negocio.

El video tiene muchas ventajas, abarata los costos y los tiempos de producción, por eso los productores comerciales buscaron la ganancia fácil incursionando en este medio. Los productos, algunos de carácter semipornográfico y pésima calidad, engendraron su caída. Los títulos: "2 Chichimecas en Hollywood" y "Batallón Sida", son fieles ejemplos del nivel de estas grabaciones caseras.

Por otra parte, la explotación de películas mexicanas, a través de la renta de videocassettes fue y sigue siendo un negocio próspero en los E.U.

David Maciel en el Foro "El Cine Mexicano Hoy" (22/Junio/1988) decía: "Es verdaderamente impresionante,

actualmente, los títulos de videos de cine mexicano que se encuentran en los E.U.. No hay ciudad en el suroeste, o en el medio-oeste, lejano oeste y el este, desde Nueva York hasta San Francisco donde no halla videos mexicanos. Uno ve estantes y estantes de estos productos. Las cifras traducidas en ganancias son realmente impresionantes y nos dan una idea general de como se distribuye el cine mexicano, a través del video."(5)

Todavía es muy redituable el negocio del videohome y la renta de videocassettes de películas mexicanas. Incluso se han formado mafias para controlar el mercado de las producciones mexicanas en los E.U., de esta forma sólo unos cuantos empresarios se reparten las ganancias.

Desde hace poco más de un año, varias empresas dedicadas a la producción y venta de películas en video habladas en español, apoyadas por la Video Software Dealers Association, se agruparon para controlar el mercado chicano con todo tipo de realizaciones, incluso algunas de ellas casi llegan a la pornografía. (6)

Las citadas compañías son las siguientes: Video Visa Inc., Isela Vega Video, Pelcano Video, Condor Video, Vid Dimensión, Mexvideo, y Películas Latinas. Se asegura que estas se repartieron las ciudades y zonas más importantes en donde habitan mexicanos y latinos como son: Los Angeles, Chicago, Nueva York, San Antonio, Houston, San Diego y Miami. (7).

Se sabe que las ganancias son fabulosas, ya que en el territorio estadounidense existen 200 mil videoclubs, de ellos el 2% se dedica a explotar cintas en nuestro idioma, esto ha propiciado que muchos productores mexicanos que

anteriormente sólo financiaban producciones cinematográficas esten dando un giro a sus inversiones.

La difusión del cine mexicano de calidad debería de alentarse en los E.U., hay un público bastante amplio para nuestra industria. Los chicanos pueden ser espectadores potenciales, consumidores. Además hay sectores estudiantiles, artísticos e intelectuales que desean ver cine latinoamericano. Las puertas para la producción fílmica están abiertas en: universidades, salas de arte, cine-clubs y centros de estudios latinoamericanos.

Según las estadísticas, existen en la Unión Americana 2000 cines universitarios, 240 centros de estudios latinoamericanos, 36 institutos de estudios chicanos y 24 para estudios puertorriqueños y del caribe. Estos bien podrían ser, al igual que las salas de arte y cine-clubs, un gran mercado potencial para las películas nacionales de calidad.

Uno de los problemas de nuestra cinematografía en los 80 , fue la poca difusión y promoción de las películas mexicanas en el extranjero. Esto llevó a decir al director Arturo Ripstein (El Lugar sin Límites, Cadena Perpetua, El Imperio de la Fortuna) que era autor del "cine invisible". (UNO + UNO, 24 de Agosto, 1989).

A mediados de 1989, se organizó una importante retrospectiva de la obra de Arturo Ripstein, en el pasado festival de Munich, Alemania. En el se exhibieron 15 Largometrajes del director. La forma en que los alemanes conocieron las películas fue fortuita, se debió a las esporádicas participaciones de este realizador, con sus obras, en algunos festivales internacionales a los que pudo asistir.

El director de Cadena Perpetua, quizás su mejor película, expresaba (UNO + UNO, 24 de Agosto, 1989), que los festivales de cine en el extranjero eran muy importantes, sobre todo para dar a conocer a los cineastas invisibles de países pobres, poco conocidos en el exterior. En su caso, la retrospectiva permitió que su cine se conociera en Alemania, cosa muy rara en nuestra cinematografía, pues ésta jamás se promociona fuera del país. (8)

De su experiencia el cineasta decía: "A partir del éxito logrado en el Festival de Munich, Mentiras Piadosas y Tiempo de Morir fueron compradas para la televisión y exhibidas masivamente; en una noche cada una de estas películas tuvo bastante más de 2 millones y medio de espectadores. Que una película mía sea vista en Alemania por más de 2 millones y medio de alemanes es un notable triunfo, gracias a un festival."

"Es difícil pensar que una película mexicana pueda ser comprada para su exhibición comercial en Alemania, de la misma manera que es prácticamente imposible que México compre una película mexicana de las serias, digamos para su exhibición."(9)

Mucha de la responsabilidad de la pérdida de los mercados extranjeros en los años 80, recayó en los productores, tanto estatales como comerciales, que se negaron a realizar películas con más calidad, para otros públicos, pues tenían un miedo atroz a perder su inversión.

Se conformaron con hacer un cine regionalista, de pésima calidad y hecho al vapor, dirigido al público latinoamericano; y ellos mismos se cerraron las opciones de exportar sus productos a otras latitudes. Esto fue más perjudicial

para los productores, pues con el mercado nacional a la baja, fue más difícil la recuperación de la inversión de las películas.

El destacado director, Diego López, quien realizó una película ambiciosa con intenciones de comercialización en los mercados extranjeros, como en el caso de Goitia (1989), expresaba (El Nacional, 22 de Octubre, 1989): "Al cine mexicano actual le hace falta abordar temas acordes con nuestro tiempo. Este ha sido uno de los factores por lo que nuestro cinematografía no ha tenido presencia internacional desde hace varios años.

En México queremos hacerlo con películas de dudosa calidad, y ese no es el único camino. Debemos insistir en exportar cine que guste en otras latitudes, sólo así nos haremos de recursos que nos permitan ser autofinanciables." (10)

El cine mexicano tiene que madurar, tiene que buscar ser competitivo en el extranjero haciendo productos de mejor calidad para poder subsistir, ya que a nivel nacional las películas nacionales no son recuperables en términos financieros.

## NOTAS

## 2.10 EL MERCADO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

- 1) Interés por conocer la situación financiera de Películas Mexicanas, El Nacional, México, 22/Octubre/1989.
- 2) Ponencia del crítico chicano David Maciel, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y La Fundación Mexicana de Cineastas, (México, D.F.), 22/Junio/1988.
- 3) Ibidem
- 4) Carro, Nelson, Entrevista con David Maciel, Dicine, Núm. 28, México, Mayo, 1989.
- 5) Ponencia del crítico David Maciel, Foro "El Cine Mexicano Hoy", 22/Junio/1988.
- 6) Galeana, Edgar, "La Mafia del video se apodera del Mercado Mexicano en Los Estados Unidos", Segunda de Ovaciones, México, 27/Noviembre/1989.
- 7) Ibidem
- 8) Carro, Nelson, Argentina y Brasil tienen mejor publicidad en cine que México, UNO + UNO, III y último, México, 24/Agosto/1989.
- 9) Ibidem
- 10) Vera José, Debemos actualizar nuestro cine, asegura Diego López, El Nacional, México, 22/Octubre/1989.

CAPITULO III

LOS FACTORES QUE AGUDIZARON LA CRISIS DEL

CINE MEXICANO EN LOS 80 .

### 3.1 LOS EMBATES DE LA CRISIS.

En la década de los 80, los graves problemas económicos del país incidieron de manera alarmante en la producción cinematográfica.

Los embates de la crisis económica, traducidos en una constante inflación que llegó a establecerse por arriba del 100%, el incremento de la deuda externa, la caída de los mercados del crudo, principal producto de exportación, la terrible devaluación de nuestra moneda con respecto al dólar y otras monedas internacionales, el encarecimiento de los productos básicos, el desempleo masivo y en general la disminución de los niveles de vida, influyeron de manera preponderante en la contracción sustancial de la industria filmica nacional.

Este terrible decaimiento se hizo notar en las bajas producciones cinematográficas que se registraron en: 1984 (64) películas, 1986 (76), 1987 (72) y 1989 (65).

La situación para los productores fue muy complicada, la filmación de películas fue una empresa de alto riesgo. Los costos de producción se elevaron en forma considerable, a raíz de la crisis económica.

La recuperación de la inversión de las películas fue difícil, debido a los grandes vicios existentes en la distribución y exhibición.

Las producciones cinematográficas tuvieron variaciones en cuanto a su inversión.

Las películas de costo normal, como la mayoría de las producciones de los productores privados y del Estado, iban de 250 millones a 600 millones. Algunas de estas fueron: El Secreto de Romelia, El Costo de la Vida, Los Verduleros I y II, Mentiras Piadosas, Ratas de la Ciudad, Violación, etc.

Las cintas de nivel medio, costaron entre 750 millones de pesos y Mil millones. Un ejemplo de esta categoría fue: Morir en el Golfo.

Por último las superproducciones con gran derroche de presupuesto iban de 1500 millones de pesos a 2 500 millones. De este grupo podemos señalar: El Último Túnel (2000 millones), Goitia (1,850 millones), La Leyenda del Ángel Enmascarado (1,750 millones), y Lola la Trailera III (2 500 millones).

La mayoría de las películas realizadas, en la década pasada, se situaron dentro de la primera categoría, las superproducciones fueron casos excepcionales. Las duras condiciones económicas obligaron a los productores a hacer películas comerciales, de fórmulas probadas y con un reducido presupuesto, lo que trajo consigo la pérdida de calidad del producto.

El productor tenía que afrontar grandes dificultades para hacer rentable su inversión. En principio sus películas debían de obtener 5 veces más de lo erogado en la explotación de su producto, ya que las ganancias no eran en su totalidad para ellos, debían compartir con los distribuidores y exhibidores. (1)

Del 100% de las ganancias de una película, el 40% pertenecía al distribuidor, que comerciaba la cinta al por mayor y tenía la concesión ilimitada de los derechos de explotación; otro 40% era para el exhibidor que poseía los derechos de proyección, para la comercialización en su cine. (2)

El restante 20% era para el productor, quien tenía que pagar impuestos a Hacienda, pagos a la Asociación Nacional de Actores (ANDA), al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), los laboratorios, los estudios cinematográficos, etc. (3)

Al terminar este reparto el productor de la película terminaba con una ganancia aproximada del 10%. Para que el inversionista recuperara su dinero, su producto debía de ser muy bien aceptado en la taquilla, tenía que meter una gran cantidad de gente a las salas cinematográficas, de otra manera quedaba en la ruina. (4)

Para los exhibidores, dueños o administradores de los cines, la situación no era tan comprometedora, era más tranquila. Si una película no dejaba una buena recaudación en las primeras semanas de su estreno, era sacada de la cartelera y ponían en su lugar otra que generara mayores ganancias.

En la actualidad, este reparto inequitativo de las ganancias de una película, que siempre ha existido en la industria, continúa vigente.

La descapitalización de las empresas productoras fue una constante, ya que la amortización del costo de una cinta se daba después de 3 años posteriores a su estreno, a lo que había que sumar 11 meses, que en promedio permanecían

enlatadas las películas nacionales, antes de exhibirse.

Como se puede observar, el panorama no era muy alentador para los que se interesaban en producir filmes. El fracaso económico siempre estaba latente.

La única forma de bajar los pesados costos de producción fue a través de la racionalización del trabajo y la estandarización de algunas labores, conformando grupos fijos en los derivados a derechos autorales, de la adaptación, sueldos de directores, actores y técnicos. Así como el cuidado y racionalización de: la película virgen, el material de construcción; y los tiempos de alquiler de estudios y laboratorios.

Algunos productores también pudieron hacer disminuir los gastos de producción, a través de una correcta organización del plan de filmación, lo que trajo reducciones en los tiempos extras en locaciones y exteriores.

Otra forma de abaratar los costos, fue realizando producciones al vapor en 3 semanas, como lo hicieron comúnmente los productores privados, quienes trabajaron en forma muy estrecha con la sección 49 del STIC, en su feudo, los Estudios América. Esto no fue una solución positiva, provocó el descenso súbito de la calidad de sus películas, y en consecuencia la caída de los mercados nacionales y extranjeros. (Una cinta realizada con pretensiones de calidad se produce en un lapso de 6 a 8 semanas como mínimo).

Por otra parte, los costos de la película virgen (Eastmancolor, 35mm) distribuida por Kodak, fueron muy elevados. Esta empresa, de estrecha relación comercial con los Estudios Churubusco, impuso sus condiciones a los

productores, pues en materia de películas vírgenes no se trabaja otra cosa. Desde hace muchos años, Kodak ha establecido en México, un bien estructurado monopolio de sus productos.  
(5)

Utilizar otras películas como FUJI o AGFA fue imposible, ya que éstas requieren un proceso de laboratorio diferente que no se puede hacer en nuestro país.

La producción cinematográfica mexicana en los años 80 fue de un 92% nacional y 7.2% de importación. En la siguiente tabla a efecto de hacer un análisis de los costos de producción se presentan las diversas partidas en que se desglosaba el presupuesto de un largometraje.

PORCENTAJE DE LAS DIVERSAS PARTIDAS QUE INTERVINIERON  
EN EL COSTO DE UNA PELÍCULA.

Empleados de producción	2.7 %
Argumento y adaptación	3.8 %
Personal técnico	23.4 %
Personal artístico	22.4 %
Escenografía	7.1 %
Vestuario y utilería	2.1 %
Maquillaje y peinados	0.2 %
Gastos de locación	6.1 %
Materiaf fotográfico	7.2 %
Música y playbacks	4.3 %
Estudios, equipo y laboratorios	9.9 %
Sonido, grabación	0.5 %
Edición y corte	1.7 %

Títulos	0.2 %
Publicidad previa	0.5 %
Otros gastos	3.8 %
Imprevistos	4.1 %

(6)

Como se puede observar en la tabla, el único artículo de importación fue el material fotográfico. La partida más cara fue la referente a personal técnico y artístico. Aún así, algunos directores, guionistas y técnicos se quejaban con frecuencia por los sueldos en la industria. El pago de salarios era un verdadero trancazo para los productores que aspiraban a realizar un largometraje.

El productor, Hugo Scherer, en relación a la problemática que encerraba producir, señalaba (Foro "El Cine Mexicano Hoy", 23 de Junio, 1988):

"En las películas las mayores inversiones van a los trabajadores, en forma de salarios. Partiendo de la base de que el cine se rige por las reglas del mercado, que nos dicen que a cualquier trabajo le corresponde una remuneración, no encontramos lógica alguna para seguir en esta industria".

(7)

Los sindicatos (STPC y STIC) contribuyeron en gran medida con sus políticas sindicales, a inflar los costos de producción de los filmes. Incluían en sus contratos de trabajo, pesadas cláusulas de carácter económico que incrementaron en forma considerable los gastos de filmación, sin que estos logros gremiales aportaran algo en la elevación de la calidad de las producciones.

Estas rígidas modalidades de trabajo que impusieron los sindicatos, privaban al productor de una iniciativa industrial. Las agrupaciones sindicales implantaban formas de trabajo inflexibles, apartadas totalmente de las necesidades reales y el presupuesto de los inversionistas.

El productor industrial, tenía que aceptar unidades de rodaje de 35 o más gentes, que eran innecesarias. Además tenía que pagar tiempos extras, sueldos arbitrarios al personal de construcción de escenografías, a los músicos, editores, fotógrafos, etc.

Los embates de la crisis influyeron fuertemente en la producción filmica estatal. El Estado, en esta etapa, deja de ser un productor absoluto, y sólo invierte en la realización de filmes, de manera parcial, ya que tanto el pago de la deuda externa y la inflación reducen drásticamente sus fondos económicos.

Las películas del Estado, en los años 80, estuvieron caracterizadas por la precariedad con que se producían, con excepción de las superproducciones apoyadas por los funcionarios en turno como: Campanas Rojas (1982), El Último Túnel (1987), Esperanza (1983-88), etc.

Los cineastas que se aventuraban a realizar producciones apoyadas por el Estado atravesaban por grandes problemas económicos para llevar a cabo sus proyectos. Un caso fiel de esta situación fue el de Rafael Montero, quien recibió un financiamiento mínimo por parte de IMCINE, para hacer su película: El Costo de la Vida (1988).

Sin duda, el problema más grave que enfrentó Rafael Montero durante la realización de su película fue el económico. El propio

director, egresado del CUEC, comentaba (Uno+Uno, 17 de Octubre, 1989): "Hubo un momento en que nos quedamos sin dinero y tuvimos que parar la película. El rodaje pudimos cumplirlo más o menos en el tiempo que teníamos previsto, filmamos 5 semanas y una salida a Acapulco. Pero tuvimos que esperar como tres meses para empezar a editar, porque no había dinero para transfers.

Quando tuvo forma la cinta, hubo instituciones que apoyaron el proyecto, aparte del Fondo de Fomento.

El Fondo nos dio 150 millones en números cerrados y la película costó como 250 millones. Nosotros conseguimos por fuera el resto del dinero." (8)

Los costos para producir largometrajes fueron muy elevados, la situación se complicaba para las películas ambiciosas que se inclinaban a la búsqueda de la máxima calidad, en aras de una explotación comercial en el extranjero.

Este fue el caso de la película de Diego López, Goitia (1989) que necesitó para su producción de Mil 850 millones de pesos, más gastos de producción y difusión. (9).

Esta película fue apoyada financieramente por: el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, IMCINE, La Cooperativa José Revueltas y el propio director.

Los problemas que afrontó el director-productor, Diego López para terminar su película fueron terribles. A principios de Julio de 1989, Diego López pide al Fondo de Fomento 200 millones de pesos para concluir su película, sin embargo su petición fue rechazada por el Lic. Ignacio Durán Loera, director de IMCINE y Presidente del Fondo de Fomento (10).

Su propuesta no tuvo una actitud favorable, aún cuando los miembros del comité técnico, BANAMEX, los sindicatos STPC y STIC, a través de la sección de técnicos y manuales que dirigía Adolfo Ramírez, y la sección 49, que liderea Miguel Campos, estaban de acuerdo. (11)

Diego López, ante la difícil problemática se convierte en el principal inversionista y busca nuevos socios para sacar adelante su proyecto, asignándoles un porcentaje en los márgenes de explotación.

El director cuequeño, también tuvo que afrontar una deuda de 100 millones de pesos que tenía con técnicos y manuales del STPC. Esto se pudo solucionar gracias a que la película estaba asegurada contra cualquier imprevisto. El actor José Carlos Ruiz, que interpretó al pintor Francisco Goya se enfermó y se retrasó el rodaje. Con el dinero del seguro se pudo pagar el adeudo con el STPC.

Al concluirse la película, los derechos de explotación ya estaban delimitados de acuerdo a la inversión. Al Fondo de Fomento que aportó 300 millones de pesos le corresponden los derechos de explotación en el país; IMCINE que contribuyó con 350 millones posee el permiso de comercialización en el mercado latinoamericano; y Diego López que invirtió el resto del financiamiento, conserva el 100% del mercado de los E.U., Canadá, Europa, Asia y África. (12)

El caso de la producción de Diego López, fue un claro ejemplo de como la recesión económica influyó de manera decisiva en las formas financieras de la realización cinematográfica. También describe lo difícil que fue levantar un proyecto con cierta ambición en el plano estético.

Goitia, fue un reflejo fiel de los altos costos de producción en los años 80 ,una obra que desde antes de que se terminara ya estaba vendida y encauzada a su pronta recuperación económica. Un modelo de producción para abatir la crisis, en donde el que más arriesgaba era el productor.

Por otra parte, la situación crítica de la economía de nuestro país manifestaba sus efectos en las modalidades de producción en la industria. En esta etapa, una de las vertientes del cine independiente, aquella en que el cineasta o grupo de cineastas invertían su capital en producciones cinematográficas, deja de existir paulatinamente. Hubo menos productores independientes que se arriesgaban a perder su dinero, ante la falta de circuitos de exhibición para comercializar su producto.

El cine independiente, en los años 80 , deja de tener su carácter de "independiente", ante las dificultades económicas para impulsar producciones, y se apoya en el financiamiento del Estado otorgado a través de sus instituciones. De esta manera, las Universidades apoyan las producciones con aspiraciones artísticas y culturales.

La coyuntura económica también hace que surjan "Las Cooperativas", que a través de la multiplicación de los productores, encuentran una opción para amainar los problemas financieros, y de esta manera seguir realizando producciones fílmicas.

Uno podía contar en los créditos de las películas producidas por las cooperativas, hasta 8 productores.

Sin duda, la crisis económica representó una carga muy pesada para el cine mexicano en los 80 , que se conjugó con otros tantos vicios de la industria fílmica. De este triste panorama, el realizador de cine y videosta, Rafael Corkidi, comentaba (La Jornada, 15 de Noviembre, 1989): "La gente del cine no tiene donde trabajar; no hay como hacer una película, cuando alguien comete la locura de filmar no tiene donde hacer las copias, y cuando tiene las copias le dicen que no hay cines para exhibir su material, y cuando se programa en alguna sala el equipo de proyección es tan malo que la película no se ve, y cuando se ve no se oye, ¿ De que cine estamos hablando? " (13)

## NOTAS

## 3.1 LOS EMBATES DE LA CRISIS

- 1) Entrevista personal con el realizador y editor, Gilberto - Macedo, Departamento de Cine y T.V, Instituto Mexicano del Petróleo, México, D.F., 7/Junio/1988.
- 2) Ibidem
- 3) Ibidem
- 4) Ibidem
- 5) García Riera, Emilio, Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera, Universidad de Guadalajara (CIEC), Guadalajara, P. 181.
- 6) Anduiza Valdelamar, Virgilio, Legislación Cinematográfica Mexicana, Filmoteca de la UNAM., P. 127.
- 7) Ponencia del productor, Hugo Scherer, Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y La Fundación Mexicana de Cineastas, México, D.F., - 23/junio/1988.
- 8) Carro, Nelson, La Reconquista del Público es el Reto más importante del Cine Mexicano, Uno + Uno /I, México, 17/octubre/1989.
- 9) Camarena Amelia, ¡Ni un Centavo Más a Goitia!, Esto, 7/julio/1989.

10) **Ibidem**

11) **Ibidem**

12) **Ibidem**

13) **Vega Patricia, ¿Quién ganará hoy Los Arrieles: La Censura ,  
el Cine o el Amiguismo?, La Jornada, México, 15/Noviembre/  
1989.**

### 3.2 LA CENSURA

La acción de la censura ha sido uno de los grandes males del cine mexicano, ha impedido que se aborde la verdadera realidad nacional. Las temáticas de las películas mexicanas han permanecido ajenas a los problemas políticos, económicos y sociales, que influyen en la sociedad.

En México, a través del cine, nunca se ha podido ejercer el derecho de libre expresión, que por ley corresponde a todo ciudadano. La censura, variante de la actividad represora, ha obstaculizado la manifestación de las ideas. En la producción cinematográfica nunca ha existido el PRI, el ejército, la iglesia, la policía, la corrupción, el fraude electoral, etc.

La acción de la censura sólo ha conseguido que el cine mexicano permanezca aislado de lo que se vive diariamente, de la actividad social; y que refleje las situaciones de un país imaginario.

Para comprender mejor la censura, es necesario conocer los mecanismos de Estado con que ésta opera. Por principio de cuentas es importante destacar que el Estado controla todos los medios de comunicación. La Secretaría de Gobernación es la encargada de la censura en México y para ello cuenta con varios organismos que apoyan esta labor y son: La Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C) los Institutos de Radio, Televisión y Cinematografía y La Dirección General de Cinematografía.

En la cinematografía se ejerce un control absoluto sobre todo lo que se filma. Este proceso va desde la aprobación del guión filmico, antes del rodaje, hasta la terminación de la película, que se somete al dictamen de la Dirección de Cinematografía para su exhibición y su clasificación con la finalidad de determinar el tipo de público que puede ver la cinta. (1)

La Dirección de Cinematografía tiene otras funciones: aprueba o rechaza la exportación de las películas mexicanas; se encarga de la importación de los films extranjeros que se pretenden exhibir en el país; y además, tiene poder absoluto del archivo y la difusión de películas nacionales y extranjeras a través de la Cineteca Nacional.

"Cuando al Estado no le conviene manejar abiertamente el veto a una película mexicana emplea otros subterfugios; por ejemplo puede posponer el estreno de una película, durante años o "quemarla" al exhibirla sin ningún lanzamiento publicitario previo, en salas inadecuadas, retirándola si no alcanza los topes en taquilla o impidiéndole el acceso a las salas de segundo circuito. A este tipo de censura, se le conoce como "censura comercial" y se aplica de igual manera a una cinta producida por la iniciativa privada que a una producida por el propio Estado". (2)

El Estado siempre ha tratado de controlar al cine, el primer reglamento de censura cinematográfica se promulga en 1913, siendo Presidente de la República Victoriano Huerta. En este reglamento se prohibían las escenas en que se cometían delitos y los culpables no tenían castigo. Se ordenaba suspender la función de cintas en las que se atacara a las autoridades, a terceros, a la moral, las buenas costumbres y la paz.

En 1919, El Presidente de la República Venustiano Carranza establece un nuevo reglamento de censura. Con el se hace énfasis en prohibir los mismos delitos que hacía mención el reglamento anterior. En éste ya se habla del ordenamiento legal de supervisar el argumento y la identificación del material cinematográfico.

En 1949, se publica la Ley de La Industria Cinematográfica y en 1951 su reglamento. Con esto se configura una reglamentación jurídica coercitiva que suprime, con el apoyo de las instituciones del Estado, todo intento por acercarse al tratamiento de los hechos políticos, económicos y sociales del país.

A finales de los años 50, México vivía una gran efervescencia política a raíz de los movimientos magistrales y ferrocarrileros. Es en esta etapa cuando se producen 3 películas que se proponen acometer la realidad mexicana bajo un enfoque sociopolítico.

Las 3 películas eran: El Brazo Fuerte (1958) de Giovanni Korporaal, La Sombra del Caudillo (1960) de Julio Bracho y La Rosa Blanca (1961) de Roberto Cavaldón.

Estas obras fueron vetadas por la Dirección de Cinematografía, y desde entonces se les catalogó como "películas malditas". De estos tres largometrajes la única que no se ha exhibido jamás es, La Sombra del Caudillo, ya que El Brazo Fuerte y La Rosa Blanca obtuvieron el perdón en el sexenio echeverrista y fueron exhibidas en esa época. No obstante, la película de Julio Bracho encontró su medio de distribución, a través del video.

Por primera vez el cine mexicano quiso cambiar sus temáticas, se rehusó a ser únicamente espectáculo, a ser portavoz de la ideología dominante del partido en el poder. Sin embargo su propuesta crítica fue rápidamente reprimida por el Estado, quien desde ese momento depura sus mecanismos de censura.

En los años 70 la censura continua su camino de restricciones. Durante el sexenio de José López Portillo, las cintas, La Viuda Negra (1977) de Arturo Ripstein y Deseos (1978-82) son prohibidas y enlatadas sin más explicaciones.

La Viuda Negra fue censurada personalmente por Margarita López Portillo, a quien no le gustó la forma en que se trataban asuntos religiosos en esta película; mientras que Deseos, fue prohibida a raíz de la protesta que hiciera a las autoridades de Gobernación, Agustín Yañez, por la forma arbitraria en que se había abordado su novela "Al Filo del Agua", en la versión fílmica de Rafael Corkidi.

Es hasta el sexenio de Miguel de la Madrid, y con el apoyo de Alberto Isaac, en su fugaz paso por la Dirección de Cinematografía en 1983, que las 2 películas tuvieron exhibición comercial. Desgraciadamente, la película de Corkidi tuvo que ser cortada y mutilada en algunas secuencias para obtener el permiso de exhibición.

El propio Alberto Isaac, años después, diría sobre el problema de la censura (Uno + Uno, 14 de Noviembre, 1989): "En las películas mexicanas no se tratan problemas políticos, sociales y religiosos. No hay una película honesta sobre sindicalismo mexicano. Cuando fui director de Cinematografía trate de liberar La Sombra del Caudillo y me topé con el

ejército y se hizo imposible. Sólo puede sacar Desesos de Rafael Corkidi y La Viuda Negra, de Arturo Ripstein, que estaban condenadas por Margarita López Portillo." (13)

En la década de los 80 ,la censura fue más férrea que nunca en la producción cinematográfica, jamás se pudieron abordar temáticas derivadas de la realidad social. Se prohibieron películas sin explicaciones firmes y convincentes, durante meses, años o por tiempo indefinido, por parte de la Dirección de Cinematografía, quien impidió en forma total el tratamiento de temas de interés general.

El cine mexicano no tuvo interrelación con el proceso democrático que tuvo nuestro país, estuvo amordazado, sin la posibilidad de una expresión crítica y auténtica.

En la década pasada, los guionistas y los directores hicieron patentes sus quejas de no poder filmar nada digno, por falta de libertad de expresión.

A este respecto el crítico y argumentista Tomás Pérez Turrent, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy"(22 de Junio, 1988), expresaba con desencanto:

"El guionista actualmente, en México, no puede hablar o escribir de lo que vive todos los días. Si uno habla por ejemplo de la corrupción en la medicina, inmediatamente pega el grito el Colegio de Médicos. No podemos hablar del PRI, este partido no existe en el cine. En la industria no se puede hablar de lo que vivimos". (4)

En esta etapa, la censura alcanza su perfección como mecanismo de represión, en "la autocensura", más dañina que la propia censura.

A través de ésta, la censura ya no tuvo que intervenir; el guionista y el cineasta le hicieron su trabajo. A través de esta censura anónima, los cineastas limitaron, por decisión propia, su libertad de expresión, ante el peligro de veto a sus películas. En la actualidad la autocensura sigue causando estragos.

La Dirección de Cinematografía, prohibió un número considerable de películas a lo largo de los años 80, a pesar de la revisión inicial del guión, parte importante en el proceso de autorización.

Se destacaron 3 distintos tipos de censura para las películas: la prohibición durante meses y años, por tiempo indefinido y la exhibición parcial sólo en algunas salas de provincia.

Las cintas exhibidas después de varias negociaciones con las instituciones encargadas de la censura, y que permanecieron enlatadas por meses o años fueron:

Noches de Carnaval (1981) Mario Hernández, Bajo la Metralla (1982) Felipe Cazals, Aquel Famoso Remington (1981) Gustavo Alatríste, Orinoco (1984) Julián Pastor, Esperanza (1983-88) Sergio Olhovich, Sida: Virus Mortal (1987) Benjamín Escamilla, Zapata en Chinameca (1987) Mario Hernández.

Las películas prohibidas por tiempo indefinido fueron: Figuras de la Pasión (1984) y las Lupitas (1985) videofilmes, de Rafael Corkiki, Lázaro Cárdenas (1987) Alejandro Galindo, Crónica de un Fraude (1988) video filme, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza y ¿Nos traicionará el Presidente? (1987) de Fernando Pérez Cavián.

Masacre en el Río Tula (1985) de Ismael Rodríguez Jr. fue una de las películas que sólo pudo exhibirse en forma parcial en algunas plazas de la provincia. En un principio ya había obtenido el permiso de la oficina censora para exhibirse a través de COTSA, pero esta empresa estatal bloqueó su difusión. Según se dice fue prohibida por órdenes presidenciales. Al gobierno no le pareció que la cinta mostrará las actividades delictivas del Gral. Arturo Durazo Moreno. (5)

La misma suerte corrió la película El Secuestro de Cumarena, (agresión de un policía), 1987, de Angel Rodríguez Vázquez.

Sin embargo, estos largometrajes se difundieron sin grandes problemas a través del video. Y de esta manera, por primera vez, se logra vencer a la censura. La gran mayoría de las películas censuradas encontraron un excelente medio de distribución en los videoclubs. (6)

Lo Negro del Negro (1985) de Benjamín Escamilla y Angel Rodríguez Vázquez, es también todo un caso. Esta cinta de carácter abiertamente amarillista, basada en la vida real del corrupto Gral. Arturo Durazo Moreno, ya había recibido autorización de la Dirección de Cinematografía para su explotación. Incluso fue estrenada con grandes recaudaciones en taquilla, sin embargo su suerte se desvanece pronto.

Ante el impacto que genera su estreno en los cines, el propio Presidente de la República, Miguel de la Madrid pide que le muestren el filme. Al mandatario no le agrada el contenido político de la película de los Hermanos Escamilla y visiblemente molesto ordena a Gobernación su salida de la cartelera, lo cual se hace en forma gradual para no

manifestarse en forma impositiva. Aún con esta medida el largometraje obtuvo grandes ganancias. (7)

La forma indignante y sin explicaciones con que la Dirección de Cinematografía censuraba las películas, hizo que algunos cineastas protestaran públicamente. El destacado director Alejandro Galindo expresaría (Uno + Uno, 14 de Noviembre, 1989): "El cine es el medio más rico para enriquecer el espíritu en forma colectiva. Pero el cine mexicano está amordazado y de eso no se habla. Hay muchas cosas que no se pueden decir y hacer. Mi última película, Lázaro Cárdenas, está guardada porque los del PRI pensaron que era propaganda para Cuauhtémoc Cárdenas". (8)

Una de las películas vetadas por tiempo indefinido fue: ¿Nos Traicionará el Presidente? de Fernando Pérez Gavilán, de la que se habló mucho cuando se incluyó en la terna para "El Ariel de Oro", a la mejor película en 1989, a pesar de no haber tenido formalmente exhibición comercial.

Desde mucho antes se había creado todo un escándalo por la prohibición impuesta a esta película. Como sucedió comunmente, a lo largo de la década pasada, las autoridades nunca dieron explicaciones de este hecho.

En el Foro "El Cine Mexicano Hoy" (23 de Junio, 1988), el codirector firmante de la cinta ¿Nos Traicionará el Presidente?, Victor Manuel Romero Ugalde, pide explicaciones convincentes al entonces Director de Cinematografía, Lic. Fernando Macotella, sobre el veto a su película.

Fernando Macotella, no da explicaciones firmes y oculta las verdaderas causas del hecho. En aquella ocasión

el funcionario señalaba, que de 6 mil películas autorizadas durante el sexenio, solamente 2 seguían aguardando salida y eran, Zapata en Chinameca (1988) de Mario Hernández y la de Víctor Manuel Romero Ugalde.

El entonces director de Cinematografía advertía, dirigiéndose a Mario Hernández, que también estaba presente en el Foro, y Víctor Manuel Romero, que las películas estaban vetadas por problemas tipificados en la Ley de la Industria Cinematográfica, pero que no debería haber mayores problemas para la exhibición de éstas. Sin embargo, nunca dijo cuales eran esos problemas de carácter legal.

El actual director de la productora estatal Conacine, decía textualmente: "Estamos muy intranquilos en la Dirección de Cinematografía por la diversidad de opiniones provenientes, en forma natural, de la diversidad de supervisiones que tenemos, algunos a favor, otros en contra, de la conveniencia de la autorización. Nosotros estamos muy preocupados porque esta administración no camine, por alguna película que no halla sido autorizada". (9)

En 1989, Fernando Pérez Gavilán exhibe ¿Nos Traicionará el Presidente? en San Martín Texmelucan, Puebla, obtiene una certificación de ingresos por concepto de exhibición pública, y de esta manera puede incluir su película en las ternas de premiación para obtener el Ariel, pese a estar prohibida por la Dirección de Cinematografía.

Días antes de la entrega de los premios Ariel, Víctor Manuel Romero Ugalde, declaraba a Patricia Vega, de la Jornada (15 de Noviembre, 1989): "Siempre estaré a favor de la libertad de expresión sobre todo en un país en que ésta se consagra

constitucionalmente como un derecho. En este contexto me parece digno de destacar la posición de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes al haberle dado 9 nominaciones a una película que lleva más de 2 años censurada. Esto se pudo dar porque en los estatutos de la academia se asienta como único requisito que las películas sean exhibidas públicamente. Que bueno que la AMCAC no está supeditada a una oficina contraria a las garantías individuales proclamadas en la constitución. No quiero que se piense que el caso de mi película es único; cada día aumentan las cintas en espera de autorización para ser exhibidas, como el video de Carlos Mendoza, Crónica de un Fraude o de las películas: la Venganza de los Punks, o lo Blanco del Negro o el peligro que ya pesa sobre Bengalas en el Cielo, que aborda la problemática del 68. No se puede pedir un cine de calidad si al mismo tiempo se coarta la posibilidad de hacer un cine que refleje nuestra realidad".

(10)

Aunque la película de Fernando Pérez Gavilán no ganó "el Ariel de Oro", su inclusión en la terna de premiación fue un caso raro y peculiar, que no se había visto en toda la historia de las ceremonias de entrega del premio Ariel.

En la actualidad, ¿Nos Traicionará el Presidente? sigue en espera de autorización para poder ser exhibida. Según se dice la nueva administración de la Dirección de Cinematografía no ha permitido su difusión, debido a que su productor Fernando Pérez Gavilán violó la legislación cinematográfica al exhibirla públicamente sin permiso de Gobernación, en 1989.

Esto en realidad es sólo una excusa, ya que desde hace años la película ha estado prohibida, sin que se halla podido solucionar su problema.

En la exhibición de películas extranjeras de cierta actitud crítica también ha operado fuertemente la acción de la censura. Por esta razón en México no se han podido ver películas como: Yo te saludo María, de Jean Luc Godard, La última Tentación de Cristo de Martín Scorsese, Saló o los 120 días de Sodoma, de Pier Paolo Pasolini, Cuentos Inmorales, de Walerian Boroczky, El Imperio de los Sentidos, de Nagisa Oshima, etc.

En 1988, la Dirección de Cinematografía estuvo analizando si podía exhibirse la cinta de Scorseses, desgraciadamente el grupo de ultraderecha Provida, hizo todo lo posible para que no se pudiera estrenar. El cinéfilo mexicano quedó una vez más privado de ver las producciones más importantes de los directores destacados de la cinematografía mundial.

Es urgente que las autoridades dejen de hacerla de tutores molares, y se den cuenta del enorme problema que genera la censura en el cine mexicano. La única forma de hacer un cine de calidad con éxito de taquilla, es abordando temáticas realistas, actuales y de interés general. Por tal razón la censura debe de desaparecer en aras de revitalizar la industria filmica.

## NOTAS

## 3.2 LA CENSURA

- 1) Fernández Violante, Marcela, Cine Universitario (La posibilidad de una crítica), Revista Pantalla, Núm 6, Noviembre, - 1986, P.20.
- 2) Ibidem..... P.20
- 3) Espinosa, Verónica, La Ciudad de México, olvidada por el - Cine, Uno+Uno, México, 14/Noviembre/1989.
- 4) Ponencia de Tomás Pérez Turrent, Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y La - Fundación Mexicana de Cineastas, México D.F., 22/Junio/1988.
- 5) Sánchez, Francisco, Crónica Antisolemne del Cine Mexicano , Universidad Veracruzana, P. 168.
- 6) Entrevista Personal con Gustavo García, crítico de cine, - Facultad de Ciencias Políticas, 7/Febrero/1990.
- 7) Sánchez, Francisco, Crónica Antisolemne del Cine Mexicano , Universidad Veracruzana. P. 168.
- 8) Espinosa, Verónica, La Ciudad de México, olvidada por el - Cine, Uno+Uno, México, 14/Noviembre/1989.

- 9) Intervención del Lic. Fernando Macotella, ex-director de Cinematografía, Foro "El Cine Mexicano Hoy", 23/Junio/1988.
- 10) Vega, Patricia, ¿Quién ganará los Aríeles: La Censura , el Cine o el Amiguismo?, La Jornada, 15/Noviembre/1989.

### 3.3 EL GANGSTERISMO SINDICAL

En 1944 se podía decir que el cine mexicano tenía todo cuanto había deseado, estaba en plena bonanza. El número de películas producidas seguía aumentando cada año, y la industria del cine ya era considerada la tercera en importancia en el país. Incluso se creó la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas para premiar los mejores trabajos fílmicos.

Desgraciadamente, "la guerra estaba por terminar y con ella una etapa de progreso en el cine nacional. Ante esa ominosa perspectiva, empezaron a agitarse las aguas estancadas del cálculo egoísta: si en 1944 debutaron 14 directores (entre ellos Roberto Gavaldón con La Barraca, que ganó el primer Ariel), en 1945 se inició la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para los que estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amenazaba con reducirse, y sólo debutó un director". (1)

En 1945, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) se desprende del (STIC) Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y surge como disidente de la CTM.

El Estado tuvo que intervenir en este conflicto. El día 3 de Septiembre de 1945 un laudo presidencial define los campos de acción de los 2 sindicatos. Al STPC se le otorga el control de la realización de películas de ficción y documentales en estudios y exteriores, y al STIC se le permite la realización de cortometrajes y noticieros, además de los trabajos de distribución y exhibición.

El STPC surge con una clara consigna, que se ha cumplido hasta nuestros días: "entre menos burros más olotes". En las siguientes décadas los directores debutantes se contarían con los dedos de las manos.

En los años 50 y 60 los aspirantes a director cinematográfico en nuestro país, debían demostrar que habían dirigido 3 películas de largometraje. Esta medida, totalmente ilógica, era apoyada por los industriales y por el mismo Estado que legitimaba los derechos gremiales de los sindicalizados a través de sus instituciones. Esta restricción constituía uno de los principales escollos para todo aquel que deseara ingresar a la industria fílmica como realizador. (2)

Los aspirantes a dirigir largometrajes, sin dinero para producir sus propias películas y sin oportunidades para filmar, decidían abandonar su idea de ingresar a la industria. Los directores que ya estaban dentro del sindicato fueron los principales impulsores de esta terrible restricción, pues a través de ella cuidaban sus privilegios.

Esto trajo un serio estancamiento en el proceso estético-expresivo del cine mexicano, que continua hasta nuestros días, ya que quienes hicieron las películas posteriormente, fueron unos cuantos, las mismas gentes que engrosarían las filas del sindicato durante 15 o 20 años.

Estas terribles contradicciones de la industria cinematográfica traen consigo también, el surgimiento del cine independiente a mediados de los años 50. Los aspirantes a director encontraron en la producción independiente una opción para adquirir experiencia en el oficio, y así poder ingresar a la industria.

En 1965, un año clave para el cine mexicano, se celebra el Primer Concurso de Cine Experimental, organizado por el STPC, para supuestamente renovar los cuadros en la sección de directores.

Este certámen trae grandes cambios. Pese a la nefasta política de "puertas cerradas", 18 nuevos realizadores hacen con toda libertad y fuera del viciado dispositivo industrial sus 1<sup>as</sup> obras. (3)

A través del concurso surge un relevo generacional de cineastas, que años después termina por desplazar a los viejos realizadores sindicalizados.

En 1967, se realiza un siguiente Concurso de Cine Experimental. Los 2 certámenes en conjunto demostraron que los jóvenes que despreciaba y mantenía al margen el sindicato, podían realizar un cine mexicano de calidad, que en esa época no se hacía.

Con gran oficio, inteligencia, impetuosidad y buen gusto realizadores como: Alberto Isaac, Rubén Gámez, Salomón Laiter, Archibaldo Burns, Manuel Michel y muchos otros, dieron pruebas contundentes de que en México se podía realizar un cine de interés mucho mayor que el realizado por los productores privados.

Los jóvenes directores demostraron también que con el oficio y el profesionalismo que ellos poseían podían suplir el largo y penoso aprendizaje técnico que exigían los dirigentes de los sindicatos, como requisito insoslayable para dirigir una cinta. (4)

Los concursos de Cine Experimental desaparecieron en 1967. El sindicato y sus organizadores no estaban muy de acuerdo en dejarse humillar por la nueva generación. Heridos en su amor propio dejan vacante el 1er. premio del 2º certámen y todas las películas son consideradas de pésima calidad.

Lo único cierto era que los productores industriales del cine y el sindicato, no deseaban ningún movimiento fílmico que se saliera de los ámbitos de la comercialidad e influenciara al público en sus gustos.

Durante el sexenio echeverrista se abren las puertas de la industria cinematográfica. Muchos jóvenes realizadores reciben la oportunidad de ingresar a la sección de directores del STPC y filman sus obras con regularidad, todo esto en aras de apoyar el proyecto cinematográfico de Rodolfo Echeverría.

Algunos de los directores impulsados durante la Apertura Democrática fueron: Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Salomón Laiter, Rafael Corkidi, Jorge Fons, Sergio Olhovich, Gonzálo Martínez Ortega, José Estrada, Archibaldo Burns, Alberto Isaac etc.

Los directores que ingresan al cine industrial durante el Echeverrismo tienen continuidad en sus carreras hasta 1976. Después de que el sexenio de la apertura se acaba, las puertas se vuelven a cerrar para los jóvenes. En los sexenios de José López Portillo y Miguel de la Madrid se retrocede a las mismas condiciones que privaban, para los noveles directores, en los años 60. Se vive desempleo entre los realizadores y sólo ingresan a la producción fílmica los hijos de los productores veteranos y los amigos de los

directores sindicalizados. Los directores que pretenden hacer cine de autor o películas de búsqueda formal son descartados de la industria.

El mantenimiento de la política de puertas cerradas, que permanece vigente hasta nuestros días, para los directores con talento estético, ha traído mayores problemas a los agremiados, que los que se hubieran provocado con el ingreso de estos jóvenes cineastas.

El sindicato durante toda su historia ha sido un organismo cerrado, que ha impedido el ejercicio del trabajo cinematográfico a todo aquél que no pertenece a sus filas o a su ideología. Y mediante acciones corruptas con exhibidores ha impedido la exhibición de películas realizadas fuera del sindicato, por directores disidentes. Esta agrupación gremial ha perfeccionado sus mecanismos a lo largo de los años, para que nadie pueda ejercer, sin su permiso, el oficio de director o técnico dentro y fuera de su ámbito.

En la década de los 80, las puertas siguieron cerradas para los directores con aspiraciones artísticas, que buscaban la transformación positiva de la industria; por el contrario, con permiso del sindicato o ya dentro de él, debutaron un buen número de realizadores que se dedicaron a filmar comedias picarescas, cargadas de alburas y desnudos, así como aventuras de narcotráficantes y mojados.

Directores debutantes de este tipo de cine fueron: Victor Manuel "Güero" Castro, José Loza Martínez, Mario Cid, Luis Gómez Beck, Adolfo Martínez Solares, René Cardona III, Benjamín Escamilla, Alfonso Rosas Priego Jr., Rafael Baledón Jr., Narciso Busquets, Francisco Guerrero, Miguel Rico, Roberto Gómez Bolaños, Jesús Fragoso, Julio Ruiz Llana, Luis

Quintanilla Rico, Enrique Gómez Badillo, etc. (5)

La dirección, en la década pasada, fue un campo abierto para los hijos de los antiguos productores y directores, para actores convencidos de que la dirección es lo de menos y para no pocos aventureros deseosos de hacer fortuna con una inversión mínima y menos trabajo. (6)

De este fenómeno, que se observa plenamente en los años 80, la cineasta y ex-directora del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Marcela Fernández Violante, decía (Foro "El Cine Mexicano Hoy", 22 de Junio, 1986):

"Las dinastías han habilitado a sus propios descendientes en escuelas de cine en el extranjero y escuelas nacionales, para que dentro de la propia familia se reproduzca el dinero a través de la dirección y el guión hecho por ellos mismos. Es decir, esta descentralización del poder económico no se ha derramado hacia una sociedad que active a tener otra interpretación de su realidad con otras realidades.

La gran familia cinematográfica no acepta con facilidad la inclusión de miembros ajenos a sus planes. Las dinastías siguen siendo muy poderosas y favorecen a los de su propia estirpe". (7)

Las instituciones gremiales como el STPC, desde su nacimiento, no han aportado ningún beneficio al cine mexicano, han sido agrupaciones inútiles que han causado enormes daños a la industria. Nunca han permitido el ingreso de realizadores con intenciones de expresión artística.

En los últimos 10 años, la mayoría de los directores aceptados en el seno sindical eran descendientes de las fuertes dinastías del cine o jóvenes directores surgidos de los cuadros de la producción comercial, sin preparación teórica, totalmente comprometidos con el tipo de cine industrial que realizan los productores privados.

Los directores con estudios de cine, que ingresaron a la producción cinematográfica, tuvieron que aceptar la realización de producciones comerciales, basadas en las decadentes fórmulas temáticas impuestas por los mercaderes del cine. Fue así como se introdujeron al coto sindical algunos egresados del CUEC como: Alfredo Gurrola y Víctor Manuel Romero Ugalde.

A pesar de las restricciones que impuso el STPC, en la década pasada, a los egresados de escuelas de cine que deseaban filmar películas de calidad, y ante el desastre de la industria, propiciado por la falta de renovación en los cuadros, algunos directores con nuevas ideas expresivas reciben la oportunidad - con la anuencia del sindicato - de debutar en el cine industrial a través del apoyo financiero del Estado, las Cooperativas, el Fondo de Fomento y la producción independiente.

Algunos directores debutantes fueron: Diego López, María Novaro, Busi Cortés, Alberto Cortés, Rafael Montero, Juan de la Riva, Alejandro Pelayo, Oscar Blancarte, Arturo Velasco, Cristián González, Mirta Valdéz, Juan Mora y José Buil.

Estos directores debutantes realizaron los mejores trabajos de los años anteriores y enriquecieron la producción filmica. Es cierto, hubo una ligera reapertura para los

realizadores interesados por hacer un cine más ambicioso en el plano estético, sin embargo, fueron más los que ingresaron a las filas del cine comercial. Por otra parte, el desempleo se agudizó para la infinidad de egresados de escuelas de cine, que terminaban sus estudios cada año, en los centros escolares.

El representante de Técnicos y Manuales del STPC, Adolfo Ramírez, al hablar sobre la problemática del desempleo entre los jóvenes cineastas decía (Foro, "El Cine Mexicano Hoy", 23 de Junio, 1989). "En la actualidad consideramos de suma importancia cambiar nuestras estrategias, promoviendo una menor rigidez en nuestros reglamentos internos y con ello provocar una mayor fluidez de nuevos aspirantes que compartan sus conocimientos teóricos, con los prácticos de nuestros agremidos". (8)

Esta sentencia jamás se cumplió, fueron solamente buenos deseos cargados de falsedad. La pérdida de mercados del cine mexicano y la decadencia temática y expresiva de éste, se debe en parte a la política de "puertas cerradas".

Los sindicatos, tanto el STPC y el STIC, desde su fundación han sido núcleos corruptos. Sus logros sindicales, traducidos en arbitrarias cláusulas de trabajo, sólo han provocado que los costos de producción de las películas se inflen hasta límites alarmantes. Mucha de la responsabilidad de la crisis que vive el cine mexicano recae, precisamente, en la actuación de las agrupaciones sindicales.

Los costos en la producción fílmica fueron muy altos en los años 80, los principales gastos se derivaron a pagos de salarios a técnicos (staff) y actores. Con políticas prepotentes y rígidas los sindicatos se encargaron de que

los productores vieran con desaliento la producción de largometrajes, considerando esta actividad un negocio caro, riesgoso y de difícil recuperación.

Los sindicatos impusieron pesados staffs, con un número considerable de técnicos a las producciones cinematográficas, en algunos casos casi por razones de terapia ocupacional. Hicieron incosteables los gastos de producción, apoyados en sus modalidades de trabajo, que se han mantenido actuales a lo largo de los años, causando estragos a los productores y a ellos mismos, ya que su actitud ha generado en los empresarios el desaliento por la producción de películas, que resultan caras y difíciles de recuperar en el mercado.

Veamos algunas de las características de estas nefastas modalidades de trabajo sindicales, que continúan vigentes en la actualidad.

Los sindicatos, sin tomar en cuenta las necesidades reales de cada filmación, fijan para los grupos de construcción de escenografías un término mínimo de contratación de 2 semanas para las películas que se realizan en 2 semanas de filmación, y de 3 semanas para las de 3 o más semanas de filmación. Aún cuando la construcción se realice en una semana el productor tendrá que pagar las otras 2 semanas, en que los carpinteros y empleados permanecen sin hacer nada. La situación se agrava cuando una cinta se realiza en exteriores y fuera de los estudios. A pesar de esto, el productor es obligado a pagar el número mínimo de semanas de construcción.

Por otra parte, los estatutos sindicales señalan que todos los trabajadores de la filmación deben permanecer hasta que ésta termine, a pesar de haber concluido su jornada de trabajo o actividad, y no ser necesarios. El productor

tendrá que pagar obligatoriamente las horas extras de todos los técnicos, incluso de aquellos que no aportan nada a la filmación. Cuando ésta se realiza en exteriores, se debe pagar por ley el tiempo extra del personal que trabaja en las locaciones, así como a los que laboran exclusivamente en el foro.

El trabajo de los filarmónicos es otra actividad ociosa e innecesaria. Sus servicios en la producción cinematográfica se reduce a unas cuantas horas, pero conservan los mismos sueldos, prestaciones y compensaciones de otras secciones, que trabajan semanas y meses. La sección de filarmónicos es una agrupación parásita de la industria, sus miembros no son técnicos de cine, sino ejecutantes de música que pueden tener otras fuentes de empleo. Por desgracia ellos persisten en la idea de subsistir del cine.

Las imposiciones sindicales rayan en el ridículo, para grabaciones de música de fondo de las películas, se fija de manera arbitraria un mínimo de 32 ejecutantes, aunque en la producción solamente se necesite una guitarra como música de fondo, o simplemente nada.

A estas mezquinas cláusulas hay que agregar que se ha fijado para la sesión de grabación con los músicos, un tiempo mínimo de 5 horas y media. A los 32 músicos hay que agregarles un director titular, un director auxiliar y un delegado. Esto también para las películas sin ningún fondo musical.

Si las 5 horas y media no fueran suficientes, la segunda sesión debe ser forzosamente de 4 horas, aunque solamente se necesite una hora adicional. Estos tiempos se aplican de igual forma en la grabación de playbacks.

El personal técnico y manual obligatorio para el rodaje de una película, estipulando en el contrato colectivo de trabajo es el siguiente: jefe de producción, subjefe de producción, subdirector, cinefotógrafo, operador de cámara, asistente de cámara, aluminador, fotógrafo, operador de sonido, recordista, microfonista, asistente de microfonista, 20 asistentes de microfonista, ayudante del director, maquillista, ayudante de maquillista, peinador, jefe de repartos, encargado de vestuario, peluquero, decorador, editor, ayudante de editor, editor sincrónico, unidad de rodaje, jefe de utilería, jefe de tramoya, jefe de electricistas y 16 ayudantes. (9)

En caso de que el productor designe a su fotógrafo o editor o algún otro técnico y no pertenece al sindicato, tendrá que pagar a esta agrupación una tarifa o pago por concepto de desplazamiento a uno de sus miembros. En la mayoría de los casos, aún cuando se pague por desplazamiento, el técnico no ve en la pantalla su crédito de participación en el film, en su lugar aparecerá el nombre del sujeto sindicalizado. Casi en todos los casos el desplazamiento tiene diferentes tarifas, esto depende de la persona que lo solicite. (10)

Durante los críticos años 80, los sindicatos entablaron una terrible competencia por atraerse a las producciones, ya sea nacionales o extranjeras. Ante las altas pretensiones monetarias del STPC por sus servicios, los productores decidieron trabajar con la sección 49 del STIC, a pesar de que esta maniobra se salía de los márgenes de la ley, ya que después del laudo presidencial de Manuel Avila Camacho de 1945, el STIC quedó impedido para realizar largometrajes. El STIC sólo puede realizar cortometrajes que no excedan los 30 minutos y que no puedan unirse para formar un largometraje.

Esta restricción en realidad nunca se llevó a cabo formalmente, durante mucho tiempo el personal de exhibición perteneciente al STIC quitaba los cartelones que separaban los episodios y los unía para conformar una película.

En la década pasada, a nadie interesó que el STIC filmara películas de 1 hora y media o más en los Estudios América, ya que la legislación ha sido letra muerta, sin ningún valor desde hace mucho tiempo. Las películas se hicieron como largometrajes, sin episodios, nadie puso objeción. No hubo poder humano que pudiera someter la voracidad de los sindicatos y productores privados.

## FOTIAS

## 3.3 EL GANGSTERISMO SINDICAL

- 1) García Riera, Emilio, Cuando el Cine Mexicano se hizo industria (1936), tomado de la revista de la Universidad de México, Vol. XXXVI, Núm. 10, México, Junio de 1972, Hojas de Cine II, UAM-SEP, p. 18.
- 2) Barriga Chávez, Ezequiel, El Cine Independiente en México, Tesis, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México 1985, p. 146.
- 3) Ayala Blanco, Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Editorial Posada, p. 518.
- 4) García Riera, Emilio, El Cine Independiente (1953-1982), artículos publicados en el diario Uno+Uno, México, 8 de Marzo al 12 de Julio, 1983. Hojas de Cine II, UAM-SEP, Pp. 200-201.
- 5) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, Pp. 280-281.
- 6) Ibidem ..... p. 281.
- 7) Ponencia de la realizadora, Marcela Fernández Violante, Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas, México, D.F., 22/Junio/1988.

- 8) Ponencia de Adolfo Ramírez, secretario de la sección de -  
Técnicos y Manuales del STPC, Foro "El Cine Mexicano Hoy" ,  
23/Junio/1988.
- 9) Anduiza Valdearamar, Virgilio, Legislación Cinematográfica -  
Mexicana, Filmoteca de la UNAM, Pp. 118-119.
- 10) Entrevista personal con el editor y director Gilberto Mace-  
do, departamento de Cine y T.V. del Instituto Mexicano del  
Petróleo, México, D.F., 7/Junio/1988.

#### 3.4 BUROCRATISMO, CORRUPCION Y FALTA DE ESTIMULOS AL CINE EN INSTITUCIONES DE ESTADO.

En México el Estado tiene total control de los procesos de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición). Por esta razón el papel del Estado es de vital importancia en el desarrollo de la cinematografía nacional.

Sin embargo, el Estado jamás se ha interesado plenamente por el cine mexicano, en cada sexenio se cometen los mismos errores de siempre. Las instituciones gubernamentales cinematográficas sólo han servido para burocratizar más a la industria. Estas instancias, regidas por presupuestos, nombramientos entre licenciados ajenos al medio y políticas erróneas e insustanciales, han hecho de la producción filmica un caos.

La burocracia cinematográfica, es un invento del Estado Mexicano, que perfeccionado a lo largo de las décadas, permite definir una de las reglas básicas del sistema: "No importa lo que cueste, lo importante es no hacer nada". Y para cumplir este objetivo se pagan instalaciones, empleados, personal de confianza, servicios, papelería y asesorías por fuera.

La participación del Estado en la producción filmica, durante los años 50, fue totalmente negativa y estuvo caracterizada por la corrupción más intolerable; de esta intervención sólo quedan malos recuerdos. Nunca se podrá olvidar, por ejemplo, el papel realizado por Margarita López

Portillo al frente de R.T.C., en una de las peores administraciones que halla sufrido nuestra industria cinematográfica.

Con Margarita López Portillo, durante el periodo (1976-1982), el cine mexicano estuvo a punto de desaparecer. Todo el enorme poder que llegó a tener esta funcionaria, lo empleó para anular cualquier posibilidad de desarrollo en la industria. Su administración se caracterizó por una total ignorancia del medio fílmico, y sumó a su torpeza, prepotencia y desconfianza, las aberrantes intervenciones de sus consejeros. Uno de ellos era su médico. (1)

Margarita López Portillo se rodeó de poetas y literatos, como Juan José Arreola y Gutierre Tibón, quienes se sintieron personas autorizadas para opinar, con la vehemencia y capacidad persuasivas que les son características, sobre la situación del cine mexicano. (2)

Con su asesoría se hicieron las peores aberraciones en contra de la producción cinematográfica. Estos opinaban que en México no había directores con capacidad. Mientras tanto, los directores mexicanos vivían de milagro, rondando cerca de ellos el fantasma del desempleo. A los realizadores nacionales se les negó toda la posibilidad de expresión en la industria, sólo los directores del cine comercial tuvieron continuidad.

El lingüista Gutierre Tibón, uno de los asesores que opinaba tenazmente que en nuestro país no había buenos realizadores cinematográficos, fue encomendado por Margarita López Portillo a viajar a Italia, nada menos que a convencer a Federico Fellini para que viniera a filmar una película y dar lecciones de realización fílmica. El director italiano, sabiamente declinó la invitación. (3)

Y mientras Margarita dilapidaba un presupuesto millonario en fiascos fílmicos, proyectos banales y políticas y acciones sin pies ni cabeza, "casi un centenar de cineastas, en su mayoría jóvenes, trabajaban con las uñas sin esperar a que Fellini o cualquier otra celebridad cinematográfica les dijera como hacerlo, y lo hacían desprovistos por completo del apoyo oficial que permitió al soviético Bondachurk y al español Saura realizar costosos churros mexicanos". (4)

Se trataba de la producción independiente, que se desarrollaba al margen de una industria corrupta y burocratizada al máximo de su capacidad.

El balance del sexenio de José López Portillo en el cine, es totalmente negativo. Se liquidó la productora Conacite I, desapareció el Banco Nacional Cinematográfico, se encarceló por venganza a funcionarios de las instituciones cinematográficas, se entregó sin reservas a los productores privados la industria fílmica, y estuvo a punto de cerrarse el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.).

El broche de oro, que cerró la desastrosa y corrupta administración de la hermana del presidente, fue el incendio y destrucción de la Cineteca Nacional, el 24 de Marzo de 1982. En aquella tragedia, se perdió un archivo de 6 mil películas, una importante biblioteca especializada sobre cine, 2 salas públicas, miles de documentos, guiones, fotografías, y lo más grave, un número indeterminado de vidas humanas. Lógicamente el gobierno ocultó el hecho y toda la información. (5)

Margarita López Portillo, máxima expresión del nepotismo es recordada con odio y resentimiento por la gente

del medio cinematográfico y los cineastas; como una pesadilla emanada del poder político.

La corrupción no terminaría con la salida de Margarita López Portillo de R.T.C. al final del sexenio (1976-1982), la actividad corrupta se extendería a lo largo de esta década, pero sobre todo en el recién creado IMCINE (1983), nuevo juguete del poder político.

El nuevo Instituto Mexicano de Cinematografía, durante la etapa de Alberto Isaac (1983-85), lejos de apoyar a la industria filmica en su reestructuración y a los cineastas en la realización de sus proyectos filmicos, fomenta la desorganización, la apatía y el caos en ésta.

IMCINE, cancela proyectos filmicos sin explicaciones firmes, permite la acción indiscriminada de la censura, y selecciona con criterios ambiguos e ilógicos las películas a financiarse. Esto genera como consecuencia, un descontento general entre la gente del medio cinematográfico.

Dentro de este desorden administrativo, uno de los más perjudicados fue Rafael Corkidi. Este realizador, cansado de los problemas de censura y legales, que le había traído su película Deseos (1977-1982), finalmente exhibida en 1983, decide concentrar sus esfuerzos expresivos en el video film, única opción de continuar su carrera, ante las difíciles condiciones económicas que privaban para producir un film.

Antes de continuar, es preciso destacar que Rafael Corkidi ya estaba harto de la acción de la censura. Su película Deseos ya mencionada, le había causado muchos problemas, esta cinta era una adaptación de la novela de Agustín Yañez, "Al filo del Agua", publicada por primera vez en 1947.

Con ésta su última película, Corkidi vive un auténtico viacrucis. El propio escritor (Agustín Yañez) y luego sus hijos, desapruaban su versión sobre la novela y es enlatada durante 6 largos años. Con la ayuda de Alberto Isaac, en su fugaz paso por la Dirección de Cinematografía, la película se estrena comercialmente, 'no sin' antes hacerle cortes, desfiguraciones y mutilaciones, contrarias a las ideas expresivas de su realizador.

Con el apoyo del recién creado IMCINE, Rafael Corkidi consigue coproducir 2 videofilms de largometraje, Figuras de la Pasión (1984) y Las Lupiras (1985). Los resultados de estos trabajos fueron sorprendentes en lo estético (mayor calidad en el video) y en lo económico, ya que se redujeron los costos hasta en diez veces menos que en una producción normal. (6)

Sin embargo, los videofilms de Corkidi, abordaban con su clásico estilo, en forma heterodoxa, asuntos religiosos y políticos. Esto disgusta a los funcionarios de IMCINE y este organismo, finalmente, le retira el apoyo financiero al realizador. (7)

En el momento de la ruptura, Rafael Corkidi se encontraba en Nueva York terminando el transfer de los videos a 35 mm. Los videos quedaron sin posibilidad de verse en los cines, sin exhibición comercial.

El crítico Jorge Ayala Blanco en su libro La Condición del Cine Mexicano, decía: "Ni prohibidas ni censuradas, simplemente relegadas a un estado intermedio, esperando que se implementaran en México salas especializadas para la proyección de videofilms. Por austeridad y estoicismo, se abría otra alternativa al cine mexicano: el videofilme

de autor. En el momento en que todos los cineastas de la generación de Corkidi se debatían entre la frustración y el desempleo, entre la decadencia y la mendicidad pateada por el Estado, Corkidi consumaba 2 obritas de belleza frágil y resplandeciente". (8)

Los videofilms de Corkidi no perdieron, a final de cuentas, su explotación comercial, se vendieron a través de las distribuidoras piratas de video. Se han convertido, al igual que la Sombra del Caudillo y La Última Tentación de Cristo, en éxitos comerciales que se pueden conseguir en cualquier parte y ser vistos en la tranquilidad de la casa, aún cuando la Dirección de Cinematografía prohíba la venta de éstos.

Lo indignante de este caso, es la forma en que -- las autoridades del cine echaron a la basura un proyecto interesante, una obra de ambiciones estéticas. Con la mano en la cintura los burócratas sepultaron el trabajo de un realizador, cuyo máximo pecado fue el expresarse con libertad.

La decadencia de las instituciones cinematográficas alcanza otro de sus puntos culminantes con Enrique Soto Izquierdo, nuevo director de IMCINE en 1986 y su colaborador más directo, Héctor López Lechuga, director de CONACINE.

Héctor López Lechuga en Enero de 1987 cancela a Nicolás Echevarría (El Niño Fidencio, María Sabina, Poetas Campesinos) el arranque de su película "Alvar", hoy conocida en el papel como "Cabeza de Vaca", tras 4 cuatro años de preparación y a unos días de empezar el rodaje, con todo y actores, técnicos, vestuarios y escenografías listas.

Sin embargo, el caso de Nicolás Echeverría y su proyecto *Naufragios*, Alvar o Cabeza de Vaca, como se le quiera llamar, tiene más de fondo, es más complejo. Nace como un proyecto impuesto por Alberto Isaac (cuando éste era director de IMCINE) a Nicolás Echevarría, quien en ese momento quería filmar otra cosa. Con la promesa de filmar posteriormente, la película de su agrado, Echevarría acepta el proyecto, surgido de un guión de Guillermo Sheridan y Xavier Robles, que en opinión de algunos que llegaron a leerlo, era uno de los mejores que se han escrito en los últimos años.

Durante la administración de Alberto Isaac en IMCINE, Echevarría no llega a filmar el proyecto, pero queda enganchado con él. Con Enrique Soto Izquierdo pasa lo mismo, se cancela varias veces y otras tantas se anuncia su filmación. En esa época Nicolás Echevarría recibe, incluso, la prestigiada beca "Guggenheim" en apoyo a su película, y se exhibe en el Carnegie Hall una retrospectiva de su obra. Desgraciadamente, no aprovecha esas oportunidades conyunturales para financiar su proyecto con ayuda de otros productores. (9)

El realizador de María Sabina, Mujer Espíritu (1978), rehusó que le financiaran en el extranjero su proyecto y nunca llegó a filmar su película durante la década de los 80. *Naufragios*, se volvió una obsesión para Nicolás Echevarría, pero nunca se movió fuera de IMCINE, se ganó a pulso las largas antebalás en el sillón de Enrique Soto Izquierdo. (10)

En la actualidad, a 7 años de iniciado el proyecto, parece que ahora sí se filmará la película, con el apoyo de la Cooperativa José Revueltas, la Televisión Española, la Televisión Inglesa, IMCINE, y con un gran presupuesto: 1 millón

de dólares. No obstante, "del dicho al hecho, hay mucho trecho".

La situación del cine mexicano, a finales de 1987 era terrible, se agudizaba la crisis en la industria. El crítico de cine, Gustavo García, escribía (Uno+Uno, 26 de Diciembre, 1987): "Mientras con una mano se frustraba la película de Echevarría, con la otra se proponía en febrero un plan de apoyo al cine que era una joya de cinismo; la lógica era que si se quiere mejor cine no hace falta dar oportunidad a los nuevos directores, modificar de raíz la corrupción que impera en unos estudios de cine entregados a la producción estadounidenses o que en vez de burócratas manejen las cosas los cineastas. No, la solución era aumentar los precios en taquilla, que el espectador pague más por ver las mismas porquerías de siempre". (11)

Las instituciones gubernamentales del cine, desde la creación de la Dirección de Cinematografía, posteriormente el aparato echeverrista y luego IMCINE, sólo han servido para dar chamba a licenciados que no la harían en ninguna otra parte de la burocracia. Ningún funcionario se ha preocupado por impulsar al cine mexicano, sólo han formado camarillas de cineastas privilegiados, que con sus producciones derrochan los presupuestos y acaparan puestos vitalicios en la Academia Mexicana de Ciencias y Artes.

Dentro de la maraña de corrupción de la burocracia cinematográfica, se ha derivado, desde hace varias décadas, el cine oficialista, realizado por los directores preferidos de los funcionarios en turno. La expresión de esta categoría, ha sido la película del sexenio, representante de todo ese mecanismo burocrático de favoritismos descarados.

La historia de la infamia filmica, ya tiene un pasado, han sido películas del sexenio: Emiliano Zapata (1969, Felipe Cazals) y Olimpiada en México (1968, Alberto Isaac) para el Diazorducismo; Aquellos Años (1972, Felipe Cazals) y Actas de Marusia (1975, Miguel Littin) en el Echeverrismo; Campanas Rojas (1981, Serguei Bondachurk) y Antonieta (1982, Carlos Saura) de la administración Lópezportillista; y para finalizar El Ultimo Túnel (1987, Servando González) como para decirle al mundo que Miguel de la Madrid no se podía quedar atrás. (12)

Cada película del sexenio ha conducido más a la inexistencia del cine verdadero, comprometido con la realidad. Solamente ha dado paso a la actitud decadente del cineasta: las interminables antesalas, la humillación de los cineastas ávidos de filmar y el condicionamiento de presupuestos a los favoritos. En nuestros tiempos, la relación del realizador y el Estado, sólo se puede ver en términos de lacayo y patrón-funcionario en turno.

Durante varios sexenios, Felipe Cazals y Arturo Ripstein fueron los favoritos de los funcionarios, pero la realización de la película del sexenio Delamadridista no recayó en ninguno de los 2. El honor le correspondió a Servando González, quien 2 meses después de que Enrique Soto Izquierdo declarara a la prensa que la última película que le había gustado era Viento Negro (1964), se dedica a escribir la continuación de ésta (El Ultimo Túnel) al lado de Carlos Enrique Taboada.

Y mientras "Cabeza de Vaca" moría en el papel, El Ultimo Túnel -premio al director Servando González por su incondicionalidad a Soto Izquierdo- devoraba todos los presupuestos de los proyectos del año.

Mil 500 millones, algunos dicen que 2 mil millones de aquellos de 1987, se gastaron en la película de Servando González ( El Último Túnel ) himno a Chihuahua, estado natal de Soto Izquierdo.

El Último Túnel, se realizaba con un guión incompleto que se escribía sobre las rodillas mientras otras escenas se filmaban. Carlos Enrique Taboada, guionista a sueldo, retacaba de diálogos las escenas a falta de un buen argumento.

La película de Servando González resultó un bodrio irredento, que nunca abandona los parámetros melodramáticos, nunca concreta una premisa narrativa, no comunica nada. Jamás se supo hacia donde pretendía llegar la insulsa historia.

En El Último Túnel, "El Mayor", David Reynoso, tiene un hijo adoptivo (Julián) que es ingeniero. Ambos son asignados a trabajar en la línea ferroviaria que unirá a las tribus tarahumaras con el resto del país. Su hijo se niega pues sus intenciones son montar un centro nocturno. Después de una noche de parranda, le entra la nostalgia por la conciencia patriótica y decide trabajar en la obra al lado de su padre.

Julián (Ignacio Guadalupe) ingeniero civil de la obra conoce desde su llegada a una india tarahumara (Holda Ramírez) hija del cacique; la viola y queda embarazada, pero no acepta casarse con ella, por ser india. Después de una borrachera fenomenal con su amigo, al fin recapacita y la acepta.

Mientras Julián construye un puente, la india Anarica da a luz a su niño; "el Mayor" la ayuda durante el parto. Al regresar el ingeniero se encuentra con la sorpresa del

nacimiento de su hijo, pero el trance de felicidad se desvanece rápidamente cuando le informan del derrumbe del puente, en donde trabaja su padre. Julián ayuda en las maniobras de rescate, pero cuando al fin localiza al "Mayor" éste muere; sin embargo, el viejo descansa tranquilo al saber que su hijo, finalmente, acepta sus raíces indígenas.

El crítico de cine, José Felipe Coria, en la sección "butaca" del diario Uno+Uno (30 de Diciembre, 1987) decía: "Contar todo lo anterior que no debe llevarse más allá de 20 minutos y que serviría como simple prólogo para otra película, le lleva a Servando González una hora con 50 minutos. El problema está en que jamás cuenta, de hecho nada; sólo va inflando el metraje con acciones meramente descriptivas, pero nada expresivas. La película se cae, pero ni siquiera por el peso de sus pretensiones sino por la carencia de ellas. La inutilidad de la película refleja la inutilidad de un IMCINE que ni siquiera tiene una propuesta congruente para forjar un cine gubernamental". (13)

El Último Túnel fue una película muy fallida, los inflados costos de producción nunca se veían en la pantalla, las locaciones de la Sierra Tarahumara parecían de la Marquesa y no tenían nada de excepcional. El Túnel del título era un vil cartón acoplado en los toros de Churubusco. Asimismo las tomas de construcción eran tomas de Stock muy viejas, que para nada anunciaban a Ferrocarriles Nacionales de México, sino a la Comisión Federal de Electricidad.

La película del sexenio de Miguel de la Madrid - no tuvo ningún valor expresivo o estético, el tema no era de ninguna manera novedoso, más bien fue un plagio de la película, Tarahumara (1965) de Luis Alcoriza.

Con el costo de la película, fácilmente se hubieran financiado 5 películas en forma holgada. Fue desconcertante la forma en que se seleccionó esta película para su financiamiento, la última palabra siempre la tuvo el ex-diputado por Chihuahua, Soto Izquierdo. El Último Túnel se estrenó en la fracasada Reseña de Acapulco en 1987 y se ganó las opiniones y críticas más adversas.

En el colmo del cinismo y la prepotencia, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy" (23 de Junio, 1988), el ex-titular de IMCINE, Enrique Soto Izquierdo, expresaba con vehemencia que El Último Túnel era una excelente película, que no había costado lo que aseguraban los periodistas, sino solamente 730 millones de pesos, que era un costo alto para una película mexicana. Decía, en esa ocasión que era inflado el presupuesto de la cinta, y lo atribuía al desplazamiento de un número considerable de técnicos a locaciones, durante el rodaje de la película. (14)

A diferencia de El Último Túnel, que tuvo la cartera abierta, las siguientes películas producidas o apoyadas por IMCINE como: El Costo de la Vida (1988), Retorno a Aztlán (1988), El Secreto de Romelia (1988) y el Jinete de la Divina Providencia (1988) se realizarían con grandes insuficiencias económicas.

La película, El Jinete de la Divina Providencia (1988) de Oscar Blancarte, es ejemplificativa de las duras condiciones y el poco apoyo que proporcionó el Estado para filmar en la década pasada. A punto de rodarse en Sinaloa, uno de los productores, un rico tomatero de la región del norte, declina su apoyo a la producción. El Estado lejos de apoyarla, la ignora. A punto de cancelarse, son los propios

realizadores de la película quienes la salvan; consiguen descuentos en hoteles, en transportes y logran equilibrar la situación. Es a través del financiamiento del Gobierno de Sinaloa y la Universidad de la misma entidad, que se logra terminar su rodaje.

De IMCINE solamente recibieron, los realizadores, promesas que nunca se cumplieron. Eso sí, en Mayo de 1989, el Estado la presenta como una de sus joyas, en el Foro Internacional de Cine.

La cancelación de películas estatales, fue una de las constantes a lo largo de los años 80. Una de ellas fue Esperanza (1983-88) de Sergio Olhovich, uno de los directores con más aulas en las oficinas de los funcionarios.

El realizador en plena filmación en Rusia, es avisado, sin mayores comentarios, de la cancelación de su película y tiene que regresar a México. En nuestro país se le informa de la renuncia de Alberto Isaac de IMCINE y la suspensión, por esta causa, de su película por tiempo indefinido.

Durante todo el sexenio de Miguel de la Madrid, Sergio Olhovich se pasa filmado, Esperanza. El gobierno ruso aporta para esta producción 600 mil dólares, sin embargo su realización fue muy accidentada.

Otra película que atravesó por grandes contratiempos fue Mentiras Plausibles (1988) de Arturo Ripstein. Esta película, a punto de iniciarse su rodaje, es cancelada por IMCINE en varias ocasiones.

Mentiras Piadosas, había contado en un principio con el apoyo del propio Miguel de la Madrid. Es durante la filmación del documental Una Semana en la vida del Presidente, a mediados de 1987, que Arturo Ripstein tiene la oportunidad de plantearle al presidente sus grandes problemas para filmar un proyecto. En ese momento, Ripstein se interesaba por filmar el guión de Paz Alicia García Diego, "Los Amantes del Centro", que después cambia su título a Mentiras Piadosas. Miguel de la Madrid en aquella ocasión, le promete intervenir en el asunto. (15)

Tiempo después, Arturo Ripstein recibe una llamada del Subsecretario de Gobernación, quien le pide el guión del proyecto y lo manda a ver a Jesús Hernández Torres, director de R.T.C, para platicar sobre la película. 2 días después, nuevamente, vuelve a recibir una llamada del Subsecretario de Gobernación, quien le avisa que su proyecto había sido aceptado por el Lic. Manuel Bartlett, Secretario de Gobernación. Para tal efecto se había pedido a la Secretaría de Programación y Presupuesto una partida especial. (16)

Cabe mencionar que antes de aprobado este proyecto, Arturo Ripstein había tratado de conseguir el financiamiento para otro proyecto diferente a través de IMCINE, pero su titular nunca le dio apoyo al realizador.

Se inician los preparativos del rodaje en Septiembre de 1987, pero CONACINE no entrega ningún dinero para la preproducción. Héctor López Lechuga, director de esa productora estatal decía a Ripstein, que se continuaran los trabajos. La gente de la producción acepta trabajar sin cobrar, con la esperanza de que al terminar la cinta y ésta se explotara comercialmente, el salario estuviera acorde con

el tiempo invertido. Pero el tiempo pasaba y Héctor López Lechuga no entregaba el presupuesto. Arturo Ripstein consigue por fuera 20 millones de pesos y el material fotográfico, pero eso no bastaba.

De los tormentos para conseguir el dinero prometido por CONACINE, socio mayoritario de la producción, a pocos meses de la filmación, el propio Ripstein relata en el libro (Arturo Ripstein habla de su cine, de Emilio García Riera): "Íbamos con Hernández Torres a informarle como iban las cosas y encontrarse con Hernández ya a estas alturas era un poco complicado. Yo tenía que asaltarlo verdaderamente en los Estudios Churubusco, esperarlo detrás de un árbol, de unas macetas, a que se bajara de su coche y atacarlo como una fiera para explicarle en que íbamos. Jesús Hernández Torres, siempre cordial con nosotros, inmediatamente mandaba a llamar a Hector López y Héctor López decía que todo marchaba. Jesús Hernández daba órdenes terminantes de que el dinero asignado para tal y tal proyecto se derivará a esta película, cosa que no resultaba jamás". (17)

No obstante los obstáculos financieros, la película se sigue preparando, pero nadie la respalda económicamente, Ripstein trata de comunicarse telefónicamente con el Secretario de Gobernación, el Subsecretario, con Enrique Soto Izquierdo pero a nadie localiza. El 19 de Octubre, Jesús Hernández Torres da órdenes terminantes de que se entregue el presupuesto a la película de Ripstein, pero la orden cae al vacío.

Al no estar suspendida la película por las autoridades, el 4 de Noviembre se da el llamado para el inicio de la filmación. En ese mismo día Hector López entrega un cheque para la producción, pero a las 2 de la tarde, cuando ya estaban cerrados los bancos. Al no poder arreglar este

contratiempo y con el llamado a las 5 de la tarde en los Estudios Churubusco para comenzar el rodaje, Arturo Ripstein se va a descansar a su casa. Sin embargo recibe una llamada sorpresiva a las 3:30 de la tarde, y le informan que la película se cancelaba por órdenes de Enrique Soto. (16)

De áquel terrible Shock, el realizador de El Lugar sin Límites (1977) decía (Arturo Ripstein habla de su cine, de Emilio García Riera):

"Arturo Ripstein: Hablo por teléfono con Soto Izquierdo. Soto Izquierdo me dice que él no puede derivar dinero, las partidas dadas por la Secretaría de Programación y Presupuesto, no obstante las órdenes de quien sea, porque ya tiene 2 proyectos para ese dinero, uno de los cuales es Cabeza de Vaca, la película de Nicolás Echevarría, también suspendida antes ¿no?"

Leonardo García: y hasta la fecha

Arturo Ripstein: Si, hasta la fecha, años antes de la mía. Pero insistía en que el dinero que tenía era para recomenzar la filmación de esa película inmediatamente". (19)

El director de IMCINE inventa todos los pretextos del mundo para no permitir que se filme la película de Arturo Ripstein. Enrique Soto Izquierdo pretextaba que la película era terriblemente deprimente, antimexicana, fea y horrorosa, en donde no daban ganas de vivir en la Ciudad de México. (20)

Enrique Soto Izquierdo ya había leído el guión en varias ocasiones, pero en un arranque de prepotencia a última hora se le ocurrió cancelar la película, como sucedió en

varias ocasiones durante su administración.

El guión existía durante la preparación de la película pero nadie dijo nada en su contra, lo que hace más patentes los errores que comete la burocracia cinematográfica.

Mentiras Piadosas, llegó a filmarse a través del apoyo de: el STPC, la ANDA, La Universidad de Guadalajara, El Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Jacobo Feldman y Marcos Salame. Esta película representó fielmente el callejón sin salida que es el cine estatal.

El Estado debe cambiar sus políticas cinematográficas. El cine estatal expone a los cineastas a cambios burocráticos, intermitencias financieras y restricciones a nivel de expresión. El cine de Estado, que realiza al año 6 películas, y que absorbe en empleados e instalaciones miles de millones, es una estructura improductiva que pocos beneficios obtiene.

Tal vez una opción sea seguir el ejemplo de países como España y Argentina. En aquellos países el Estado apoya al buen cine con reducciones fiscales y otras ventajas económicas, como el otorgamiento de permisos de importación a productores privados, como premio a sus excelentes realizaciones. Los resultados están a la vista, como nunca cinematografías como la española y argentina han alcanzado un gran nivel de calidad, como en estos años.

El cine mexicano sólo necesita que se le de libertad y apoyo, para que los cineastas preocupados por realizar obras con valor estético puedan levantar sus proyectos. Los cineastas no deben depender de la gracia gubernamental, deben depender de ellos mismos. El estado le ha hecho mucho daño a nuestro cine y parece que lo seguirá haciendo.

## NOTAS

3.4 BUROCRATISMO, CORRUPCION Y FALTA DE ESTIMULOS AL  
CINE EN INSTITUCIONES DE ESTADO.

- 1) Viñas, Moises, Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, -  
P. 275.
- 2) García Riera, Emilio, El Cine Independiente (1953-1962), ar-  
tículos publicados en el Jiarío Uno + Uno, México, 8 de Mar-  
zo al 12 de Julio de 1983. Hojas de Cine II, SEP-UAM, p. 216.
- 3) Ibidem..... P. 215.
- 4) Ibidem..... Pp. 215-216.
- 5) Pérez Turrent, Tomás, Notas sobre el actual cine mexicano -  
(1983), Tomado de la revista Cine Libre, núm 6, Buenos -  
Aires, 1983 .Hojas de Cine II, SEP-UAM, P. 239.
- 6) Ayala Blanco, Jorge, La Condición del Cine Mexicano, Edito-  
rial Posada, P. 266.
- 7) Ibidem.....P. 286.
- 8) Ibidem.....Pp.286-287.
- 9) Entrevista personal con Gustavo García, crítico de cine ,  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 7/Febrero/1990.

- 10) Ibidem
- 11) García Gustavo, El Cine: Un Túnel sin salida, Uno+Uno, 26 / Diciembre/1987.
- 12) García Gustavo, Un Túnel hacia la nada, Uno+Uno, México 9 / Enero/1988.
- 13) Coria Felipe, José, ¿El último bodrio?, Uno+Uno, 30/Diciembre/1987.
- 14) Ponencia de el Lic. Enrique Soto Izquierdo, exdirector de IMCINE, Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas, México D.F., 23/Junio/1988.
- 15) García Riera Emilio, Arturo Ripstein habla de su Cine con Emilio García Riera, Universidad de Guadalajara, P. 293.
- 16) Ibidem.....Pp.293-294.
- 17) Ibidem.....Pp.294-295.
- 18) Ibidem.....Pp.295-296.
- 19) Ibidem..... P. 296.
- 20) Ibidem.....Pp.297-299.

### 3.5 LOS VICIOS EN LA DISTRIBUCION Y EXHIBICION

Dentro del desastre que ha sido el cine mexicano, sus vicios se han reproducido al parejo de su historia. Los grandes problemas derivados de la exhibición y distribución se han agudizado, haciendo más fuertes sus efectos.

En la década de los 80 , los problemas surgidos de la exhibición y distribución repercutieron enormemente en el buen desarrollo de la industria cinematográfica.

Hagamos un análisis de los efectos dañinos de estos 2 factores en la década anterior, que a pesar de todo siguen vigentes en la actualidad con las mismas características.

#### 3.5.1. COTSA Y LA EXHIBICION INDEPENDIENTE: UN CAOS PERMANENTE.

En la década de los 40 , el norteamericano William Jenkins, bajo el amparo de Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Iglesia, forma el monopolio más fuerte de la exhibición, conocido como "monopolio Jenkis", que rápidamente se extiende e impone sus condiciones a la industria. Su lema era que "cada peso que ingresara en taquilla debía quedar en manos del exhibidor". Desde áquel entonces el verdadero negocio del cine es la exhibición y no la producción.

Para 1949, el monopolio Jenkins controlaba ya el 80% de las salas de cine y ejercía sobre los productores de cine una fuerte presión para desvalorizar sus producciones y de esta forma someterlos a sus exigencias económicas.

El monopolio Jenkins tenía el privilegio de seleccionar los materiales a explotar fueran o no producidos por ellos, determinando sus fechas y salas de estreno, ocasionando que un buen número de cintas-todas producidas con crédito estatal-permanecieran enlatadas, sin estrenarse durante mucho tiempo.(1)

Ante la pérdida de los mercados del producto filmico mexicano en los años 50 , la voracidad sin limite del monopolio de la exhibición cinematográfica, la competencia de la televisión, el cinemascope y las cinematografías emergentes, la crisis del cine nacional se acentúa.

El Estado ante la debacle total decide adquirir en 1960 el monopolio Jenkins, que basaba su accionar en el reparto inequitativo del ingreso en taquilla. A esta nueva empresa adquirida por el Estado se le llamó COTSA (Compañía Operadora de Teatros).

Cabe señalar que cuando el Estado decide comprar el negocio del norteamericano, éste no opone mayor resistencia, pues el cine en esa época ya no era un negocio tan rentable como en el pasado. Con esta adquisición el financiamiento, la distribución y la exhibición quedaron en manos del Estado.

Al parecer el gobierno nunca supo lo que compró, algunos de los cines si pertenecen a la cadena, pero otros sólo son arrendados y pertenecen a empresas privadas. Un tercer sector de salas son afiliadas. COTSA a lo largo de sus 30 años de historia ha sido un gran relajó.

En la década de los 80 ,COTSA fue responsable directa del deterioro de la industria cinematográfica y la cultura cinematográfica.

El pésimo estado de los cines fue una constante en la década pasada. En los trabajadores del STIC recayó la responsabilidad del mantenimiento insultante de los cines de COTSA en toda la república. Las salas nunca estaban limpias, los baños apestaban hasta el vestíbulo, el sonido era inaudible y la seguridad era pésima. Cuando un lío se armaba dentro de las salas, podía suceder cualquier cosa, los encargados de la seguridad nunca acudían. La limpieza y la higiene no existía en los cines, uno podía ver ratas cruzando en los pasillos como si nada sucediera.

La exhibición en los cines fue un problema de gran dimensión. El director Alberto Cortés manifestaba su enojo por la situación y decía (Foro el Cine Mexicano Hoy, 22 de Junio, 1988): "La pésima calidad de proyección debería ser motivo de denuncia ante la Procuraduría del Consumidor, refleja el desprecio al público y el nulo respeto a los autores de una obra determinada. Se debería de hacer una ley de autor que protegiera a los autores de los fueras de foco, la equivocación de los rollos en la proyección y el sonido. Podemos contar con los dedos de la mano las salas que pueden ofrecer un buen espectáculo". (2)

El desastroso sonido en las salas provocó las protestas del público, los productores, directores y guionistas. El sonido jamás fue fiel a la película, era inaudible. En muchas ocasiones se llegaron a suspender funciones ante el pésimo sonido. Este rebotaba en las salas, no se oía, y se perdían más de la mitad de los diálogos de los personajes de la película.

Muy pocas salas reunían la calidad necesaria para la proyección de una cinta. El problema era más grave cuando se trataba de una película mexicana, ya que la falla casi siempre era de origen.

El crítico y guionista, Tomás Pérez Turrent decía (Foro "El Cine Mexicano Hoy", 22 de junio, 1988): "Como guionista también se sufre por la mala calidad del sonido. Si uno va a ver una película que escribió, en el cine Carrusel de Tacubaya, al estar ahí uno quisiera ir con cada uno de los 18 espectadores que están en la sala a decirles: dijo tal cosa, dijo tal otra. Quisiera de verdad ir con los espectadores y platicarles la película. Yo he propuesto muy en serio, creen que es broma, que la única manera de mejorar al cine mexicano es ponerle subtítulos." (3)

Nota: En 1988 el cine Carrusel todavía no era remodelado, ni se convertía en Plus. Era considerado uno de los peores cines del D.F.

Dentro de este juego por saber quien tenía la culpa en la calidad en el cine, todos se aventaban la piedra. Los productores no hacían sus películas con calidad porque los exhibidores no les conservaban ésta. Los exhibidores decían que para que mejorar sus equipos de sonido y de imagen si las cintas no tenían calidad.

A las políticas de exhibición de COTSA y los exhibidores independientes se debió en gran medida el alejamiento de las masas de los cines, que preferían ver películas en su casa a través de las videocassetteras, que asistir a las inmundas y descuidadas salas cinematográficas.

La cartelera cinematográfica mexicana fue una de las peores del mundo, una verdadera afrenta al público, que a pesar de todo siguió fiel a las proyecciones cinematográficas, al séptimo arte.

El crítico de cine, Rafael Medina de la Serna expresaba (Dicine, Núm. 24, Marzo, Abril, 1988): "Ir al cine en México es sin duda la actividad que menos satisfacciones produce a quienes la practican y por ello cada vez menos personas se toman la molestia de practicarla. Pero si ir al cine en este país es tan poco gratificante, ser cinéfilo es poco menos que una perversión masoquista. Muy posiblemente México sea el país en el que menos cine importante se ve (quizá el panorama sea peor en Haití, Somalia o Burkina Faso, pero eso no es ningún consuelo)". (4)

En nuestro país no se tuvo acceso a las obras de cineastas destacados, sólo en cineclubs y en la Cineteca Nacional se pudo ver algo de las buenas realizaciones mundiales y eso gracias a la ayuda de las embajadas. Para nosotros únicamente existió el peor cine basura de los E.U.

Las películas de Raúl Ruiz, Manuel de Oliveira, Jim Jarmuch, Basilio Martín Patino, Stuart Gordon y Eric Rohmer, permanecieron ajenas al público mexicano.

Como las películas de directores importantes, distribuidas por las grandes transnacionales eran muy caras, se posponía al infinito su estreno y mejor se rellenaba la cartelera con el material nacional, asignando 10 o 15 salas a cualquier churro, y lo más barato y menos exigente del extranjero. Debido a esto los espectadores huían del cine y no se paraban ni por error. (5)

No todos los errores en la exhibición fueron atribuibles a la cadena estatal. Otras cadenas de exhibición como: (CASA) de Carlos Amador, Circuito Alba y Circuito Ramírez, ostentaron los mismos vicios que la empresa del Estado.

El Circuito Ramírez, heredero directo del circuito Oro, con una fuerte relación con la 20th Century Fox, fue un caso muy especial en la exhibición en los años 80. Sus instalaciones fueron mejores a las de COTSA y se destacó por su acertada selección de películas. La mayoría de ellas eran cintas comerciales, pero también en este circuito, se programaron películas de calidad reconocida que el Estado nunca pudo adquirir.

El Circuito Ramírez tuvo una característica diferente: no exhibió películas mexicanas, con lo cual violó en forma descarada la ley de la industria cinematográfica, que reglamenta exhibir el 50% de las funciones con cine mexicano. Al parecer existió un amparo de por medio.

Fue notable el éxito económico del Circuito Ramírez, que recaudó grandes ganancias. Cubrió su programación con los mejores estrenos del catálogo de la 20th Century Fox, Orión, Tri Star, Columbia y Warner Bros.

En Octubre de 1987, y mientras el Circuito Ramírez iba de taquillazo en taquillazo, La Compañía Operadora de Teatros enfrenta serios problemas con las principales compañías distribuidoras del material extranjero (Cinema Internacional Corporation) que afiliadas al American Film Board, se niegan a seguirle distribuyendo películas.

El problema se derivaba por el retraso del pago al Film Board, de los ingresos en taquilla. COTSA insistía en pagar los porcentajes de exhibición cada 2 meses y no estaba de acuerdo en liquidar en 30 días como lo pedían las distribuidoras extranjeras. La empresa estatal jinetecía este dinero para pagar su inflada burocracia que comprende: salarios, personal, papelería, teléfonos, gasolina, etc.(6)

Ante la negativa por parte del entonces titular de COTSA, Lic. Eduardo Camhaji Samra, de pagar a las distribuidoras en el plazo que ellas solicitaban, éstas retiran sus películas de la cartelera. COTSA rellena su programación con: Artucinema, Telefilms y Pelnal, y se hunde en la mediocridad.

A principios de 1988, Eduardo Camhaji declaraba a los medios de difusión que el problema con el Film Board estaba a punto de arreglarse, sin embargo a COTSA no le importaba que la cartelera cinematográfica del país estuviera repleta de películas extranjeras con pésima calidad.

Con muy mala voluntad el Film Board presiona a COTSA. En el día del amor, y la amistad (14 de Febrero, 1988) chantajea a los exhibidores de Centroamérica con negarles productos si ellos se atreven a exhibir material mexicano en sus salas. La guerra estaba declarada. (7)

Eduardo Camhaji, sin asomo de preocupación, 2 días después declaraba a la reportera, María Luisa Vélez (Novedades, 16 de febrero, 1988) que a las salas de COTSA asistía cada vez menos gente y que no le importaba el boicot que le habían impuesto las distribuidoras extranjeras, a la empresa estatal que él dirigía.

Camhaji decía, que el material no era indispensable, pues para vencer esta contingencia se contaba con las películas estadounidenses de los distribuidores independientes.

Finalmente, recalcaba que COTSA era una empresa sana financieramente y que había derramado en impuestos 8 mil millones de pesos en 1987. (8)

Tiempo después, el problema se soluciona de manera salomónica, el Film-Board le brinda la oportunidad a COTSA de ponerse al corriente con su deuda contraída. La empresa estatal solicita préstamos por todos lados, consigue el dinero, liquida su adeudo con las distribuidoras extranjeras y se firman nuevas cláusulas en los contratos para no permitir la tardanza en los pagos. (9)

Cabe mencionar que después de este conflicto el poder lo ejercieron las poderosas distribuidoras extranjeras; si querían mandaban sus películas a COTSA o al Circuito Ramírez. De hecho la empresa estatal pierde todas sus exclusividades.

En la actualidad, la única que mantiene COTSA es Artecinema, que es como no contar con nada, ya que esta distribuidora tiene en su catálogo las peores películas extranjeras.

Durante el conflicto entre el Film-Board y COTSA las mejores películas extranjeras se canalizan al Circuito Ramírez y al Circuito Alba; la empresa estatal deja de percibir ganancias. Sin embargo, después de que soluciona el conflicto obtiene grandes ingresos, pues los grandes éxitos de 1989 (Batman, Cuando los hermanos se encuentran,

Relaciones Peligrosas, Indiana Jones) fueron de COTSA.

Sus ingresos, en verdad cuantiosos, en nada sirvieron para la reparación y el mantenimiento de sus salas, que cada día que pasa están en peores condiciones. Hay quien dice que con el dinero obtenido por esta empresa se deberían de tener los mejores cines del mundo.

Por otra parte, el hecho de que la empresa exhibidora del Estado llegara a tener en su momento, las películas más taquilleras no significó, de ninguna manera, que la cartelera ascendiera en su nivel de calidad. Haciendo un balance general se puede decir, que en los años 80, fue una vergüenza internacional.

Las dulcerías de los cines se destacaron como grandes negocios, de ahí se recaudaron muchos millones de pesos. La administración de las dulcerías ha sido el sueño dorado de todo funcionario del cine mexicano.

Según declaraciones del entonces director de COTSA, Eduardo Canhaji (Excélsior, 17 de Febrero, 1988) en las dulcerías por consumo de palomitas, refrescos, frutsis y demás artículos chatarras que ahí se venden, habían ingresado 500 millones de pesos al año. Lógicamente hace 2 años, esta cifra era considerable.

Para nadie era un secreto que de las dulcerías se obtenían grandes ingresos, el crítico Gustavo García, escribía (Uno+Uno, 12 de Marzo, 1988): "Se sabe que cada mugrita que se vende en las dulcerías es una concesión aparte a un particular con su debido intermediario, lo que explica su proliferación (comparadas con las mexicanas, las dulcerías

de Nueva York, por ejemplo, son de una austeridad franciscana) y a esos locales se destina el personal de una sola sección del STIC (la 5) que no suelta ese cuerno de la abundancia ni a balazos. De hecho, la única desgracia de las salas cinematográficas es que, además de vender dulces, tengan que pasar películas: Ahí empiezan los problemas. Como programar películas largas (Ran de Kurosawa, Elegidos para la gloria de Knuffman), les obligaría a hacer menos funciones (y eso restringiría sus ingresos), mejor ni siquiera se adquieren". (10)

Como las dulcerías redituaban grandes ganancias a los exhibidores, estos intercalaban, como en el caso del Circuito Ramírez, arbitrarios intermedios en las funciones de cine, que molestaban mucho al público. Las dulcerías funcionaban como locales comerciales por separado, que día a día iban en franca bonanza.

En la década pasada, circuló un fuerte rumor de que los ingresos que emanaban de las dulcerías servían para pagar las ostentosas campañas electorales del PRI.

En la actualidad, las dulcerías siguen siendo prósperos negocios. Incluso COTSA también ha implantado la moda de intercalar arbitrarios intermedios, todo en aras de obtener las mayores ganancias del espectáculo.

### 3.5.2 POLITICA DE PRECIOS.

El Plan de Renovación Cinematográfica, dado a conocer el 13 de Octubre de 1986, por el Lic. Jesús Hernández Torres, director de R.T.C. trajo consigo la liberación de precios en los cines, a cambios de la promesa de los exhibidores de:

prestar un servicio adecuado en los cines; apoyar la producción de películas de calidad a través del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; impulsar la construcción de nuevas salas cinematográficas; conservar la presencia del público; estimular la reparación y el mantenimiento de las salas; y eliminar la reventa.

Este plan en nada cambió la situación de nuestra industria fílmica. En la actualidad, todo sigue igual, nada ha cambiado, basta con ir al cine para comprobar si todo lo que prometieron los exhibidores es cierto.

Por el contrario, durante los años 80, el costo de las entradas a los cines pasó de 300 pesos a 1200 para las salas de segunda clase y 2400 para las salas plus. En la provincia los precios llegaron hasta, 2500 pesos.

En 1986, año en que se incrementaron por vez primera los precios de entrada a los cines, los aumentos se consideraron elevados (1200 para las salas plus, 500 para las de 2ª clase). Se hablaba por este hecho que el cine empezaba a dejar de tener carácter popular. El incremento trajo un 15% en el descenso del público para películas extranjeras y un 48% para las cintas mexicanas. (11)

El caso de las salas plus, fue un ejemplo de la voracidad de los exhibidores. Con la única finalidad de duplicar el precio de entrada a los cines, Carlos Amador (productor-exhibidor) se convierte en el ave salvadora del mejoramiento de las salas de cine. Instala en su cine Real Cinema, el primer sistema Dolby Stereo en nuestro país, cobra más en su cine y pasa los mismos churros de siempre. La gente se preguntaba: ¿Para qué instalar un buen sistema de sonido?, ¿Para proyectar,

La Profesora Enseñante, Las Esclavas de Calígula, Rasputin?

El Sistema Dolby llegaba a México con una década de retraso. Poco después el cine Latino también se convirtió en Plus, al igual que el Polanco, Pedro Armendáriz, Metropolitan, Diana y otros más, vamos hasta los considerados "piojito" como el Carrusel, adquirieron la categoría Plus. Esto no fue más que una mañosa maniobra, para medio arreglar un cine y poderle subir el precio de entrada.

Muchas de las salas que fueron autorizadas como "Plus" por las autoridades, no cumplieron con los requisitos fundamentales: higiene en todas las instalaciones, buen sonido y mejor proyección, butaquería de primera y señalización de emergencia.

Algunos cines como el Metropolitan continuaron en pésimas condiciones, como antes de convertirse en Plus. Causaba irritación en el público ver el fraude que representaron las salas plus.

Lo único rescatable, en cuanto a mejoramiento fue la instalación en el cine Apolo Satélite, en junio de 1988, del sonido THX, una patente del director norteamericano Georges Lucas. A través de este equipo se logró el máximo aprovechamiento de calidad acústica de las películas filmadas bajo el Sistema Dolby Stereo. Como es lógico el precio de entrada se triplicó y superó a los cines Plus. (12)

Desde 1988 el cine fue incluido, al igual que 96 bienes y servicios, dentro de la canasta básica. Por tal razón hasta la fecha, no han podido aumentarse los precios de entrada a los cines, que a decir verdad son de los más baratos en

el mundo. Sin embargo, nada nos dice que con la liberación se mejoren los cines y se aumente la calidad de las películas mexicanas.

En la década anterior, los productores y exhibidores manifestaron en muchas ocasiones, su rechazo a esta medida gubernamental. Al congelamiento de los precios en las salas cinematográficas le achacaron todos los males de la industria: la baja de la producción cinematográfica, el decremento de la calidad de las películas mexicanas y el cierre de muchos cines en toda la república.

En la pasada ceremonia de entrega de los Arieles de 1989, el Presidente de la Academia de Ciencias y Artes, Alfredo Acevedo Bueno, sobre este asunto declaraba (El Universal 17 de Noviembre, 1989): "La importancia económica y cultural de nuestra cinematografía decreció en términos reales en 1988 y se agudizó más este año en función del acelerado cierre de salas de exhibición, casi 500 en todo el país.

Debe replantearse la situación y adecuarse los precios de entrada a los cines. Justo es un aumento en las salas plus de 2400 a 3500 pesos, incremento que de ningún modo resultaría gravoso para el público si se toma en cuenta que la reventa da los boletos hasta en 10 000 pesos cada uno". (13)

El exhibidor Alfredo Acevedo Bueno, expresaba el verdadero sentir de la iniciativa privada. Decía, en aquella ocasión, que en 1989 se había registrado un descenso en la producción de películas del 50%. Según sus datos se habían producido 125 cintas en 1988 y poco más de 60 en 1989.

Muy trágico fue el panorama que describió Acevedo Bueno, tenía un motivo muy importante: presionar a las

autoridades para el descongelamiento de los precios de entrada a los cines.

En la actualidad, según Florentino Castro, director de Sociocultur y Presidente de la Comisión Consultiva de Espectáculos Teatrales y Cinematográficos (El Nacional, 15 de febrero, 1990) es poco viable el aumento a los cines, no sólo porque este espectáculo está dentro de la canasta básica, sino porque se deben de reunir ciertos requisitos como son: el mejoramiento de las salas y la calidad de los filmes. (14)

La negativa de las autoridades al incremento, quizás se deba a que en 1986 la iniciativa privada también pedía lo mismo que ahora, sin embargo, jamás cumplieron sus buenas intenciones de apoyar el mejoramiento de la industria fílmica.

Finalmente, para que subir el precio de los cines, si los exhibidores seguirán proyectando las mismas porquerías de siempre. Esta medida únicamente servirá para enriquecer aún más a los exhibidores, los verdaderos dueños del negocio.

### 3.5.3 EL TIEMPO DE PANTALLA

El Plan de Renovación Cinematográfica surgió ante el reclamo de los productores privados porque se cumpliera cabalmente, el artículo 2, fracción XII, de la Ley de la Industria Cinematográfica, que impone a los exhibidores la proyección del 50% de sus funciones con cine mexicano. Se liberaron los precios de entrada a los cines, pero las películas mexicanas permanecieron ausentes de las salas cinematográficas durante lo que restaba de la década de los

El poco tiempo de pantalla que se le ha otorgado al cine mexicano en las salas cinematográficas, ha sido un problema que se viene padeciendo desde su surgimiento como industria. El gobierno ha intervenido en algunas ocasiones para darle una solución.

En la época cardenista, el presidente obligó sin éxito a los dueños de los cines, a exhibir una película mexicana al mes como mínimo. Luego vino la Ley de la Industria Cinematográfica en 1949 y la compra del monopolio Jenkins, pero nada de esto ha resultado.

Por otra parte, desde el surgimiento de COTSA, el cumplimiento del tiempo de pantalla para las cintas nacionales ha quedado al gusto e interés de los funcionarios en turno. Unos han exhibidos el 100%, otros el 50% y otros nada.

En los años 80 , a pesar de que el gobierno contó con el 60% de las salas cinematográficas en el país, las películas extranjeras, especialmente las norteamericanas, tuvieron mayor tiempo de pantalla.

Todo esto trajo enormes problemas para la industria cinematográfica mexicana. El favoritismo de las cintas extranjeras, por parte de los exhibidores, impidió que los productores recuperaran su inversión, lo que ocasionó el desaliento en la producción de films mexicanos. Los empresarios del cine, en muchos de los casos, decidían depositar su dinero en inversiones bancarias u otras formas atractivas para hacer crecer su dinero sin peligro de perderlo.

La exhibición fue un serio problema. Las cintas mexicanas permanecían enlatadas, sin poder tener estreno hasta

2 años. La situación como siempre fue más crítica para los productores, que únicamente recibían el 20% de los ingresos en taquilla, como pasa todavía en la actualidad.

El enlatamiento de las películas mexicanas fue un problema de grandes dimensiones, que llevó incluso a la quiebra a muchos productores.

El grupo de investigación, Colectivo Alejandro Galindo, realizó en 1986, un estudio sobre la crisis del cine mexicano. A través de éste, se pudo saber que en promedio las películas mexicanas tardaban once meses en estrenarse en algunas salas de la república. Los datos se habían obtenido en un muestreo realizado a 400 cintas que eran el equivalente a la producción de 5 años.(15)

El informe del Colectivo Alejandro Galindo expresaba en forma textual (Dicine, Núm 20, Julio-Agosto, 1987): "Según información proporcionada por la Asociación de Productores, en 1986 existían 105 cintas enlatadas, nada más en el Distrito Federal y su area metropolitana. Esta cifra no es para nada alarmista y disparada de la realidad, ya que si comparamos las 565 películas producidas en los últimos siete años con las 472 estrenadas en la capital en el mismo lapso, nos da una diferencia de 93, a las que habría que sumarle las que se venían arrastrando con anterioridad". (16)

Los exhibidores nunca han querido al cine mexicano, para ellos el verdadero negocio ha sido la proyección de lo más comercial y abyecto de las distribuidoras extranjeras. Películas de éxito y preferidas por ellos han sido: El Karate Kid, Rambo, Cobra, Cazadores del Arca Perdida, Supermán, E.T., y en el caso de cintas nacionales las de Vicente Fernández y la India María.

A lo largo de la década de los 80, los exhibidores estuvieron peleados con el cine de calidad. Para ellos lo único importante era llenarse los bolsillos con las peores cintas. Tal vez, por eso el problema de COTSA con el film Board no les preocupó nada. Los exhibidores preferían programar cualquier película extranjera por mala que esta fuera, que la mejor cinta nacional.

El público mexicano influyó en este problema, siempre mostró preferencia por las cintas extranjeras, en éste privó un sentido malinchista hacia lo nuestro, que se agudizó ante la terrible dependencia cultural que se tuvo de E.U. En un número considerable de individuos de la clase media el modo de vida americano ha sido el ideal de vida.

El problema del enlatamiento de las películas mexicanas fue también responsabilidad de las empresas distribuidoras del país: Películas Nacionales (PELINAL) y Continental de Películas S.A., quienes conservaron los mismos vicios que venían arrastrando de muchos años antes.

Estas empresas provocaron en gran medida el retardo en la distribución de las películas; daban preferencia en la exhibición a algunos productores y obligaban a otros a esperar la salida de su producto.

El grave problema del enlatamiento de gran número de películas nacionales se debió a la acción conjunta, corrupta e irresponsable de las empresas distribuidoras y los exhibidores. A ellos no les importaba el retraso de exhibición y los problemas de descapitalización que con sus acciones generaban en perjuicio de los productores. Se dieron casos en que 70 películas esperaban fecha de salida en algún cine.

La distribuidora Películas Nacionales, fue un serio obstáculo para la libre circulación y exhibición de las películas mexicanas, dio una total preferencia a los productos de la iniciativa privada, dueños de las acciones de esta compañía.

Películas Nacionales S.A., fue fundada el 17 de Octubre de 1947 por las siguientes empresas: Filmadora Mexicana, S.A., Clasa Films Mundiales S.A., Producciones Raúl de Anda S.A., Producciones México S.A., Producciones Rosas Priego S.A. y El Banco Nacional Cinematográfico, con un capital de aproximadamente 200 mil pesos. Con el correr del tiempo y como resultado del Plan Garduño los productores privados se apropian del 90% de las acciones de esta empresa y deja de ser de dominio absoluto del Estado. (17)

Durante el proyecto cinematográfico echeverrista, el Estado compra más acciones de Películas Nacionales, pero al terminar el plan de estatización de la industria en 1976, esta empresa vuelve a ser el coto de los productores privados en forma absoluta. En la actualidad, los empresarios del cine son poseedores del 85% de las acciones.

En la década pasada, Películas Nacionales dio preferencia en su distribución a las películas comerciales que a las de cooperativas y de producción independiente (universitarias), que tenían que hacer colas muy largas en espera de salida comercial, a pesar de tener cierta calidad. Esta empresa impidió prácticamente la exhibición de estos productos y fueron marginados del ansiado estreno comercial. Nocturno Amor que te vas (1987) de Marcela Fernández Violante y Los Confines (1987) de Miti Véldez no pudieron ser comercializados. (18)

Por su parte, la distribuidora estatal Continental de Películas, ante la falta de recursos económicos poco pudo coadyuvar a que un mayor número de películas de calidad fueran estrenadas en los cines. (19)

Dentro de este círculo vicioso no toda la culpa fue de los distribuidores y exhibidores. En muchos de los casos los productores buscaban a toda costa que sus películas se estrenaran en determinados cines, con la finalidad de tener mayor éxito en taquilla. Si una producción era de corte campirano (comedia ranchera) a toda costa los productores trataban de que fuera exhibida en los cines: Mariscala, Sonora, Variedades o Nacional. Los productores sabían que el público asiduo a estas salas cinematográficas, casi siempre de origen provinciano, eran espectadores cautivos para sus producciones. Si la cinta era extranjera entonces los cines idóneos debían ser: El Latino, Pedro Arméndariz, Manacar, Diana, París, etc. La fórmula era infalible, pero traía serios problemas de distribución y exhibición.

Otro error, en el que incurrió sobre todo COTSA, fue la asignación de demasiadas salas a una sola película, que impedía el estreno de otras. La empresa estatal, jamás comprendió que 5 salas estratégicamente situadas eran la mejor opción para el estreno de un film.

Por otra parte, ante la absoluta falta de promoción de las películas mexicanas, a través de los medios de comunicación, eran retiradas de la cartelera en la segunda o tercera semana de su estreno. Las cintas nacionales veían obstaculizada su explotación por el tope mínimo de ingresos que solicitaban para seguir en exhibición los dueños o administradores de los cines. Esta medida perjudicó sobre todo a las producciones

estatales, de cooperativas e independientes.

El tope mínimo de ingresos en los cines fue una medida que no se respetó cabalmente. A las películas extranjeras se les perdonó este requisito en muchas ocasiones. Asimismo a estas producciones, las empresas distribuidoras les otorgaban las mejores salas del país para su explotación comercial.

Los exhibidores preferían proyectar películas que dejaran dinero, había un marcado favoritismo hacia las cintas con características comerciales. Las películas estatales, de cooperativas e independientes al ser poco comerciales eran rechazadas, no se comercializaban y jamás recuperaban su inversión. El público que podía interesarse por este tipo de cine (clase media y alta) le dio la espalda a estas producciones, y de esta forma se cerraba el círculo vicioso, que continúa hasta nuestros días. (20)

Los exhibidores siempre adquirieron películas que les pudieran dejar grandes dividendos. Los jefes de plaza de los cines, eran los primeros en oponerse a la exhibición de las películas de calidad que nunca llenaban los cines. Las cintas que no tenían cierta comercialidad eran vistas como productos apuestos. (21)

Ante el fracaso en la taquilla de las películas estatales, COTSA y Continental de Películas tuvieron que apoyarlas, perdonándoles el tope mínimo de ingresos en los cines. Así se hizo con películas como: El Secreto de Romelia (1988), Esperanza (1983-1988), Mentiras Piadosas (1988), El Último Túnel (1987), etc. Aún así estas producciones no recaudaron ni la inversión hecha.

Se podría suponer que las películas extranjeras, por el tiempo de pantalla que se les daba eran mejores que las nacionales y más rentables. Esto era falso, las 250 o 300 cintas que se estrenaban al año, no eran lo mejor de las 3000 o 4000 producciones que se hacían al año, a nivel mundial. En realidad no había gran diferencia entre los bodrios comerciales extranjeros y las pésimas películas mexicanas, salvo en contadas ocasiones. Sólo 50 o 100 largometrajes extranjeros que llegaban a nuestro país, tenían un buen nivel de calidad.

El informe del Colectivo Alejandro Galindo sobre este punto advertía (Dicine, Núm 20, Julio-Agosto, 1987): "de las 81 cintas mexicanas que se estrenaron en 86 sólo 11, es decir el 13.58% fracasaron en taquilla y desaparecieron de la cartelera a la segunda semana de exhibición, mientras que de las 269 extranjeras, 91, es decir el 34.16%, fracasaron rotundamente y desaparecieron en las mismas condiciones que las del país". (22)

Conviene mencionar que aunque los datos son de 1986 pueden ser válidos para nuestro análisis, pues la situación en la década de los 80 se mantuvo igual hasta su terminación. Ni el cambio de administración gubernamental, en 1988, trajo un cambio en la situación.

Según la investigación del Colectivo Alejandro Galindo, la programación de los cines en 1986, en 21 ciudades de las más importantes del país, era como sigue (Dicine, Núm 20, Julio-Agosto, 1987): "Del total de los cines estatales, sólo 108, es decir el 31.76% proyectan en sus pantallas más del cincuenta por ciento de cine mexicano, mientras que 232 salas, es decir, el 68.23% no alcanzan a cubrir el mínimo

establecido por nuestra legislación. Sin embargo y a pesar de que esta situación es muy desfavorable, la cadena oficial es la que está más próxima a cumplir; en promedio, otorgó en sus cines el 38.46% a nuestras películas, mientras que los cines de la iniciativa privada sólo ofrecieron un 14.92%". (23)

#### 3.5.4 EL OTRO CAOS

El Programa de Renovación Cinematográfica trajo bajo el brazo el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Es por demás decir que los exhibidores no lo apoyaron totalmente, en un principio se habló de que éstos, ante la liberación de los precios de los cines, otorgarían el 5% de sus ingresos en taquilla, tiempo después aceptaron dar una cantidad fija de butacas. Unos según sus conveniencias dieron al Fondo de Fomento el 5% y otros pagaron con butacas, cada quien pagó según sus intereses, de acuerdo al tipo de cine: chico o grande.

La opción de pagar con un determinado número de butacas fue idea de los empresarios de las grandes cadenas de exhibición del país. A ellos les beneficiaba pagar de esa forma, no así a los pequeños exhibidores que demostraron que pagar de esa forma superaba el 5% asignado, pues daban menos funciones y sus salas tenían menos capacidad.

Al final cada quien pagó como quiso. Hubo claro quien se negó a pagar, abusando de la prepotencia que caracteriza a los exhibidores. En la actualidad, algunos exhibidores ponen como condición para cooperar que se liberen los precios de entrada a los cines. La verdad, si ellos nunca se han preocupado por la calidad en el cine, menos van a tener deseos de cooperar para este fin.

Otro de los vicios en la exhibición fue la poca difusión de los cortometrajes. Antes la gente pagaba por ver una película y un cortometraje, pues en la época del regente de la Ciudad de México, Ernesto P. Umuhuarta (los años sí) a los dueños de los cines se les exigía proyectar 2 horas de espectáculo. Como las películas duraban 1 hora y media, era necesario adquirir otra cinta de 30 minutos para cumplir el requisito impuesto por las autoridades.

En la década pasada, la situación cambió radicalmente. los cortometrajes tenían que pagarse para su inclusión en la programación de los cines, como sucede en la actualidad.

Por tal razón, los cortometrajes que pudieron tener difusión fueron de tipo comercial y propagandístico. Los cortometrajes de cierta relevancia estética brillaron por su ausencia en las salas. Esto fue perjudicial porque impidió que los nuevos cuadros hicieran sus primeros trabajos como cineastas, que adquirieran experiencia en el oficio.

El cortometraje naufragó en la precariedad, no tuvo financiamiento, fue confinado a verse solamente en cineclubs, circuitos universitarios y la Cineteca Nacional. El único perjudicado culturalmente fue el espectador.

En la década de los 80, la exhibición en el país fue un grave problema de funestas consecuencias para el cine mexicano. El Estado trató de solucionarlo sin atacar las verdaderas causas, solamente hizo el ridículo con: la creación del cine-carnet, la organización de rifas de automóviles y televisores, y la exhibición de películas mexicanas en salas dedicadas al cine extranjero como el Latino. Nada cambió la situación. Todo falló.

Dentro de este desastre todos sacaron partido, los exhibidores se convirtieron en productores y aunque esto estaba al margen de la ley, era poco probable comprobarlo ante un juez, como fue en el caso de Carlos Amador. Esto provocaba también que no hubiera ningún control de calidad en las películas, pues ellos eran los dueños de los cines, el único perjudicado fue el espectador.

Los exhibidores y distribuidores fueron los verdaderos dueños del negocio, pero no aportaron nada en beneficio de la industria fílmica.

La realizadora Marcela Fernández Violante, sobre este punto decía (Foro el Cine Mexicano Hoy, 22 de junio, 1988): "Son los exhibidores los que no aman lo que hacen, nunca he conocido un productor que no amara su profesión, comparado con un exhibidor el peor productor es un poeta. Un productor trabaja más que un distribuidor y un distribuidor más que un exhibidor .

Los exhibidores son como los empleados públicos, mientras que los productores cuando son independientes y libres pertenecen al grupo de los artistas". (24)

En la actualidad, la problemática de la distribución y exhibición sigue vigente. Los vicios se conjugan: Si la crisis no decrece, la baja de la producción nacional obligará a importar más películas extranjeras, lo que provocará una mayor pérdida de la identidad nacional.

## NOTAS

## 3.6 LOS VICIOS EN LA DISTRIBUCION Y EXHIBICION

- 1) Tello, Jaime, Notas sobre la política económica del "viejo" cine mexicano (1942-1970), tomado de la revista Octubre, Núm. 5, México, Septiembre, 1979. Hojas de Cine, UAM-SEP, p. 27.
- 2) Ponencia del director, Alberto Cortés, Foro "el Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas, México, D.F., 22/Junio/1988.
- 3) Ponencia del crítico y guionista, Tomás Pérez Turrent, Foro "El Cine Mexicano Hoy", 22/Junio/1988.
- 4) Medina de la Serna, Rafael, (1987), Poco Público menos Cine, Dicine, Núm. 24, Marzo-Abril, 1988, p. 6.
- 5) García, Gustavo, El Reino de las Butacas vacías, Uno+Uno, México, 12/Marzo/1988.
- 6) García, Gustavo, La Guerra de los Churros, Uno+Uno México, 5/Marzo/1988.
- 7) Guerra del Film Board vs. el Cine Mexicano, Novedades, México, 14/Febrero/1988.
- 8) Vélez, Luisa María, Sigue el Cine de E.U. monopolizando las Pantallas Cinematográficas Mexicanas, Novedades, México, 16/Febrero/1988.

- 9) Entrevista con el crítico de cine, Gustavo García, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 7/Febrero/1990.
- 10) García, Gustavo, El Reino de las Butacas Vacías, Uno+Uno, México, 12/Marzo/1988.
- 11) Colectivo Alejandro Galindo, El Cine Mexicano y su Crisis, Tercera parte, Dicine, Núm. 21, Septiembre-Octubre, 1987, México, p. 16.
- 12) Serdio, Luis Roberto, El Sonido Mágico de Georges Lucas, Esto, México, 1<sup>o</sup>/Junio/1988.
- 13) Muñoz, Luis, "Esperanza" gana siete Arieles, con profunda pena, el Universal, México, 17/Noviembre/1989.
- 14) Vázquez Carmen Mary, Poco viable incrementar el precio de entrada al cine, El Nacional, México, 15/Febrero/1990.
- 15) Colectivo Alejandro Galindo, El Cine Mexicano y su Crisis, Segunda Parte, Dicine, Núm. 20, Julio-Agosto, 1987, México, p. 13.
- 16) Ibidem ..... p. 13.
- 17) Anduiza Valdelamar, Virgilio, Legislación Cinematográfica Mexicana, Filmoteca de la UNAM, pp. 178-179.
- 18) Entrevista personal con la Lic. Rebeca Martínez, directora de la distribuidora estatal, Continental de películas S.A., Estudios Churubusco, 15/Febrero/1990.
- 19) Ibidem.

- 20) *Ibidem*
- 21) *Ibidem*
- 22) Colectivo Alejandro Galindo, *La Crisis del Cine Mexicano*, 2ª parte, *Dicine*, Núm. 20, Julio-Agosto, 1987. México, pp. 13-14.
- 23) *Ibidem* ..... p. 12.
- 24) Ponencia de la realizadora, Marcela Fernández Violante, Foro "El Cine Mexicano Hoy", 22/Junio/1988.

**CAPITULO IV**  
**HACIA EL FUTURO DEL CINE MEXICANO**

#### 4.1 LOS NUEVOS CINEASTAS Y SU FUTURO EN EL MEDIO

Cada año la crisis del cine mexicano se agudiza, y cada año jóvenes cineastas egresan de las escuelas de cine en México (CAE), (CC) y (CML). Al salir de las escuelas éstos se encuentran con un panorama poco alentador para sus aspiraciones: El desempleo en la industria.

"En las condiciones actuales el cineasta se enfrenta a un mercado de desempleo. Pocas veces es motivo de celebración salir de la escuela, ya que durante los años escolares se puede tener continuidad, se ejerce el oficio. Al dejar la escuela las filmografías comienzan a llenarse de huecos, a pesar de que estos cineastas han demostrado su capacidad con la calidad de sus ejercicios escolares. Y así lo demuestran las últimas estadísticas, en donde las 2 escuelas de cine acaparan la mayoría de los Arieles", aseguraba el director Alberto Cortés. (Foro el Cine Mexicano Hoy, 22 de junio, 1988). (1)

Muchos obstáculos enfrenta el cineasta para entrar a la industria, poco impulso reciben los jóvenes cineastas. Las dinastías del cine son un gran obstáculo, ellos, al igual que los sindicatos han cerrado las puertas de ingreso a la industria durante muchos años y han creado verdaderos reinos en ella, en donde los oficios cinematográficos se han reproducido por generaciones. Directores como Ismael Rodríguez Jr., René Cardona Jr., Rafael Baledón Jr., Gilberto de Anda, Raúl de Anda Jr., Pedro Galindo III, Adolfo Martínez Solares y Alfonso Rosas Priego, vienen a demostrar como se hace estrecho el camino para pertenecer al medio cinematográfico. "Sólo los herederos del rey pueden tener el honor de pertenecer al reino".

Antes de continuar, hay que advertir que las condiciones actuales en la industria cinematográfica que viven los jóvenes cineastas, y que se analizan en este ensayo, fueron exactamente las mismas que en la década pasada.

Durante los años 80, la difícil situación de desempleo no tuvo mayores variantes para los jóvenes cineastas, el hecho de ser egresados de escuelas de cine, no les brindó a éstos mayores posibilidades para ingresar a la industria fílmica nacional, y así ejercer su oficio.

Los productores privados se mostraron reticentes a aceptarlos en sus filas, por el miedo a que ellos les cambiaran sus productivas y comerciales temáticas. El Estado por su parte, hundido en el caos burocrático, sólo dio oportunidad de realizar películas a unos cuantos. La mayoría de los jóvenes cineastas se refugiaron en el cada vez menos cine "independiente", y en la producción de comerciales y videos.

En la actualidad, la mayoría de los egresados de los centros de enseñanza cinematográfica aspiran a ejercer el oficio de director en la industria y rehusan otro rol en la producción fílmica. Pocos son los que se inclinan por otras ramas del quehacer fílmico, lo que trae consigo menores posibilidades de encontrar empleo. Ultimamente, jóvenes fotógrafos-como Carlos Marcovich-han ingresado a la industria con éxito, pero son una minoría.

La ex-directora del CUEC, Marcela Fernández Violante, en su ponencia en el Foro "El Cine Mexicano Hoy" (22 de Junio, 1988), al comentar sobre las pocas posibilidades de los nuevos cineastas de ingresar a la producción fílmica, decía: "Existen 3 formas para que un joven cineasta, carente de recursos-

económicos, ingrese a la industria y son:

1) "Empezar como aprendiz, y escalar paulatinamente, penosamente, los distintos escalafones hasta encontrar un padrino; este padrino, como en los cuentos de hadas, con su varita mágica podrá convertir al realizador. El talento puede pertenecer a la iniciativa privada o al Estado, ello explica las interminables horas de antesala de algunos cineastas, llevando propuestas a las puertas del sr. Enrique Soto Izquierdo (ex-director de IMCINE).

2) Tomar lecciones de actuación y empezar como extra, en caso de que usted sea una personalidad recia, con rasgos indígenas, o una marcada actriz cómica, su atención a papeles protagonistas será menos árida. La carrera de muchos directores tuvo como punto de partida la actuación, señalemos a: René Cardona, Emilio "Indio" Fernández, Rafael Baledón, Luis Alcoriza, Alberto Mariscal, Abel Salazar, Alfonso Arau, Valentín Trujillo, Julián Pastor, Victor Manuel "Cuero" Castro, La India María, etc. Todos ellos han ascendido de nuestros lineamientos fílmicos para ocupar la silla de director.

3) Aplicarse a la creación de una obra cinematográfica de calidad, que de cuenta de una sólida preparación profesional con el advenimiento de las escuelas de cine". (2)

En contraposición con lo que opinan los sindicatos, es claro que para hacer una carrera en el medio cinematográfico es importante tener una educación fílmica. Con todo lo que se argumente, la simple praxis, sin tener un marco teórico sólido dará menores recursos técnicos al futuro profesional.

El simple empirismo o la práctica diaria del oficio impide el verdadero aprendizaje. Existe mucha gente talentosa que se ha hecho en el medio, en el ámbito industrial. Sin

embargo, la intuición sufre muchas carencias y cuando se agota se tiende a la repetición y al auto plagio. Un claro ejemplo de esto lo podemos observar con los directores de la industria privada, que no se cansan de hacer lo mismo en sus películas de ficheras y narcos. Para ellos realizar una película es una chamba más, que hay que hacer rápido, salga como salga.

Con los grandes problemas que tienen los jóvenes directores para realizar una película en la actualidad, ya no se puede decir que halla una carrera de director de cine. Los directores de cine realmente no pueden pensar, como se pensaba antes, en hacer una carrera.

Arturo Ripstein, uno de los directores de la etapa moderna, con más largometrajes realizados (15), opinaba al respecto (Foro el Cine Mexicano Hoy, 22 junio, 1988): "Antes se podían filmar 40 a 50 películas a lo largo de una vida de cineasta, de las cuales podían destacar 10 a 12.

En este momento no hay posibilidad de esto, en nuestros tiempos lo que podríamos aspirar a hacer sería una obra. El hecho de que se hagan 1, 2 o 5 películas como una carrera, no es una amenaza atroz, por supuesto esto excluye la posibilidad de una carrera". (3)

El oficio de director es complejo y difícil de ejercer. Para ser un buen realizador se deben dedicar, horas, años, para poder, de esta manera, afinar el oficio y así conseguir un mejor nivel de calidad. Sin embargo, las opciones de empleo en la producción cinematográfica son mínimas, esto trae como consecuencia, que los nuevos cineastas no puedan

tener continuidad en su oficio, ni tengan posibilidades de adquirir experiencia y capacidad en su trabajo.

Ante las pocas posibilidades de dirigir alguna película y de esta manera perfeccionar el oficio, la frustración de los cineastas es evidente. Diego López, en entrevista concedida a Lucía Álvarez (11 de Julio, 1989) de Uno+Uno, comentaba: "De repente hay una actitud un poco absurda en la que se espera que los cineastas hagamos un cine brillante, con una producción esplendorosa, pero que salga de la nada; y eso no es posible. Un pintor pinta 12 o 14 horas al día, un músico toca, y el cineasta ¿qué hace? en el mejor de los casos hace guiones para sobrevivir muchos de los cuales se quedan en los cajones". (4)

Las opciones para hacer una carrera como director de cine son restringidas, las mayores posibilidades están en la producción en video, el cine independiente y la producción de las cooperativas y Universidades.

A través de las cooperativas algunos cineastas como: Diego López, María Novaro, Alejandro Pelayo, y José Buil han podido continuar su carrera.

Dentro del cine universitario pudieron filmar: Mill Váidez, Marcela Fernández Violante, Gerardo Lara, Ramón Cervantes, Rafael Montero, Carlos González Morantes y también María Novaro.

La producción estatal, no es una alternativa muy viable, se realiza a costos muy elevados y en poca escala. Su forma de producción no permite que un número mayor de jóvenes directores puedan llegar a debutar en el medio. Sin

embargo, algunos egresados de escuelas de cine como: Cristián González, Eusi Cortés, Arturo Velazco, Rafael Montero, Oscar Blancarte, Juan Mora y Alfredo Joskowicz, pudieron relizar al menos una película en la década pasada con financiamiento de IMCINE.

En la producción comercial, es difícil el ingreso de cineastas surgidos de los centros de enseñanza cinematográfica, son rechazados. Los productores privados no aceptan el ingreso de nuevos elementos en sus feudos, por tal razón ellos mismos forman sus cuadros en materia de realización.

Son pocos los directores que tienen cierta constancia en las producciones comerciales. De los más constantes podemos señalar a: Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Gurrola y recientemente Víctor Manuel Romero Ugalde, todos ellos del CUEC.

No obstante, habría que preguntarse ¿A que se debe esto? El actual director del CUEC, Alfredo Joskowicz, decía (Entrevista Personal, 12 de Febrero, 1990): "Las pocas posibilidades de ingreso al cine comercial, para los realizadores que egresan de las escuelas de cine, y que podrían ingresar a este cine industrial, es un problema muy complejo. Esta falta de apertura se debe a que el cine industrial está monopolizado y tiene valores cuyas características no requieren de los servicios de gente preparada. El egresado de escuelas de cine obstaculiza las filmaciones, las complica, tiene exigencias que han sido descartadas definitivamente del cine comercial, porque el productor privado invierte de una manera selectiva, es todavía un capitalismo bastante primitivo; la menor inversión posible para la máxima obtención de utilidades. Y entonces los egresados que tienen un mínimo de consideraciones artesanales

y de aspiraciones artísticas son descartados del trabajo. En ese sector de la esquizofrenia, no hay manera de ingresar, es muy difícil, y si se da es con goteo". (5)

Es cierto, hay temor entre los empresarios del cine, de que la nueva generación de realizadores pueda cambiar las temáticas y el gusto del público, que acepta películas de baja calidad y costo. (6)

Por otra parte, las películas de los nuevos realizadores no son bien aceptadas por el público, son hechas para un reducido sector, de ahí que los productores no manifiesten deseos de darles la alternativa.

Los egresados de institutos de formación cinematográfica, como casi no pueden filmar con regularidad acumulan resentimiento y cientos de ideas. Cuando finalmente reciben la oportunidad de producir introducen en sus películas todas las locuras que llevan dentro y eso los aleja de los espectadores. (7)

La problemática es más profunda. Cuando un egresado del CUEC o CCC ingresa a la producción comercial, pierde automáticamente la posibilidad de expresión estética. Además, estas incursiones de jóvenes cineastas en la producción privada, se dan con profunda indignidad, como en el caso de Víctor Manuel Romero Ugalde.

Este realizador, lejos de padecer desempleo filma con regularidad películas de encueradas y albures, sólo comparadas a los bodrios del "Güero" Castro y Don Gilberto Martínez Solares.

Victor Manuel Romero Ugalde es miembro del Colectivo Alejandro Galindo. En 1988 debuta en el cine comercial con La Lechería, en donde dirige a Polo Polo. Es además codirector firmante de la película censurada ¿Nos Traicionará el Presidente? realizada en 1987, al lado de Fernando Pérez Gavilán. En 1989 dirige, Para que dure no se apure, que es uno de los bodrios más ejemplificativos del fracaso de la industria, y Mi Compadre Capulina una producción basada en el recurso del pastelazo, que alcanzó gran éxito de taquilla, debido al indiscriminado bombardeo publicitario que le dispensó su productora, Televisa.

De la película Para que dure...no se apure, el crítico de cine, Gustavo García, escribía (Uno+Uno, 6 de Octubre, 1989): "Mientras se ve a la veterana Diana Herrera lanzarse desnuda sobre la enorme anatomía de Guillermo Rivas o a una señora, cuyo nombre de batalla no capté, filmada de frente en escorzo sobre el Choforo para enfatizar que sus inmensos senos se aplastaban en el pecho del cómico, mientras quedaba claro que la visión del mundo del director es derrotista y conformista (la corrupción es un estado natural, del sistema mexicano), uno se cuestiona para qué las escuelas de cine, para qué esas cabezas retacadas de rollos verbales y dogmas de puesta en imagen si el destino último es ser devorado por una máquina de denigración cultural". (8)

No es el caso de censurar a la gente que se introduce en las filas del cine comercial, pues como se decía antes, a través de estas cintas se adquiere experiencia en el oficio. Lo criticable es que se caiga en la reproducción de los vicios perpetuos de la producción comercial privada, en el comercialismo barato que a nada conduce.

Dentro del círculo de directores de nuestra cinematografía, también hay un rechazo hacia los nuevos cineastas. El veterano director, Sergio Ulhovich, quien fuera uno de los más favorecidos por el proyecto cinematográfico echeverriista, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy" (22 junio, 1988), después de argumentar la importancia del director en la producción y el fracaso de las películas estatales, decía: "Eso de que a los jóvenes, nada más porque salen del CCC o el CINEC ya hay que darles todos los dineros del mundo, para que debuten y hagan películas, me parece muy malo". (9)

Expresaba en aquella ocasión, que 25 directores habían debutado en la sección de realizadores del STPC, de los cuales, sólo 1 había realizado una segunda película. Esto se debía, según él, a la deficiente calidad de los trabajos de los debutantes y las pocas posibilidades de financiamiento que había en la industria.

La situación en el futuro para los jóvenes realizadores se presenta muy difícil y complicada, éstos forzosamente deben de dejar de asumir una posición radical y exclusivista en la producción de sus cintas. Los egresados de escuelas de cine ya se están dando cuenta de que el camino a seguir, es hacer un cine más comercial, de menos búsqueda formal, que llegue a grandes grupos de espectadores, a la clase media que no ve cine mexicano, para así consolidar un cine de calidad recuperable de su inversión, que les permita seguir filmando.

En la actualidad hay muchos jóvenes cineastas formados en centros escolares que están ávidos de recibir apoyo económico para realizar proyectos de calidad, ellos deben de estar en lucha constante por ganar nuevos espacios en el medio cinematográfico. Desgraciadamente, no es fácil

luchar en contra de una industria fílmica esquizofrénica que impide, a toda costa, a los noveles realizadores, hacer un cine comprometido con la realidad con características de expresión artística.

Aún con todos los errores de los nuevos cineastas, el futuro del cine mexicano y su transformación está en sus manos solamente.

## NOTAS

## 4.1 LOS NUEVOS CINEASTAS Y SU FUTURO EN EL MEDIO

- 1) Ponencia de Alberto Cortés, Foro "El Cine Mexicano Hoy", - organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y La - Fundación Mexicana de Cineastas, México, D.F., 22/Junio/1988.
- 2) Ponencia de Marcela Fernández Violante, Foro "El Cine Mexicano Hoy", 22/Junio 1988.
- 3) Ponencia de Arturo Ripstein, Foro "El Cine Mexicano Hoy", - 22/Junio/1988.
- 4) Enríquez Álvarez, Lucía, En el cine no sólo hay que formarse artísticamente, sino luchar contra un medio adverso: Diego López, Uno+Uno, México, 11/Julio/1989.
- 5) Entrevista personal con Alfredo Jaskowicz, director del - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Oficina-privada, 12 de Febrero, 1990.
- 6) Quiroz Arroyo, Macarena, Los Productores Privados no Desean cambiar la temática del Cine Nacional, Manifiesta la realizadora Marcela Fernández Violante, Excélsior, México, 27/ - Diciembre/1989.
- 7) Cabrera, Carlos, El cine padece esquizofrenia, El Nacional, México, 6/Febrero/1990.
- 8) García, Gustavo, Caminito de la Escuela, Uno+Uno, México, - 6/Octubre/1989.

- 9) Intervención de Sergio Olhovich, Foro "El Cine Mexicano - Hoy", 23/Junio/1988.

#### 4.2 LA INDUSTRIA FILMICA NACIONAL: MAQUILADORA DE PRODUCCIONES EXTRANJERAS.

¿El futuro del cine mexicano será ser únicamente maquilador de producciones extranjeras? Al parecer parece condenado a seguirlo siendo, y la verdad lo acepta con gusto la industria.

Desde los inicios de los años 80 las grandes productoras filmicas del mundo se interesan por venir a filmar a México sus grandes producciones. De antemano sabían que en nuestro país se abatían enormemente sus costos de producción, al alquilar los Estudios Churubusco o filmar en escenarios naturales.

Hacer una película en México es lo más barato del mundo para los productores extranjeros. El director de los Estudios Churubusco, Marco Julio Linares afirmaba (Uno+Uno, 23 de agosto, 1989): "En comparación con otros países competidores como Filipinas, Australia y Yugoslavia entre otros, aún cuando dan muchas facilidades, nosotros estamos entre un 30 y un 60 por ciento menos que ellos. Esto es parte de nuestro atractivo, pero hay otros mayores como nuestra infraestructura, la que puede atender a los productores que la solicitan". (1)

La ingerencia extranjera representa un grave peligro para la industria. Sin embargo, los productores extranjeros cada vez con más frecuencia deciden filmar en nuestro país. Los productores eligen nuestro país debido a la cercanía con

E.U., la vasta riqueza natural del territorio y la eficiencia comprobada de los técnicos.

En 1982, una buena cantidad de trabajadores del STPC fueron empleados en la superproducción del poderoso productor italiano, Dino de Laurentiis, quien alquila la mayoría de los foros de los Estudios Churubusco durante 2 años, para filmar la costosa cinta Dunas, del director inglés David Lynch. (2)

Como era lógico el STPC aceptó con gusto las producciones extranjeras, pues eran bien remuneradas con dólares. Así es como nuevos planes de rodaje de empresas extranjeras se multiplican y en 1985 la RKO de Hollywood alquila por largo tiempo 6 de los 8 foros de los Estudios Churubusco.

Durante 1987, filman 10 películas extranjeras en nuestro país. En Enero de 1988, Walt Disney Productions alquila los 8 foros de los Estudios Churubusco para filmar la película infantil Teenie Woenies. En ese mismo año también se realiza la superproducción de Jane Fonda Gringo Viejo, que se filma en escenarios naturales y foros mexicanos. La película norteamericana tuvo un sonado fracaso internacional.

En aquel Enero de 1988, mientras los Estudios Churubusco eran convertidos en callejones de pueblitos gringos de Disney, el STPC anunciaba un despido masivo de 300 empleados de confianza y de planta, y les promete ser recontratados después según lo fueran necesitando las producciones. (3)

Con el fin de hacer a un lado a los productores nacionales que quisieran alquilar los Estudios Churubusco, las autoridades anuncian aumentos fuertes por los servicios

de alquiler, pero no contentos con esta medida, y con él único objetivo de ser más accesibles con los productores extranjeros, el sindicato rompe el dogma de imponer a las filmaciones un staff inflado, que en muchas ocasiones son casi por razones de terapia ocupacional. (4)

De este negro panorama el crítico de cine, Gustavo García escribía (Uno+Uno, 23 de Enero, 1988): "¿Cuando los sindicalizados han pasado del muro de las lamentaciones a la acción para cambiar las reglas del juego que sólo han conducido a la situación actual, al deterioro apabullante de la calidad, al chambismo, a la entrega de las instalaciones como maquila del cine estadounidense? Las prácticas han sido otras: Los trabajadores esperan la llegada del capital gringo con ansias, a las películas (y series de televisión) estadounidenses se les asigna el personal más capacitado, el mejor equipo, y a los mexicanos se les deja con los más viejos o los más inexpertos, con equipos a punto de caducar para que mal hagan lo que ya nació en la derrota". (5)

En 1989, nuevamente los foros de los Estudios Churubusco son utilizados casi todo el año para la filmación de la película norteamericana de Arnold Schwarzeneger, Total Recall, de la empresa productora Carolco. (6)

Durante los meses de 1989 todo Churubusco se convirtió en el planeta Marte del año 2089, para dar forma a la película de ciencia ficción. Para ello se construyeron minas, túneles, pasajes, desniveles, pues la historia giraba en torno a un minero justiciero del futuro.

De esta forma una vez más, los norteamericanos utilizaron instalaciones y mano de obra mexicana para realizar, a menor costo, una de sus espectaculares producciones cinematográficas.

Críticos, cineastas y periodistas manifestaban su enojo ante la terrible ingerencia extranjera. Fernando Morales Ortiz del diario Esto, opinaba (22 de Agosto, 1989): "Da grima, pena ajena, rabia personal ! Observar que los Estudios Churubusco están convertidos en territorio exclusivo de Hollywood, cuanto desierto para el cine mexicano, puesto que a la fecha los ocupa sólo la tropa invasora de la película Total Recall de Arnold Schwzzeneger, en tanto brilla por su ausencia el menor signo de tránsito nacional.

Por su parte, en los América la actividad mayor, y casi única, se refiere a la elaboración de comerciales -anuncios- ya que tampoco hay comparecencia de películas nuestras de largo-metraje." (7)

A los dirigentes de los Estudios Churubusco no les importaba mucho que la producción de películas mexicanas disminuyera. Ellos aducían que no se trataba de arrendar sino de captar trabajo, por tal razón, existía una gran preocupación por obtener buenas propuestas y firmar convenios con productoras extranjeras que redituaran buenos dividendos por largo tiempo, pues se hablaba de filmaciones que nominalmente equivalían a 30 millones de dólares.

El titular de los Churubusco decía (Uno+Uno, 23 de Agosto, 1989): "Parece mentira pero el núcleo importante del cine internacional sabe perfectamente cuando, donde e incluso, conoce las fechas de terminación de películas, por lo que

tenemos más de 3 productoras que solicitan por escrito nuestras instalaciones, así como llamadas telefónicas con ofrecimientos reales". (8)

La producción de películas extranjeras en nuestro país es un tema bastante polémico, por un lado estas filmaciones generan divisas al país, dan empleo al STPC y a sus equipos, y aligeran el problema al gobierno de darle trabajo a la gente del cine.

Sin embargo, este tipo de producciones en nada contribuyen a mejorar al cine mexicano y en cambio convierte a nuestra industria en simple maquiladora de películas extranjeras.

Los Estudios Churubusco, testigos de la época de oro del cine nacional, permanecen prácticamente desiertos en cuanto a producciones mexicanas. Asimismo, nadie puede negar que la gente del sindicato prefiere las producciones extranjeras que las mexicanas, lo que hace que de alguna manera la producción disminuya.

Los propios realizadores se quejan de la preferencia que se les da a las producciones extranjeras, el director Arturo Ripstein opinaba de esta manera (Arturo Ripstein habla de su cine, de Emilio García Riera): "Amí me descorazona mucho llegar a las filmaciones de los extranjeros y ver que el personal técnico mexicano es no sólo disciplinadísimo, serio, sino incluso ligeramente complacido con la posibilidad del dólar. Es muy lamentable, y me ha ocurrido muchas veces en mi carrera, llamar a los técnicos que yo considero los mejores de la industria mexicana y que se disculpen conmigo porque en las próximas cuatro semanas van a estar esperando que empiece la siguiente película gringa. Amí eso me descorazo-

na profundamente. Llega un momento en que no podemos contar realmente con los buenos elementos. El sindicato se ha caracterizado por su prácticamente nula renovación de cuadros, y los buenos elementos están apalabrados permanentemente con los gringos. México ofrece grandes facilidades para esos tipos que vienen con dólares y que utilizan muchísimas veces a los técnicos de subempleo potencial". (9)

El nuevo fenómeno, aparte de la penetración económica y cultural que genera, trajo también conflictos entre los sindicatos. Las supuestas ventajas que este tipo de films extranjeros dejan son cada vez menos.

En 1987, en una acto incomprensible y destructivo la sección de Técnicos y Manuales del STPC convenció a las demás secciones, para que bajarán sus pretensiones económicas, y de esta forma se evitara que las compañías extranjeras se fueran a trabajar con el STIC, cuyos tabuladores salariales y prestaciones son menores. (10)

Todo parece indicar que la industria cinematográfica mexicana, seguirá siendo maquiladora de producciones extranjeras, los datos así parecen indicarlo. En los años recientes la lista de películas realizadas en el país ha aumentado en una gran proporción, algunas de estas son: Romero, Querida encogí a los niños, Dos bribones tras la Esmeralda, Pérdida, Bajo Fuego, Desaparecido, Bajo el Volcán, Salvador, 007 con Licencia para Matar y las ya citadas, Gringo Viejo, Dunas, Total Recall y Teenie Weenies.

Asimismo en Durango se filmaron 2 películas que todavía no se estrenan: Revenge, con Anthony Quinn y Kevin Costner y Fat Man and little boy, con Paul Newman.

Los productores extranjeros no se conforman solamente con filmar en nuestro país, recientemente, un consorcio germano-estadounidense, con participación de capital mexicano, anunció la construcción de un gigantesco estudio en Baja California, en un área de 80 acres entre Tijuana y Ensenada. Las obras están planeadas para comenzar en Mayo de 1990. (11)

## NOTAS

4.2 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL: MAQUILADORA DE PRO -  
DUCCIONES EXTRANJERAS.

- 1) Belmont, Fernando, Los Estudios Churubusco son ocupados por Extranjeros y el Cine Mexicano, contraído, Uno+Uno, México, 23/agosto/1989.
- 2) García Riera, Emilio, Historia del Cine Mexicano, Editorial-SEP, Pp 351-352.
- 3) García, Gustavo, Churubusco-Babilonia, Uno+Uno, México 23/ Enero/1988.
- 4) Ibidem
- 5) Ibidem
- 6) Cano Tosqui, Araceli, Siete de los Ocho foros de Churubusco convertidos en el planteta Marte, año 2089, El Universal , México, 25/Marzo/1989.
- 7) Ortiz Morales Fernando, ¡Sanseacabó!, Esto, 22/Agosto/1989.
- 8) Belmont, Fernando, Los Estudios Churubusco son ocupados por extranjeros y el Cine Mexicano contraído, Uno+Uno, México , 23/Agosto/1989.
- 9) García, Riera, Emilio, Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera, Universidad de Guadalajara (CIEC) , - México, Guadalajara, P. 153.

- 10) Colectivo Alejandro Galindo, El Cine Mexicano y su Crisis-  
(1ª parte), DICINE, Núm 19, Mayo-Junio, 1987, p. 13
- 11) Marín Conde, Eduardo, La Mina de Oro de los técnicos mexi-  
canos, El Nacional, México, 16/Enero/1990.

#### 4.3 LOS CONCLRSOS DE CINE EXPRIMENTAL: OPCIONES PARA EL CAMBIO.

El III Concurso de Cine Exprimental realizado en 1986 fue duramente criticado. Es cierto, las películas ganadoras tuvieron poca promoción, se exhibieron en temporadas bajas de afluencia (Diciembre) y lejos de ser un concurso de obras, fue una tenaz competencia para ver quien levantaba un proyecto en un lapso muy corto de tiempo.

A varios años de distancia del concurso, el hecho se ve de manera diferente. Como legado de aquella competencia, que no tuvo nada de exprimental, jóvenes directores como: Diego López, Oscar Blancarte, Cristián González y el no tan juvenil, Arturo Velazco, dieron un paso firme en sus pretensiones por filmar en el cine industrial. Asimismo dentro del concurso se produjeron 2 de las mejores obras de la década pasada : Amor a la Vuelta de la Esquina y Crónica de Familia.

En honor a la verdad, también es preciso indicar, que ninguna de las películas que concursaron en el pasado certámen recuperaron su inversión, con excepción de La Banda de los Panchitos. Y a pesar de que el concurso fue una panacea para que algunos de los directores se dieran a conocer, no todos los realizadores destacados, que mostraron cosas interesantes en sus producciones como: Alberto Cortés, Jorge Prior, Luis Kelly y Marcelino Aupart, recibieron, posteriormente, oportunidades para filmar una película profesional. Hasta la fecha siguen esperando poder debutar en la producción industrial.

De cualquier modo Los Concursos de Cine Experimental que se han realizado en México (1965, 1967, 1986) han traído siempre propuestas de renovación, de cambio. Desgraciadamente, en sus 3 versiones, han sido muy mal organizados por el STPC y el Estado. Estos certámenes han venido a darle vitalidad y transformación a una industria fílmica que ha estado por siempre, anguilosada y estática a lo largo de toda su historia.

Los Concursos de Cine Experimental, con buena organización y planeación y con pretensiones de apoyo a los jóvenes cineastas, pueden ser opciones muy importantes para hacer más benigno el futuro del cine mexicano, que a los ojos de todos se ve de funestas perspectivas.

El III Concurso de Cine Experimental tuvo enormes fallas y errores que opacaron su realización. Hagamos un análisis de este concurso para conocer las razones de este fracaso, y así poder opinar sobre las acciones tendientes, que se pudieran llevar a cabo en el futuro, para erradicar éstas.

El 29 de Octubre de 1984, El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) convocan a todos los profesionales del cine y a estudiantes en la materia, al III Concurso de Cine Experimental.

Las bases del concurso consistían en:

1) Entregar dos copias del libreto al STPC y el IMCINE para aprobar su filmación.

2) Los guiones deberían contener una búsqueda expresiva.

3) Las películas concursantes deberían ser largometrajes realizados en 35 mm, en color o blanco y negro, y con una duración mínima de 80 minutos en pantalla.

4) El reparto debía ser integrado por actores cuyo nombre no constituyera una ventaja comercial.

5) El STPC quedaba como depositario de las copias participantes y estaba prohibido el tiraje de copias extras.

6) El plazo de inscripción era de 2 meses, a partir del primero de Noviembre, los participantes tendrían 6 meses para terminar la película, a partir de la clausura de inscripciones.

7) Las películas concursantes tendrían autorización para su explotación comercial y los salarios de los trabajadores se pagarían después de iniciarse la explotación de las mismas.

8) Los realizadores triunfadores serían admitidos dentro del STPC.

9) Los premios para los ganadores consistían en: "Primer lugar, trofeo, diploma, exhibición comercial durante una semana en las mejores salas de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) tres meses después de entregadas las copias y el trailer, costo de instalaciones y servicios de los Estudios Churubusco que cederá IMCINE, ganancia de la explotación comercial; segundo premio, los mismos excepto la exhibición comercial, que será 4 meses después de entregadas las copias, el IMCINE sólo absorberá el 75% de las instalaciones y servicios; tercer lugar, los mismos excepto la exhibición comercial que será cinco meses después de entregadas las copias, el IMCINE sólo absorberá el 50% de las instalaciones y servicios". (1)

Dentro de las bases del concurso también se informaba que el jurado otorgaría premios a los mejores trabajos en actuación, argumento, fotografía, sonido, música y edición, además de premios especiales al mejor realizador, y a los filarmónicos.

Como anotación importante los encargados del concurso declararon a los medios de difusión y a los interesados que no quedaría desierto ningún premio, como en ocasiones pasadas, además desde ese momento se comprometían en la celebración de concursos del mismo tipo cada 2 años.

El entonces Secretario General del STPC, Sergio Véjar, aseguraba en esos meses, que aún las películas que no resultaran ganadoras se exhibirían normalmente. (2)

En Noviembre de 1984, varios cineastas aspirantes a concursar opinaban que las bases del concurso eran ambiguas. Se forma una comisión integrada por: Alejandro Pelayo, Diego López y Juan de la Riva, y se entrevistan con las autoridades del concurso para poner en claro ciertos puntos oscuros.

Después de aquella entrevista se logra que se amplie el período de inscripción hasta el 28 de Febrero de 1985. La Dirección de Cinematografía se comprometía a dar libertad temática a las obras. Además, el STPC decidió cobrar solamente cuotas mínimas por concepto de desplazamiento. IMCINE, por su parte, aceptaba adquirir los derechos de explotación comercial por 5 años de la mitad de las películas concursantes, si éstas eran veinte o menos.

Alejandro Pelayo comentaba, que la decisión de reunirse con los funcionarios tenía la finalidad de encontrar garantías de que el capital que iban a invertir los cineastas lo pudieran recuperar.(3)

La idea del Concurso de Cine—según Sergio Véjar—surgió con la finalidad de renovar las temáticas de nuestro cine, que estaban muy estancadas. El dirigente y realizador comentaba (Proceso, Núm. 498, Abril 1986): "Por falta de producción tanto del Estado como de la iniciativa privada, los trabajadores de este sindicato buscamos fórmulas para incrementar la producción de películas y, en consecuencia, el trabajo. Necesitamos renovación en todas las especialidades del cine".(4)

Lo único cierto, era que el Estado no tenía dinero en ese momento, para producir películas, la única manera que encontró éste para que hubiera actividad fue inventado un concurso, en el que se emboletó a cineastas ávidos de darse a conocer y filmar.

Con cineastas a favor y en contra, el 25 de Abril (1985) se pone oficialmente en marcha el III Concurso de Cine Experimental y se da a conocer la lista de los guiones aprobados por el jurado. De un total de 42 guiones, solamente fueron aceptados 24 de los mismos.

Los guiones aceptados fueron:

Amor a la Vuelta de la Esquina de Alberto Cortés,  
A lo mejor todavía de Daniel González Dueñas, La Boda de Raúl Zermeño, Calacán de Luis Kelly, Crónica de Familia de Diego López, Cuando corrió el Alazán de Juan José Pérez Padilla,

De Chile, de dulce y de manteca de Guillermo Amador, Raúl Contla y Gloria Ribé, La Decisión de Alejandro Pelayo, EL Estado de las Cosas de Rafael Montero, Extraños de Rafael Llano, Fantomas de Sergio Bustamante, Fue en un Cabaré de José Buil, Golpe por golpe de Marco López Negrete, El hombre de enmedio de Jorge Díaz y Juan Manuel González, Manolo el Rocker de Gerardo Pardo, Obdulia de Juan A de la Riva, El Ombigo de la Luna de Jorge Prior, El Padre Juan de Marcelino Aupart, La Banda de los Panchitos de Arturo Velazco, Que me maten de una vez de Oscar Blancarte, Reflejos de Federico Weingarstshoffer, Las Señales de la Tarde de Víctor Saca, Siempre te vas de Busi Cortés y Thanatos de Cristián González.

Poco tiempo después (Mayo 85) se informaba que de los 24 proyectos aceptados sólo 10 eran aprobados para su filmación. Los otros proyectos fueron descartados por no poder demostrar ante notario público su solvencia económica.

Alberto Isaac (director de IMCINE), en ese mismo mes, reconocía ante la prensa que el concurso era elitista, porque el elitismo estaba en el costo mismo del cine. Asimismo, consideraba que aunque el concurso no era la panacea para salvar al cine mexicano, sí permitía a los cineastas tener un poco de apoyo por parte de IMCINE. (5)

El Concurso de Cine Experimental se significó porque la mayoría de los proyectos no se pudieron realizar por falta de financiamiento. Muchos de los productores comprometidos con los proyectos, se echaron para atrás en el último instante.

José Buil, egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, C.C.C., señalaba (Proceso, Núm 498, Abril,

1986):" Lo que más me sorprendió fue la disponibilidad de la gente para emboletarse. Creo que los que consiguieron hacer sus películas son unos héroes. Era una invitación al suicidio, pero todos estábamos dispuestos a suicidarnos: Ahí estaba el cincuenta por ciento de los cineastas de mi generación del C.C.C. y del CUEC". (6)

La mayoría de los concursantes para financiar sus producciones realizaron rifas, bailes, colectas, venta de cuadros y buscaron apoyo de industriales, empresarios e instituciones universitarias como la UNAM, la UAM y la UIA.

El caso de Diego López es muy ejemplificativo. En un principio iba a recibir financiamiento de DASA y Chimalistac pero al final no lo apoyan. Un grupo de pintores entre los que se encontraban, Pedro y Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Martha Chapa y Gabriel Macotella le dan cuadros a consignación a Diego López, y de su venta, en una galería, compra parte del material y liquida las deudas de la preproducción.

Los tremendos gastos hicieron que recurriera a la herencia de su abuelo Diego Rivera y después de empeñar y casi perder uno de sus cuadros decide venderlo. Posteriormente empeña otro e hipoteca un automóvil para terminar su cinta.

Otro caso fue el de Marcelino Aupart, quien filmó El Padre Juan, él comentaba (Proceso, Núm 498, Abril, 1986): "A mí me financió mi mujer con el patrimonio familiar, el dinero de mis hijos. En el camino me encontré a un amigo, Xavier Mexia, que puso una cantidad, y con las tarjetas de crédito, forzándolas al máximo, juntamos otro poco".

Todos trabajamos con sueldos diferidos, aunque hubo que convencer a los trabajadores para filmar una película que costó en efectivo más o menos 42 millones de pesos". (7)

El destacado realizador, Alberto Cortés, tuvo mejor suerte, y después de intentar financiar su película con gente de cine y fracasar, encuentra gran apoyo en industriales y comerciantes ajenos a la industria. Ellos aceptan financiar su producción con 60 millones de pesos, incluyendo el adeudo con los Estudios Churubusco.

La mayoría de los concursantes aceptaron el reto de financiarse a sí mismos sus producciones. Las películas surgidas de este concurso representaron 10 diferentes maneras de hacer cine.

El director Oscar Blancarte, complacido con los resultados obtenidos en su película decía (Proceso, Núm 488, Abril, 1986): "Cada uno de nosotros se ha partido desde hace años por hacer una película. Hemos hecho de todo y eso significa muchas ganas de hacer cine". (8)

El III Concurso de Cine Experimental vino a demostrar la capacidad y el buen oficio de jóvenes cineastas. A pesar de que fue un concurso para demostrar quien era mejor productor, trajo consigo la posibilidad de expresión. Fue la prueba de fuego para directores que aspiraban a entrar al modelo comercial de la producción cinematográfica.

En verdad fue una prueba de fuego, porque en la actualidad el director que no tiene el concepto de productor no tiene nada que hacer en la industria.

Los Concursos de Cine Experimental deben de realizarse con más frecuencia, con el objetivo máximo de que los jóvenes realizadores se den a conocer y adquieran mayor experiencia en el difícil oficio. De estos certámenes se han dado más resultados positivos que negativos, y han surgido directores como: Rubén Gámez, Alberto Isaac, Salomón Laiter, Archibaldo Burns, Manuel Michel, Diego López, Alberto Cortés, Oscar Blancarte, Cristián González, etc.

En el III Concurso de Cine Experimental, los nuevos cineastas manifestaron su presencia con sus obras y también sus deseos para demostrar que en México se puede hacer buen cine, si se renuevan los viejos cuadros en materia de realización y se abordan temáticas de interés universal.

Es necesario que por el bien del cine mexicano se sigan realizando concursos de Cine Experimental, pero mejor apoyados por el Estado, con la única finalidad de buscar la expresión de los nuevos cineastas y no con el afán de sacarle partido, como sucedió en el pasado concurso.

Amor a la Vuelta de la Esquina y Crónica de Familia son 2 ejemplos contundentes de lo positivo que resultan los concursos. Las 2 películas tienen el enorme mérito de haberse realizado con bajos presupuestos. Estas producciones están por encima de cintas como: El Último Túnel (1987) y Esperanza (1988), que contaron con un ilimitado presupuesto, sin que sus resultados finales hallan sido satisfactorios.

Si existe un futuro para el cine mexicano, este lo deben de dar los jóvenes cineastas, con producciones diferentes y temáticas acordes con la realidad. Si no sucede así la industria terminará por morir.

## LOS PREMIOS

MEJOR PELICULA: Amor a la Vuelta de la Esquina, de Alberto Cortés.

SEGUNDO LUGAR: Crónica de Familia, de Diego López.

TERCER LUGAR: La Banda de los Panchitos, de Arturo Velasco.

MEJOR DIRECTOR: Alberto Cortés.

MEJOR ACTRIZ: Gabriela Roel, por Amor a la Vuelta de la Esquina.

MEJOR ACTOR: Mario de Jesús Morales, por la Banda de los Panchitos.

COACTUACION FEMENINA: Gabriela Araujo, por Thanatos, de Cristián González.

COACTUACION MASCULINA: Ernesto Schwarts, por El Ombligo de la Luna, de Jorge Prior.

MEJOR GUIÓN: Juan Mora, Juan Tovar y Diego López, por Crónica de Familia.

MEJOR ARGUMENTO: Diego López, por Crónica de Familia.

MEJOR FOTOGRAFIA: Guillermo Navarro, por Amor a la Vuelta de la Esquina.

MEJOR EDICION: Luis Kelly, por Calacán.

MEJOR SONIDO: Hugo Rodríguez, por Calacán.

MEJOR EJECUCION MUSICAL: Eduardo Díaz Muñoz, por Calacán.

MEJOR MUSICA: Luis Guzmán, por Calacán.

MEJOR AMBIENTACION: Luis Kelly y Mauro Mendoza, por Calacán.

## NOTAS

## 4.3 LOS CONCURSOS DE CINE EXPERIMENTAL: OPCIONES PARA EL CAMBIO.

- 1) III Concurso de Cine Experimental, DICINE, Núm 17 , México , Octubre, 1986, P.5
- 2) Ibidem.....P.5
- 3) Ibidem.....P.5
- 4) Rivera, Héctor, El Concurso de Cine Experimental (1986), tomado de la revista Proceso, Num 498, México, Abril, 1986 , Hojas de CINE II, UAM-SEP, P. 254
- 5) III Concurso de Cine Experimental, Dicine, Núm 17, México , Octubre, 1986, P. 5.
- 6) Rivera , Héctor, El Concurso de Cine Experimental (1986) tomado de la revista Proceso, Núm 498, México, Abril, 1986. - Hojas de Cine II, UAM-SEP, P. 255.
- 7) Ibidem.....P. 256
- 8) Ibidem.....P. 259

#### 4.4 EL DESARROLLO TECNOLÓGICO (LA IRRUPCIÓN DEL VIDEO)

Desde 1970 la revolución tecnológica fomentó grandes cambios en la industria cinematográfica. El notable desarrollo tecnológico, que nos sorprende día a día, trajo consigo modernas cámaras compactas, maniobrables y de mejor calidad; nuevos y mejores equipos de iluminación; y películas más sensibles que redujeron drásticamente los tiempos de filmación y el número de equipo técnico que participaba en las producciones.

Gracias a estos avances tecnológicos la industria cinematográfica mundial, se desarrolló aún más, así como también el cine underground o independiente. Nuevos aires de cambio y renovación florecieron ante el progreso del hombre.

A muchos años de distancia es claramente observable que el cine mexicano no se ha nutrido de las nuevas tecnologías. Los equipos con que cuenta la industria han sido obsoletos durante muchos años.

Los laboratorios casi siempre deparan desagradables sorpresas a los realizadores. Los rushes son tardados, y nuestros fotógrafos trabajan a pesar del laboratorio y no con el laboratorio.

En México no hay sitios en donde realizar una buena postproducción, se carece de efectos ópticos especiales, que le han dado al cine norteamericano toda su espectacularidad. Para hacer un terminado de buena calidad es necesario salir al extranjero.

Que podemos decir de los equipos de sonido con que se hacen nuestras películas, son pésimos. La banda sonora de las cintas mexicanas se puede decir que son de las peores del mundo. No tenemos buenos sonidistas, ni buenos equipos.

Pero aún más malos son los equipos de sonido de las salas cinematográficas, hay que estar ahí presentes para horrorizarse con las emanaciones guturales que se oyen salir de las bocinas de las salas.

Mientras esto sucede en nuestra industria filmica, en todo el mundo proliferan los satélites, las antenas parabólicas, los videocassettes, la televisión por cable, las videocassetteras y los modernos equipos de producción en televisión, a nivel profesional y casero.

La gente del cine, en la década pasada, veía con sorpresa el nuevo fenómeno, el desarrollo tecnológico, la irrupción del video. El destacado realizador Paul Leduc, en su ponencia presentada en el IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado en la Habana, Cuba (1987), manifestaba su asombro y rechazo sobre el hecho: "Y en eso llegaron los Chips. Y con ellos, los TBC, Los JVC y los VHS y NTSC. Y el propio lenguaje empezó a volverse, sino comprensible, por lo menos raro y desagradable.

Pero bueno, ya están aquí. Y si antes del Japón nos llegaban nombres tan respetables como Mizoguchi Kenji, Akira Kurosawa, Ugetsu Monogatari, Dodes Kaden o Ran, hoy todo se reduce a banalidades como Hitachi o Sony, tomemos esto como un hecho, partamos de ello a ver que hacemos con estas novedades". (1)

En nuestros días la televisión es tan espectacular que cualquier producción hollywoodense. Con los nuevos sistemas computarizados de efectos especiales que existen (Mirage, ADO, Caleidoscopio, DVE Y ABEKAS- 62) se puede realizar cualquier proposición creativa en el video.

Las modernas cámaras CCD de 3 Chips que han superado a las de tubos catódicos, y los modernos equipos digitales de edición en los nuevos formatos: BETACAM, Super VHS PRO, M2 PANASONIC y SP 3/4 , proponen nuevas y modernas alternativas de producción.

Para el video y la moderna tecnología no hay obstáculo. Cada vez las producciones profesionales y caseras tienen mayores instrumentos tecnológicos, para incrementar su calidad. Modernos sistemas de edición en formato BETAMAX y nuevas videocassetteras con efectos especiales, son adquiridos en el mercado por un gran número de personas.

El video profesional se está convirtiendo en un eficaz medio electrónico que puede superar a la cinematografía, por su economía, por su flexibilidad en sus costos y en su tiempo de realización.

Sin embargo, todavía no logra superar al cine en la pantalla. El video (aún con las 700 o más líneas de resolución que proponen las nuevas cámaras) no logra la textura nitidez y profundidad de campo que tiene el cine. Por el contrario, la televisión sólo cuenta con una pantalla pequeña que obstaculiza la realización de un encuadre más armónico y artístico. Las pantallas grandes de video, no son la solución, ya que la nitidez y resolución disminuye al agrandarse la pantalla.

No están tan lejos los tiempos en que esa tecnología que avanza hacia su consolidación perfecciona el video. En su estado actual el video tiene grandes ventajas: logra una combinación ideal con los medios computarizados de control y procesamiento de material; facilita enormemente la edición; y abarata totalmente la reproducción.

Al video muchos cineastas lo venían como un enemigo, como un medio que poco a poco desplazaría al cine. Es cierto, el negocio de las videocassetteras y las películas en renta, ha traído un gran descenso en los espectadores del cine, pero hay muchas causas más que contribuyen a éste hecho.

Durante los críticos años 80, la industria del video, al parejo con su desarrollo tecnológico, creció a pasos agigantados. En un principio no fue bien aceptado por los cineastas, veían en él una serie amenaza a sus fuentes de trabajo, el mismo Paul Leduc, en su ponencia en la Habana, Cuba, opinaba: "Si entendemos por reconversión industrial el proceso de cambio que debido a la aparición de nuevas técnicas, especialmente electrónicas, está siendo operado en diferentes campos de la producción a nivel mundial, creando desempleo masivo, reestructuración de mercados, sobrevivencia salvajemente competitiva de las autodenominados como los más aptos (entendiendo generalmente por esto los más cercanos y sumisos a los centros de poder financiero), entonces es claro que también en nuestra área, en nuestra profesión, está teniendo lugar una amplia y profunda reconversión industrial". (2)

En la actualidad todavía hay cineastas que rechazan al video por razones: románticas, estéticas y técnicas. Lo cierto es que la mayoría de los cineastas desconocen la técnica

del video, su lenguaje y su estilo de producción y postproducción, diferente a la del cine. Algunos cineastas satanizan al video, debido al desconocimiento técnico sobre el nuevo medio. En las escuelas de cine, la enseñanza del video es casi nula.

Por todos lados que se le vea, es totalmente negativo que los jóvenes cineastas desconozcan la técnica del nuevo medio electrónico. Hoy, el video es una industria paralela al cine con grandes posibilidades industriales de expansión.

El video y el cine no deben ser instancias opuestas, en realidad son medios que se complementan. El cine y la televisión son ya medios indivisibles en el quehacer de la comunicación masiva, que no se pueden concebir separados. La televisión se ha nutrido del lenguaje cinematográfico, y el cine ha utilizado la gran difusión y tecnología de la televisión.

Al cine le falta mucha integración con los nuevos medios, como en el caso de la televisión. Esta última puede ser un eficiente vehículo de financiamiento.

En todo el mundo la televisión comercial se ha convertido en el mayor comprador de derechos para la comercialización de cintas. Desgraciadamente, en nuestro país la televisión comercial le ha volteado la espalda al cine mexicano y prefiere transmitir películas extranjeras (que en su mayoría son churros) y películas de los años 40 y 50, que tienen aburrido al público, por la cantidad de veces que son programadas.

Desde hace pocos meses, tanto Imevisión como Televisa, han comenzado a transmitir películas nacionales de reciente estreno comercial en salas cinematográficas. Con esto se busca ensayar nuevas formas de explotación que permitan que las películas mexicanas recuperen su inversión, ante la poca afluencia del público en los cines.

Incluso se estrenó comercialmente en la televisión estatal, el 25 de Diciembre de 1989, la película Morir en el Golfo (1989) de Alejandro Pelayo. Desgraciadamente, fue exhibida con una gran cantidad de cortes y mutilaciones, que ocasionaron que el director de la cinta protestara públicamente en la prensa, por el indiscriminado bombardeo publicitario que hizo que la película perdiera continuidad y sentido en sus secuencias. (3)

La distribuidora estatal, Continental de Películas, a principios de la década vende 14 películas mexicanas a Imevisión para su transmisión por televisión. Para firmar el convenio sólo se pidió que no fueran cortadas, censuradas. La solución fue la transmisión de estas cintas en horarios nocturnos (12 de la noche). Es así como se han transmitido en Canal 13: Mariana, Mariana, El Tres de Copas, Días difíciles, Veneno para las hadas, etc.

Televisa, por su parte, está transmitiendo lo más florido del churrerío nacional; cintas de los productores privados que se transmiten todos los días a las 11 de la noche (Cine Mexicano de Riguroso Estreno). La mayoría de las películas son producciones de Arnulfo "Gordo" Delgado, realizadas en la taja fronteriza, Texas y California, que no poseen valores estéticos.

Hugo Scherer, productor de Los Motivos de Luz, señalaba en el pasado Foro "El Cine Mexicano Hoy" (23/junio/1988), que una película mexicana comercializada al 30% en el Canal 2 de Televisa, en horario Triple "A" alcanzaría para financiar la realización de una producción cinematográfica media con un costo de 400 millones de pesos. (4)

La televisión no es ajena al cine, genera empleos a los cineastas. La mayoría de los comerciales que nosotros vemos se realizan en cine y en formato de 35 mm, al igual que las series norteamericanas de éxito. Se producen de esta manera para darles mayor calidad.

El medio electrónico realiza una intensa producción, pero aún así requiere de una incesante cantidad de material filmico.

La televisión es una nueva opción de expresión y como tal debè de verse. Cuantos y cuantos jóvenes cineastas han hecho sus primeros trabajos en el video, eso les ha permitido tener una continuidad tan necesaria en el oficio. Como dice Arturo Ripstein (5), el video es una opción para poder tener aspiraciones de realizar una carrera como director, y sirve también para exprimentar e innovar, cosa muy difícil en el cine, por sus altos costos.

Es necesario que en las escuelas de cine se imparta la enseñanza del video, se debe de aceptar al nuevo medio. Son mayores las ventajas que el desarrollo tecnológico ofrece a través del video a los profesionales del cine.

La televisión no ha cerrado sus puertas a los realizadores cinematográficos. Un claro ejemplo, es el programa de terror de Televisa, "Hora Marcada", que se graba con

técnica de cine (una sola cámara, sin apuntador electrónico y con el lenguaje narrativo propio del medio fílmico), para obtener mayor calidad en la emisión.

Los realizadores, egresados de escuelas de cine, se han fogueado en este espacio, algunos de los cineastas que han dirigido en este programa son: Luis Estrada, Gerardo Pardo, Rafael Montero, José Luis García Agraz, Miti Váldez, Juan Mora, Jorge Prior, Walter de la Gala, Ximena Cuevas y Ramón Mickelajáuregui. Gente con más experiencia como: Alfredo Currola y Julián Pastor, también han participado en esta emisión.

La producción en video fue una alternativa para los cineastas desempleados en los años 80 . Algunos incursionaron en la realización de videohomes (producciones de ficción, caseras, hechas con pocos recursos) que tuvieron gran demanda en el mercado fronterizo y chicano a mediados de la década pasada. Y otros decidieron producir videofilmes, con intereses artísticos y cierta dosis de denuncia social.

Uno de los impulsores del video como industria en la década de los 80 , fue Rafael Corkidi, quien comprendió el nuevo medio a la perfección. Fue un caso único, él dirigía sus videos, hacía las ilustraciones y él mismo los promovía y distribuía. Tuvo un notable éxito con su empresa.

Las obras producidas en video por Corkidi fueron: Figuras de la Pasión (1984), Las Lupitas (1985), Relatos (1986), Huelga - Strike (1987) y Señoras y Señores (1988). En este último video aborda el doble homicidio de Francisco Xavier Ovando y Ramón Gil Heráldez , miembros del Frente

Cardenista, durante el proceso electoral de 1988. El último trabajo de Rafael Corkidi fue, Querida Benita (1989), un ejercicio multimedia.

Otro vanguardista de este tipo de producciones fue Vicente Silva Lombardo. Desde hace más de una década construye sus propios estudios de grabación en Amecameca y realiza videobras con técnica fílmica. Los trabajos más logrados de su producción fueron:

Los Inocentes, de Felipe Cazals; Pasa en las Mejores Familias, de Julián Pastor; Yo te Amo Catalina, de José Luis García Agraz; y Gabriel, de Rafael Castanedo. (6)

Otros ejemplos de videohomes con aspiraciones artísticas en los años 80 fueron: Malcom Lowry en México, de Oscar Menéndez; Donde está el doctor Lavín, de Juan Antonio de la Riva, y Territorio Neutral, de Juan López.

Los productores privados también incursionaron en este medio y realizaron: Las Zorras, la Banda de los Fantasmas y la Ley del Barrio, de Antonio López; Las Viejas de mi Compadre, de Victor Martínez; y los Ojos del Muerto, de Alberto Mariscal, por citar sólo algunos de estos trabajos. (7)

Entre 1984 y 1985, Lucy Orozco, con el apoyo de Imcine e Imvisión, realiza 3 video-programas relacionados con el cine: Luis Buñuel: el Vuelo de la Imaginación, Isela Vega y Tito Davison: Romántico por Vocación. Tiempo después en Televisa produce, Palillo: El Último Carpero, dirigida por Juan Antonio de la Riva. En la UTEC, escribe y dirige Carlos Velo.

La UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural) durante Mayo de 1983 y Julio de 1985, realiza una serie didáctica sobre el cine mexicano, de gran importancia: Los que hicieron nuestro cine. En total fueron 64 los programas producidos, el director de este trabajo fue Alejandro Pelayo.

Carlos Mendoza y Carlos Cruz son también otros impulsores del video como medio de expresión. En 1988 realizan un díptico testimonial sobre la campaña presidencial de Cuauhtémoc Cárdenas. Estos 2 video-filmes fueron: El Tiempo de la Esperanza y Crónica de un Fraude.

Juime Humberto Hermosillo, es uno más de los cineastas que han aprovechado las potencialidades económicas y expresivos del video. En 1989 realizó: el Aprendiz de Pornógrafo, un trabajo novedoso, grabado con una cámara casera (video 8), con 2 actores no profesionales y en un sólo plano de 60 minutos de duración; y el Verano de la Señora Forbes, de la serie latinoamericana "Amores Difíciles".

Por otra parte, Hermosillo se ha auxiliado del video para analizar y corregir errores de los actores durante sus ensayos. Esta ingeniosa técnica le permite: depurar su puesta en escena, filmar en proporción de 1 x 1 y ahorrar material fílmico, como lo hizo en su última película: Intimidades de un cuarto de baño (1989).

A través del video, el cine mexicano se ha hecho más rentable. La mayoría de las películas comerciales nacionales son transferidas a videocassettes y encuentran mayores posibilidades de explotación. En E.U. (último reducto de la exportación) las cintas mexicanas tienen su mejor distribución, a través de los videoclubs.

El video como industria ya no despierta tanto temor en los cineastas, poco a poco está siendo aceptado por ellos, es sin duda una nueva fuente de trabajo con grandes posibilidades de desarrollo.

Para terminar, es necesario apoyarse en la opinión de Jorge Sánchez, de la distribuidora Zafra (Foro "El Cine Mexicano hoy", 23 de Junio, 1985): "Reconozcamos que la condición de los medios audiovisuales en nuestro país ha cambiado sustancialmente: satélites, videohomes parabólicas y nuevas tecnologías han llegado. Frente a esta complejidad debemos ser capaces de impulsar en cualquier medio y formato la expresión de las vivencias colectivas que nos vuelvan a posibilitar el encuentro con el espectador". (8)

## NOTAS

## 4.4 EL DESARROLLO TECNOLÓGICO (LA IRRUPCIÓN DEL VIDEO)

- 1) Leduc, Paul, Nuevo Cine Latinoamericano, Ponencia presentada en el IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba, DICINE, Núm 24, Marzo-Abril de 1988, p. 2.
- 2) Ibidem.....P. 3
- 3) Vera, José, La Proyección de Cine por T.V., atentatoria, El Nacional, México, 16/Enero/1990.
- 4) Ponencia de Hugo Scherer, Productor, en el Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas, (México, D.F.), 23/Junio/1988.
- 5) Ponencia de Arturo Ripstein, en el Foro "El Cine Mexicano - Hoy", 22/Junio/1988.
- 6) Sánchez, Francisco, Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Universidad Veracruzana, p. 181.
- 7) García, Gustavo, El Cine: Un Túnel sin salida, Uno+Uno, - México, 26/Diciembre/1987.
- 8) Ponencia de Jorge Sánchez, de la distribuidora independiente ZAFRA, Foro "El Cine Mexicano Hoy", 23/Junio/1988.

#### 4.5 LA MODIFICACION DE LA LEGISLACION CINEMATOGRAFICA: UNA NECESIDAD

Los primeros intentos legislativos en la industria cinematográfica se dan en el año de 1913, a través del Reglamento de Censura Cinematográfica. Posteriormente la necesidad de regular al fenómeno cinematográfico en sus procesos: producción, distribución y exhibición, trajo consigo la promulgación de la Ley de Cinematografía en 1949 y su reglamento en 1952, que están vigentes hasta la fecha.

Las condiciones actuales de la industria son muy diferentes a las que existían cuando surgió la Ley de Cinematografía. Ahora esta legislación es anacrónica, imprecisa e inoperativa. El desarrollo de la producción cinematográfica trajo nuevos fenómenos, imposibles de regular. En muchos de los casos la Ley Cinematográfica sólo existe de nombre, pues sus estatutos son violados continuamente por exhibidores, productores y distribuidores.

En primera instancia debemos de puntualizar que los postulados de la ley son equivocados y contrarios al libre desarrollo de una industria que tiene su base en la expresión cultural. El Estado y sus legisladores sólo han visto al cine como algo que hay que reprimir, controlar y vigilar, de ahí que la institución encargada de la cinematografía sea la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección de Cinematografía y el Instituto Mexicano de Cinematografía. Con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mucha de la responsabilidad de guiar a la industria ha recaído en ésta última. Desgraciadamente el mayor peso de dirección la conserva Gobernación.

Si el cine pertenece al ámbito cultural, es inexplicable que la Secretaría de Gobernación y muchas instituciones de Estado tengan ingerencia en el cine. Esto provoca una burocratización alarmante que engendra confusión y vacío de poder. El cine debe pertenecer directamente a la Secretaría de Educación Pública.

El Artículo 2, en su fracción V, concerniente a las atribuciones de la Secretaría de Gobernación señala que ésta debe intervenir en la elaboración de las películas documentales y educativas que a juicio del gobierno convenga exhibir en el país o en el extranjero.

La intervención de la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección de Cinematografía, en la realización de películas documentales y educativas ha sido nula, pues esta función ya no le corresponde a este organismo. En la actualidad, esta producción la realizan: las Universidades, las Escuelas de Cine, el Centro de Producción de Cortometrajes, el Instituto Nacional Indigenista e IMCINE. La única aportación interesante del Estado con estas características fue el documental de Enrique Escalona, Tlacuilo (1988).

En nuestro tiempo, La Dirección de Cinematografía ha dejado de realizar muchas funciones que la ley describe como obligaciones de esta institución, lo que hace más patente la inoperatividad de la Ley de la Industria Cinematográfica.

En la actualidad, el manejo de la industria filmica es responsabilidad de IMCINE y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sin embargo, la Dirección de Cinematografía conserva algunas funciones importantes como la supervisión filmica.

Una de las funciones que si conserva, es la cooperación estrecha con la Secretaría de Educación Pública para incrementar el empleo del cinematógrafo como medio de instrucción, como se establece en el mismo artículo 2, fracción VII. En la actualidad esta legislación es una falacia, no existe ningún proyecto a este respecto. Si existiera, la opción más interesante sería el video, ya que el cine resulta muy caro.

En cuanto a la propaganda en el extranjero de las películas mexicanas, que se remarca en la legislación, podemos decir que la industria cinematográfica mexicana es una de las menos apoyadas en el mundo. Por esta razón pocos premios se obtienen en los festivales internacionales y cada vez se pierden más mercados en el extranjero. Eso sí, las delegaciones que asisten en representación de nuestras autoridades son siempre numerosas, pero inútiles; ningún beneficio se conoce de sus intervenciones.

En el mismo artículo II, fracción XVI, la ley confiere a la Dirección de Cinematografía la regulación de la distribución de películas mexicanas, con el fin de fomentar la producción, la oportuna y equitativa exhibición de las películas, y la protección de los intereses del público.

La exhibición en nuestros tiempos opera al margen de los estatutos legislativos, estas violaciones tienen serias repercusiones económicas para los productores. Cada año un número considerable de películas permanecen "enlatadas" en espera de su exhibición. El público sigue viendo los peores bodrios de la producción norteamericana, en salas con un pésimo estado higiénico.

El Circuito Ramírez durante mucho tiempo se ha reído

de la Ley de Cinematografía en su artículo 2, fracción XII, que establece que el tiempo de pantalla del cine mexicano en la exhibición no deberá ser menor al 50%. El Estado nunca ha actuado en contra de empresas como éstas que exhiben solamente material extranjero.

Según el reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, en su artículo 86, fracción II, que habla de los medios coercitivos, el Estado puede clausurar temporal o definitivamente el salón o salones que infrinjan las leyes cinematográficas en materia de exhibición. Desgraciadamente nunca ha impuesto su autoridad a este respecto.

Asimismo, el artículo 83, fracción II, dice: "Cuando aparezca que existe un número importante de películas mexicanas que no encuentran 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 películas mexicanas". (1)

En la década pasada, muchas empresas productoras fueron a la quiebra o se dedicaron a otras actividades, debido a la enorme dificultad que entrañaba exhibir una película. El Estado jamás realizó una acción concreta para exhibir las 500 o 600 películas que permanecían enlatadas mucho tiempo cada año.

La Legislación nunca se ha acatado y debe modificarse. Lo ideal sería que el tiempo de pantalla fuera mayor al 60% para contrarrestar la gran penetración cultural extranjera que nos agobia. Esto tal vez sea imposible, pues en la realidad el tiempo de pantalla para el cine nacional fluctúa entre el 35% y 40% del total. La legislación debe hacerse cumplir.

Para los productores y exhibidores comerciales no existe la ley. Un ejemplo es Carlos Amador, que es productor y exhibidor a la vez. El artículo 49, del reglamento de la Ley Cinematográfica nos dice que esta actitud está al margen de la ley. El artículo mencionado dice: "Queda prohibido a toda persona o compañía que se dedique a la exhibición de películas, tener intereses económicos en cualesquiera compañía productora o distribuidora establecida en el país, debiendo, quienes se encuentren en esas condiciones, optar por una u otra actividad dentro del término de 60 días contados a partir de la fecha en que entre en vigor éste reglamento". (2)

El artículo 50, de este reglamento hace mención al aspecto contrario y señala la prohibición a los distribuidores o productores de películas, de tener intereses económicos en la rama de exhibición.

La industria cinematográfica es corrupta, muchos productores poseen salas o cadenas de exhibición. La actitud de ellos es cínica y fraudulenta. Se sabe que Carlos Amador productor de las películas: Pero Sigo Siendo el Rey, Sabor a Mí, Cavilán o Paloma y Mentiras, es dueño de los cines Real Cinema, Arcadia, Palacio Chino, Majestic, Telecine Perisur, etc.

Asimismo, en distribuidoras como Películas Nacionales, de supuesta participación estatal, los productores siguen manteniendo su control, después de que el Estado a través del Plan Carduño les ofreció adquirir parte de las acciones de esta empresa.

El artículo 48, del reglamento, señala que otorgará a los productores, distribuidores y exhibidores un registro. Los gobiernos no podrán ejercer sus funciones cuando se infrinja la ley. Aún así los productores o exhibidores recurren a prestanombres para hacer más fructífero su negocio,

mientras tanto la industria sufre una de sus crisis más agudas.

Otro aspecto interesante de la legislación es la concerniente a la supervisión fílmica. La Ley Cinematográfica ha dado facultades extraordinarias a la Dirección de Cinematografía para censurar o dar libre circulación a las películas mexicanas y extranjeras. Es uno de los puntos claves de la legislación, porque fue precisamente la necesidad de la censura la que provocó la promulgación de leyes en la Cinematografía.

El reglamento de la ley de Cinematografía en sus artículos, 69, 70, 71, 72, 73 señala que en las películas nacionales no deben existir: ataques a la vida privada, la moral, el orden y la paz pública.

Estas legislaciones son demasiado ambiguas, El Estado se ha encargado de que la censura sea más férrea e implacable. Nada se le ha olvidado integrar en las prohibiciones. Todo esto ha provocado graves problemas en la libre manifestación de las ideas. Al ser tan ambiguas las referencias legislativas, es prácticamente imposible poder hablar en las obras cinematográficas de lo que se vive diariamente.

Los cineastas y los guionistas, se rompen la cabeza sin saber que hacer para que sus temas no se salgan de los márgenes permitidos por la ley. Esto ha provocado la autocensura, un mal peor que la censura, en ella el propio cineasta se impone sus barreras.

Las condiciones actuales del cine imponen la necesidad de abordar temas realistas, en donde el espectador se vea reflejado y le permita conocerse y reconocerse, para tomar conciencia de su ser social, político y humano.

Los intentos por hacer este tipo de cine son derrotados por la omnipotente censura. Al leer la ley cinematográfica o su reglamento, uno se pregunta, al igual que lo hacen los cineastas: ¿Cuándo se ofende al pudor, a la decencia, a las buenas costumbres?, ¿Qué se cataloga como expresiones obscenas?, ¿En que casos se llega a injuriar a la nación mexicana?, ¿En que casos se ridiculiza o desprestigia a las instituciones?, ¿En que situaciones una película difunde noticias falsas o adulteradas o hace una denuncia crítica de las condiciones del país?

Estas y otras interrogantes son producto de legislaciones confusas. En la mayoría de ocasiones los censores son los únicos responsables de dar la autorización de exhibición a una película. Sus deliberaciones en asuntos de censura son también confusas. Si nos basamos en la Ley de la Industria Cinematográfica, ninguna cinta de ficheras o comedias picarescas debió de exhibirse nunca, pues el artículo 71 señala en su apartado II, que serán prohibidos los largometrajes que contengan escenas de carácter obsceno o que representen actos lúbricos.

Las decisiones de los censores tienen que ver con la época que se vive, el sexenio, la moda y las transformaciones sociales. Si el reglamento no se utiliza, ¿porqué mejor no se modifica? En países como la URSS, Argentina y España la liberación de la censura trajo un aumento en la calidad de sus películas.

Por otra parte, la legislación es clara en señalar que los trailers o avances de las películas con clasificación B y C para adultos, no podrán ser exhibidas en las funciones autorizadas para niños y adolescentes.

Se ha observado que trailers o avances subpornográficos, se exhiben en las mismas funciones en que se proyectan películas de Walt Disney u otras de corte infantil. Casi siempre los títulos de las mencionadas películas, producidas por la iniciativa privada, están conformadas por un albur o una conceptualización inclinada al sexo como: La Corneta de mi General, Los Verduleros, (Los Marchantes del Amor), ¡Que Buena está mi Ahijada! o El Pájaro Enjaulado, con el sugestivo subtítulo: (Muévete como Anoche).

Los títulos de estas películas son verdaderamente vulgares, tramposos, oportunistas e indignantes. Sus productores en aras de una mayor explotación de su producto recurren a los excesos y las triquiñuelas más indignas.

El director Rubén Galindo, en meses pasados, tuvo que cambiarle el título a su película ante la presión de la censura. Originalmente se llamaba: "El Pájaro Consueles" de referencias albureras obvias; finalmente la dejó con el título, "El Pájaro sin Suelas". (3)

Asimismo, la vigilancia en los cines es nula. Niños y estudiantes, menores de edad, son asiduos espectadores de estas películas comerciales. En pocos cines se observa una estricta entrada de espectadores de acuerdo a las clasificaciones cinematográficas.

La Legislación Cinematográfica, también impone al Estado, en su artículo 2, fracción IV, la obligación de realizar investigaciones de carácter general sobre las distintas ramas del quehacer filmico, así como la creación de material estadístico.

En contraposición a esta legislación, en México pocos

libros se publican sobre cine mexicano, no existen estadísticas que ayuden al investigador a conocer plenamente a la industria fílmica. El investigador tiene que recurrir a sus propias fuentes. La difusión de investigaciones cinematográficas por parte del Estado aún se siguen esperando.

El reglamento en su capítulo 8, (artículo 55) establece también la creación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, apoyada económicamente por el Estado, lo que evidentemente no le permite una total autonomía. Debido a esto las películas estatales cosechan la mayoría de los Arieles cada año.

Las funciones de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas son: promover el adelanto de las ciencias y artes cinematográficas a través de conferencias y mesas redondas, la recomendación de la realización de cintas de carácter cultural y promociones de ciclos de obras cinematográficas sobresalientes. Desde su fundación, en 1946, la AMCAC sólo se dedica a otorgar Arieles, entre gritos, abucheos y enojo por parte del público, la crítica y los cineastas.

Como se pudo observar en este análisis, la legislación de la industria cinematográfica sólo subsiste en el papel, pues es violada por todo mundo; es letra muerta que a nadie le importa que cumpla su función de regular la actividad cinematográfica, pues existen muchos intereses de por medio para que esto no se lleve a cabo.

La Ley de la Industria Cinematográfica es anacrónica, pues a lo largo de sus más de 40 años de existencia, el cine mexicano se ha transformado radicalmente como industria.

Es necesario que la legislación sufra una adecuación

con respecto a la transformación adquirida por el cine mexicano. Se deben de dar apoyos fiscales a las películas de calidad, prohibirse la indiscriminada proyección de cintas extranjeras, así como también deben de atenderse los problemas inherentes a la legislación, que ya comentamos.

La legislación debe apoyar al cine independiente, y a los productores progresistas que trabajan en pos del cine de calidad, mejor realizado artesanalmente y comprometido con la realidad social.

El Estado no debe prohibir, sino regular la libre expresión ideológica. La legislación debe pensar en el desarrollo de nuestra cinematografía, no en su estancamiento. Si todos los procesos humanos están en transformación, ¿porqué la anacrónica legislación no?

## NOTAS

4.5 LA MODIFICACION DE LA LEGISLACION CINEMATOGRAFICA:  
UNA NECESIDAD

- 1) Anduiza Valdelamar, Virgilio, Legislación Cinematográfica Mexicana, Filmoteca de la UNAM, México, P. 350
- 2) Ibidem ..... P. 336
- 3) Camarena, Amelia, Los Productores vs. la Censura Publicitaria, Esto, México, 1/Agosto/1989.

#### 4.6. HACIA DONDE SE DIRIGE LA INDUSTRIA FILMICA NACIONAL?

El panorama de la industria fílmica nacional, de cara a la década de los 90, se presenta muy difícil y complejo. La crisis de nuestra industria que se ha venido manifestando desde los años 50 se acentúa cada día más y más.

La problemática del cine mexicano en los años 80, que analizamos en este trabajo, continúa vigente con las mismas características y variantes fenomenológicas. La situación de nuestro cine es muy compleja y sin solución a corto plazo, pues si fuera fácil de resolver, desde hace mucho tiempo ya se hubiera solucionado.

Hay quien dice que en el futuro ya no será posible hablar del cine mexicano, sino de cineastas individuales destacados que serán los representantes de lo que quede de la cinematografía nacional. Otros por el contrario, afirman que en el futuro habrá una revitalización de nuestra anquilosada industria fílmica.

Lo único cierto, es que el futuro de nuestro cine está en manos de los jóvenes realizadores, que forzosamente deben de dar el salto hacia su consolidación como cineastas, y al mismo tiempo conseguir el reconocimiento de su talento y sus cualidades artísticas y expresivas.

Sin embargo, el éxito de los nuevos cineastas, y por ende, la renovación del cine mexicano, será posible solamente si éstos consiguen realizar películas de calidad, con aspiraciones estéticas que no renuncien a la comercialidad.

En la actualidad es más fácil el financiamiento de las producciones cinematográficas, por tal razón, deben aprovechar esta oportunidad para rescatar al público mexicano ajeno a las películas nacionales. Aquellos espectadores, que desgraciadamente son muchos, que no se paran ni por error en un cine para ver un film mexicano.

El camino se presenta en verdad complicado para el cine mexicano, hundido por siempre en la mediocridad ante tantos vicios perpetuos, intereses mezquinos, políticas estatales sin pies ni cabeza y corrupción. En un futuro será difícil solucionar todo esto, a menos que se de un milagro conjunto, en donde los productores privados, el Estado y los cineastas asuman su responsabilidad en la terrible problemática y propicien el cambio de la situación existente.

Al cine mexicano ya nos acostumbramos a verlo en un estado grave de salud; la crisis ha llegado hasta un límite alarmante y es necesario un cambio positivo.

La revitalización de nuestra industria cinematográfica no es un propósito, sino una urgencia verdadera.

## CONCLUSIONES

La década de los 80 , fue una etapa muy compleja y difícil para la cinematografía nacional, en ella la crisis de ésta se agudiza hasta niveles alarmantes.

La crisis del cine mexicano, producto de: errores, vicios perpetuos, políticas inadecuadas e intereses creados en el medio cinematográfico, que se vienen arrastrando desde los años 50 , incidieron de manera brutal en la producción fílmica de los años 80 .

Este decaimiento de la industria cinematográfica se manifiesta en todos sus sectores (cine comercial, estatal e independiente) y se complica ante las difíciles condiciones de la economía nacional.

La participación estatal dentro de la industria cinematográfica fue totalmente negativa y se caracterizó por la escandalosa corrupción en sus filas, el nulo respeto a los cineastas, los favoritismos descarados hacia ciertos directores por parte de los funcionarios en turno y la ausencia de criterios en el financiamiento de películas estatales que fracasaron en las taquillas y no recuperaron su inversión.

Ni el nombramiento del cineasta Alberto Isaac, en 1983, como director de INCINE , nuevo organismo estatal creado para dirigir los destinos del cine mexicano, pudo dar coherencia al tremendo caos que ha sido desde hace mucho tiempo la producción estatal.

Los funcionarios en quienes recayó la administración

de las instituciones cinematográficas fueron personas ajenas al medio fílmico que fomentaron la desorganización y la corrupción más descarada dentro del cine estatal.

El Estado, ante la terrible situación del cine nacional, implanta en Octubre de 1986, El Plan de Renovación Cinematográfica que tenía como objetivos: mejorar las salas de exhibición y hacer respetar el artículo 2, fracción XII, de la Ley de la Industria Cinematográfica que impone a los exhibidores la proyección del 50% de sus funciones con cine mexicano.

Esta medida no arrojó mayores beneficios, la situación continuó igual, para lo único que sirvió fue para liberar los precios de entrada a los cines. Lo realmente positivo fue la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, que trajo consigo el incremento de la producción estatal.

Los productores y exhibidores no cumplieron su promesa empeñada de modernizar los cines e incrementar la calidad de sus películas, lo que motivó que hasta la fecha el Estado no autorice un aumento a los precios de entrada a los cines.

Todas las políticas y programas del Estado por revitalizar la industria fílmica fracasaron rotundamente. Esto también sucedió con la administración de empresas estatales cinematográficas como: COTSA, Continental de Películas, Películas Mexicanas (PELMEX), CONACINE Y CONACITE-II, que continuaron fomentando los vicios arrigados en sus funciones.

El Estado, en esta década, deja de ser el productor absoluto de las películas estatales y asume su responsabilidad

sólo en forma parcial. La crisis económica redujo de manera drástica sus fondos oficiales.

Dentro del cine comercial no se dieron mayores cambios, los productores privados encauzaron sus inversiones en películas comerciales, sin escrúpulos artísticos, que se destinaron a los inmigrantes latinoamericanos residentes en los E.U., un público cautivo que aceptaba cualquier cosa.

Desgraciadamente, para ellos, la ley migratoria Simpson-Rodino, les arruinó el negocio, pues dentro de los cines en que se exhibían películas mexicanas, la policía norteamericana apresó a muchos braceros sin papeles que fueron deportados rápidamente.

No obstante, los empresarios del cine ante esta eventualidad inventan una nueva fórmula: la producción de videohomes y la transferencia de cintas mexicanas a video. Sin embargo, la fiebre del videohome duró 2 ó 3 años y terminó por cansar al público latino de los E.U., pues se hicieron productos muy malos. Lo mismo sucedió también con las películas comerciales que ante su pobre calidad, cada vez fueron menos aceptadas.

En los años 80, como consecuencia de la pésima calidad de las cintas mexicanas se pierden casi todos los mercados en el extranjero, incluso el mercado del sur de los E.U., que deja de ser la rica veta para la explotación de las películas de los productores privados.

Los capitalistas del cine, se dedicaron a hacer películas de inversión mínima y pobre calidad para un público de bajo nivel cultural.

El cine comercial en los 80 , demostró una vez más su pobredumbre temática y su incapacidad para realizar un producto digno de calidad y representativo de los valores culturales de la sociedad mexicana.

Las películas comerciales fueron productos repetitivos basados en fórmulas mercantiles muy gastadas, que tenían como único objetivo la recuperación máxima de utilidades.

La producción comercial se abocó al tratamiento de 5 subgéneros cinematográficos: narcotráfico, braceros y mojados, ficheras, comedia urbana picaresca y aventuras violentas.

La situación crítica de la economía de nuestro país afectó sensiblemente al cine independiente, ya que su producción decrece después de 1982. Cada vez menos cineastas se aventuraron a invertir sus capitales personales para realizar películas de altos costos, sin ninguna posibilidad de explotación comercial.

A pesar de todo, la producción independiente fue quizás la única opción para que los cineastas se pudieran expresar libremente a través de este tipo de cine, que cada vez fue menos "independiente". En esta forma de producción se pudieron abordar los fenómenos políticos, económicos y sociales de la realidad nacional.

Las duras condiciones económicas que privaron en la década pasada, hicieron que surgieran nuevas modalidades de producción como fueron las cooperativas, que a través de la mezcla de capital privado y estatal en coproducción, permitieron que muchos proyectos interesantes se llegaran a realizar.

Las cooperativas significaron nuevas opciones para poder producir películas. Sus resultados no fueron malos, de alguna manera coadyuvaron a la reactivación de la producción filmica.

La baja de la calidad de nuestra cinematografía se pudo observar en los fracasos de ésta en los festivales internacionales de cine. En los pocos certámenes a los que pudo asistir no obtuvo premios destacados, solamente recibió premios de relleno, menciones especiales y galardones de consolación. En honor a la verdad, nuestro cine poco podía hacer ante cinematografías mejor cimentadas y promocionadas.

El cine mexicano en los años 80 ,enfrentó una problemática muy compleja que frenó su desarrollo sustancialmente. Estos obstáculos y vicios arraigados en el quehacer filmico, que condicionaron el decaimiento de la industria cinematográfica fueron los factores y variantes fenomenológicas que han causado estragos a ésta, a lo largo de todas sus etapas históricas.

La industria cinematográfica sucumbió ante los terribles efectos de: la acción desmedida de la censura que impidió la libre manifestación de las ideas de los cineastas; la participación gangsteril de los sindicatos, quienes amparados en sus cláusulas gremiales impusieron numerosos equipos de filmación a los productores, que implicaron grandes gastos, así como también impidieron la inclusión de nuevos miembros a su seno sindical; la crisis económica del país que hizo cada vez más difíciles los deseos de los inversionistas de realizar producciones cinematográficas, debido a sus altos costos; los graves problemas derivados en los procesos de exhibición y distribución que ocasionaron el enlatamiento de más de un centenar de cintas cada año; y el otorgamiento

de un mayor tiempo de pantalla a las películas extranjeras; así como la absoluta falta de apoyo del Estado al cine nacional, a través de sus inútiles instituciones cinematográficas, que echaron abajo proyectos interesantes, y financiaron, en su gran mayoría, producciones de mediana calidad que no tuvieron éxito en la taquilla.

El desempleo en la industria fílmica fue una constante para los cineastas egresados de los centros de enseñanza cinematográfica. Sólo unos cuantos pudieron ingresar al cine industrial. Estos realizadores fueron aceptados en este sector con la condición de dirigir producciones basadas en temáticas comerciales de rápida recuperación.

La industria cinematográfica nacional se convirtió en simple maquiladora de producciones extranjeras. Los Estudios Churubusco permanecieron prácticamente desiertos en cuanto a producciones mexicanas, mientras que las películas extranjeras rodadas en éstos y en escenarios naturales del país, aumentaron en gran proporción. Este fenómeno fue alentado por los sindicatos, quienes dieron todas las facilidades para filmar a los productores extranjeros.

La irrupción del video representó una pesada carga para el cine mexicano. En un principio los cineastas no aceptaron este nuevo medio, ante el temor de que desplazara al cine, sin embargo, el video abrió nuevas fuentes de trabajo y éstos terminaron por aceptarlo.

En los años 80 , la industria del video, al parejo con su desarrollo tecnológico, creció a pasos agigantados. En esta etapa, el video fue una alternativa muy importante para los cineastas desempleados. Algunos incursionaron en la realización de videohomes, programas de televisión, y otros

decidieron producir videofilmes con aspiraciones estéticas, como lo hizo Rafael Corkidi.

La problemática del cine mexicano que vivió en la década pasada, continúa vigente en la actualidad con las mismas características.

La problemática de nuestro cine, no tiene solución a corto plazo, las mayores esperanzas del ansiado cambio están en los jóvenes cineastas que han mostrado grandes progresos en el difícil arte de expresarse a través del cine.

## FUENTES DE INFORMACION

## BIBLIOGRAFIA

Almoyna Helena, Bibliografía del Cine Mexicano, Filmoteca de la UNAM, México, 1985, 75 pp.

Ayala Blanco, Jorge, La Aventura del Cine Mexicano, Ed. Posada, México, 1985, 449 pp.

-La Búsqueda del Cine Mexicano (1968-1972) Ed. Posada, México, 1986, 559 pp.

-La Condición del Cine Mexicano (1972-1985) Ed. Posada, México, 1986, 663 pp.

Anduiza Valdelamar, Virgilio, Legislación Cinematográfica Mexicana, Filmoteca de la UNAM, México, 1984, 358 pp.

Cohen-Seat, Gilbert, y Fougeyrollas Pierre, La Influencia del Cine y la Televisión, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 169 pp.

Costa Paola, La Apertura Cinematográfica (1970-1976), Universidad Autónoma de Puebla, México, 1988, 204 pp.

De los Reyes Aurelio, Los Orígenes del Cine en México (1986-1900), Lecturas Mexicanas 61, Fondo de Cultura Económica/SEP, México, 1984, 248 pp.

-Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947), Ed. Trillas, México, 1988, 225 pp.

De Luna, Andrés, La Batalla y su Sombra (La revolución en el cine mexicano) UAM-Xochimilco, México, 1984, 300 pp.

Feldman, Simón, La Realización Cinematográfica, Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1988, 205 pp.

Galindo Alejandro, Verdad y Mentira del Cine Mexicano, Ed. Kantún, México, 1981, 206 pp.

-El Cine Mexicano, Edumex, México, 1986, 154 pp.

García Riera, Emilio, Historia del Cine Mexicano, Foro 200, SEP México, 1986, 356 pp.

-Historia Documental del Cine Mexicano (1926-1967), T. 1 al 9, Ed. Era, México, 1969-1976.

-Arturo Ripstein habla de su Cine con Emilio García Riera, Testimonios del Cine Mexicano 1, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México, 1988, 315 pp.

García Riera, Emilio, y Macotella Fernando, La Guía del Cine Mexicano (De la pantalla grande a la televisión) Ed. Patria, México, 1988, 359 pp.

García Aguilar, Eduardo, García Márquez: La Tentación Cinematográfica, Filmoteca de la UNAM, México, 1985, 123 pp.

González Alonso, Carlos, El Guión, Ed. Trillas, México, 1986, 61 pp.

Hojas de Cine II, Autores varios, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, SEP/UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, 291 pp.

Poloniato, Alicia, Cine y Comunicación, Ed. Trillas, México, 1986, 66 pp.

Posada V., Pablo Humberto. Apreciación de Cine. Alhambra, Universidad Iberoamericana, México, 1984, 110 pp.

Román, Ernesto y Figueroa Maricarmen. Premios y Distinciones otorgadas al Cine Mexicano en Festivales Internacionales (1938-1984). Cineteca Nacional, México, 1986.

Sánchez, Francisco. Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Universidad Veracruzana, México, 1989, 223 pp.

Sadoul, Georges. Historia del Cine Mundial (Desde los Orígenes hasta Nuestros Días), Ed. Siglo XXI, México, 1967, 828 pp.

Taibo I., Paco Ignacio. El Indio Fernández (El Cine por mis Pistolas), Ed. Joaquín Mortíz/ Planeta, México, 1986, 216 pp.

Viñas Moises. Historia del Cine Mexicano, UNAM-UNESCO, México, 1987, 305 pp.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

Antología de la Planeación en México (1917-1985), Tres Años de Planeación y Desarrollo (1982-1985), Secretaría de Programación y Presupuesto, Fondo de Cultura Económica, 396 pp.

Antología de la Planeación en México (1917-1985), Plan Nacional de Desarrollo, Informe de ejecución, 1986, Secretaría de Programación y Presupuesto, Fondo de Cultura Económica, 461 pp.

Baena Paz, Guillermina, Instrumentos de Investigación, (Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales), Editores Mexicanos Unidos, México, 1980, 190 pp.

Garza Mercado, Ario, Manual de técnicas de investigación, 3ª edición, Colegio de México, 1981, 287 pp.

Rojas Soriano, Raúl, Guía para realizar investigaciones sociales, UNAM, México, 1981, 274 pp.

-El Proceso de la investigación científica, 3ª edición, Ed. Trillas, México, 1983, 151 pp.

-Métodos para la investigación social (Una proposición dialéctica), Folios Ediciones, México, 1983, 122 pp.

Saxe Fernández, John y otros, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Num 134, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1988, 214 pp.

Taborga, Huáscar, Como hacer una Tesis, México, 1986, 220 pp.

## TESIS CONSULTADAS

(TODAS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y  
SOCIALES, U.N.A.M.)

Barriga Chávez, Ezequiel, El Cine Independiente en México, México, 1985, 172 pp.

Cárdenas Rentería, Elsa, El Cine Experimental en México (Tercer Concurso), México, 1987, 293 pp.

Campos Castro, Luz María, Las realizadoras del Cine Mexicano y el Feminismo, México, 1988, 114 pp.

## REVISTAS SOBRE CINE MEXICANO

DICINE

(Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica)

Director: Emilio García Riera.

México, D.F.

Números utilizados: 5, 9, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22,  
24, 25, 27, 28, 29, 30, 31.

De Abril (1984) a Noviembre (1989).

PANTALLA

(Revista de Cine publicada por la UNAM)

Director: Carlos González Morantes/Coordinación: Irma Espinosa

México, D.F.

NUM. 3 (NOVIEMBRE - DICIEMBRE - ENERO, 1985)

NUM. 6 (NOVIEMBRE - DICIEMBRE - ENERO, 1986)

NUM. 8 (OTOÑO DE 1987).

PROGRAMA MENSUAL

Nº 62 Año 6

CINETECA NACIONAL

Nueva Epoca

Febrero (1989)

México, D.F.

PROGRAMA MENSUAL

Nº 71 Año 6

CINETECA NACIONAL

Nueva Epoca

Noviembre (1989)

México, D.F.

REVISTA

CINE SONORO MEXICANO

40 ANIVERSARIO

Banco Nacional Cinematográfico, PECIME, Dirección General de Cinematografía, A.N.D.A., S.T.P.C., S.T.I.C y otros, Ediciones Olimpia, México, 1971, 103 pp.

## HEMEROGRAFIA

1 9 8 5

"Los Motivos de Luz", México ganó el 2o. Premio en San Sebastián, El Nacional, México, 29/Septiembre/1985.

1 9 8 7

Viaje al Paraíso, Gonzalo Valdés Medellín, El Nacional, México, 5/Julio/1987.

Arturo Meza no se Arrepiente de Haber Actuado en "Doña Herlinda y su Hijo", Arturo Pacheco, El Nacional, México, 19/Julio/1987.

Será Benéfico Para el Cine el Banco de Guiones, Asegura Roberto G. Rivera, Raúl Ramos Alcantara, El Nacional, México, 19/Julio/1987.

Aproximaciones al Cine Nacional, Eduardo Mendoza, El Nacional, México, 2/Agosto/1987.

El Cine Mexicano en Libros, E. Román, El Nacional, México, 2/Agosto/1987.

Se Conjuro la Huelga en Los Estudios Churubusco, Arturo Pacheco, El Nacional, México, 2/Agosto/1987.

Coinciden en el Puerto: El Cine Mexicano no está en Crisis, El Nacional, México, 15/Noviembre/1987.

La Película de hoy en la Muestra, Eduardo Marín Conde, El Nacional, México, 16/Noviembre/1987.

La XII Reseña Mundial de Acapulco, el Acontecimiento más Importante en 1987, Eduardo Marín Conde, El Nacional, México, 20/Diciembre/1987.

Mariana, Mariana, E. Román, El Nacional, México, 20/Diciembre/1987.

Días Difíciles, E. Román, El Nacional, México, 20/Diciembre/1987.

La Habitación cerrada (Butaca), José Felipe Coria, Uno + Uno, México, 23/Diciembre/1987.

El Cine: Un túnel sin Salida, Gustavo García, Uno + Uno, México, 26/Diciembre/1987.

Productores Privados Quieren Renunciar a la Comisión de Premiación del "Ariel" (Inconformes porque ninguna de sus películas ha sido Galardonada), Jaime Tetzpa Zayaz, El Nacional México, 26/Diciembre/1987.

Costó 75 Millones de Pesos la Sala de Proyecciones de la CANACINE, Jaime Tetzpa Zayaz, El Nacional, México, 26/Diciembre/1987.

Gran Actividad tendrá la Industria Cinematográfica el año Próximo, José Vera, El Nacional, Mexico, 27/Diciembre/1987.

El Cine Latino del D.F., Estará Dedicado a Estrenos de Películas Mexicanas, Jaime Tetzpa Zayaz, El Nacional, México, 27/Diciembre/1987.

El Fracaso de los Institutos de Radio, Cine y Televisión, Guillermo Fabela Quiñones, El Universal, México, 30/Diciembre/1987.

¿El Último bodrio? (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 30/Diciembre/1987.

Lo más Sobresaliente del Cine en 1987, Guillermo Fabela Quiñones, El Universal, México, 30/Diciembre/1987.

## 1988

Un Túnel hacia la Nada, Gustavo García, Uno+Uno, México, 9/Enero/1988.

Churubusco-Babilonia, Gustavo García, Uno+Uno, México, 23/Enero/1988.

Guerra del Film Board Vs el Cine Mexicano, Novedades, México, 16/Febrero/1988.

Sigue el Cine de E.U monopolizando las Pantallas Cinematográficas Mexicanas, María Luisa Vélez, Novedades, México, 16/Febrero/1988.

La Guerra de los Churros, Gustavo García, Uno+Uno, México, 5/Marzo/1988.

Productores no regreso, a la Academia (Pero los académicos juzgarán y calificarán sus películas "aunque tengan que alquilarlas") Amelia Camarena, Esto, México, 8/Marzo/1988.

El Reino de las Butacas Vacías, Gustavo García, Uno+Uno, México, 12/Marzo/1988.

El Instituto de Cinematografía (Nuestro Cine a Examen I), Sergio Rojas, El Universal, México, 26/Mayo/1988.

El Instituto de Cinematografía (Nuestro Cine a Examen II), Sergio Rojas, El Universal, México, 27/Mayo/1988.

El Instituto de Cinematografía (Nuestro Cine a Examen III), Sergio Rojas, El Universal, México, 28/Mayo/1988.

El Instituto de Cinematografía (Nuestro Cine a Examen IV), Sergio Rojas, El Universal, México, 29/Mayo/1988.

El Instituto de Cinematografía (Nuestro Cine a Examen V y último), Sergio Rojas, El Universal, México, 30/Mayo/1988.

El Sonido Mágico de Georges Lucas (Se instala en el D.F.), Luis Roberto Serdio, Esto, México, 1/Junio/1988.

Meses Difíciles en las Taquillas, Guillermo Saad, Esto, México, 1/Junio/1988.

Mayo: Más Producción que Estrenos (No decreció la filmación de películas, pero en cambios las novedades en pantalla fueron unas cuantas), Enrique Feliciano, Esto, México, 4/Junio/1988.

Más Dura será la Caída, Gustavo García, Uno+Uno, México, 11/Junio/1988.

"Técnicos se aliará a "Productores", Amelia Camarena, Esto, México, 15/Junio/1988.

Después de la Caída, Gustavo García, Uno+Uno, México, 18/Junio/1988.

El Mal Cine ha generado en México una Anticultura: José María Fernández Unsain, (Inauguraron el foro El Cine Mexicano Hoy), J.L. Espinoza, Uno+Uno, México, 22/Junio/1988.

Deficientes servicios en los Cines (Reconoce Cotsa), Victor Torres, Uno+Uno, México, 24/Junio/1988.

Arrebatos y propuestas en el Foro El Cine Mexicano Hoy, J.L. Espinoza/1, Uno+Uno, México, 24/Junio/1988.

Con Chiflidos y abucheos a funcionarios concluyó la última sesión del foro El Cine Mexicano Hoy, J.L. Espinoza/ II y última, Uno+Uno, México, 25/Junio/1988.

Espectros, Gustavo García, Uno+Uno, México, 16/Julio/1988.

Mentiras Piadosas, Andrés de Luna, Uno+Uno, México, 18/Noviembre/1988.

Sin Hogar y sin Fortuna, Gustavo García, Uno+Uno, México, 19/Noviembre/1988.

El Precio de la Nada, Gustavo García, Uno+Uno, México, 3/Diciembre/1988.

Proponen acciones para fortalecer la industria cinematográfica nacional (La Fundación Mexicana de Cineastas, presentó documento de análisis), Jorge Luis Espinosa, Uno+Uno, México, 3/Diciembre/1988.

1989

El Camino a la Nada, Gustavo García, Uno+Uno, México, 14/Enero/1989.

Cortometraje: el gran ausente en nuestras salas de cine, Carlos Martínez Rentería, El Universal, México, 14/Enero/1989.

Alejandro Pelayo, Director Político, (Hace "el cine del poder") Araceli Cano Tosqui, El Universal, México, 28/Enero/1989.

Cineastas por Telenovela (Pantalla Casera), Gonzalo Valdés Medellín, Uno+Uno, México, 9/Febrero/1989.

Figueras El Solitario, Gustavo García, Uno+Uno, México, 4/Marzo/1989.

"Xochimilco" del Mexicano Maldonado, muy bien recibido (Gran Festival), Claude Namer, El Universal, México, 11/Marzo/1989.

Echale la Culpa a Cárdenas, Gustavo García, Uno+Uno, México, 11/Marzo/1989.

Aún entre crisis, hay vocación de hacer cine (La Muestra de Guadalajara), Tomás Pérez Turrent, El Universal, México, 12/Marzo/1989.

La Muestra de Guadalajara se propone probar que vale la pena el apoyo al Cine Mexicano, Nelson Carro, Uno+Uno, México, 13/Marzo/1989.

El revés del cine mexicano responde a que carece ya de atractivo para el público (Afirma el cinefotógrafo Gabriel Figueroa), Nadie Piemonte, Uno+Uno, México, 15/Marzo/1989.

Un Cine Mexicano posible y deseable (El Secreto de Romelia), Héctor Aguilar Camín, Uno+Uno, México, 16/Marzo/1989.

Nuevo filme de Hermosillo basado en cuento de Gabo (Anna-Schygulla en El Verano de la Señora Forbes), Pablo Espinosa, La Jornada, México, 17/Marzo/1989.

-Gabriel Figueroa-

Cuando nació el cine mexicano, todos la hacíamos de "extras estelares", Saide Sesín, Uno+Uno, México, 18/Marzo/1989.

"No todos los gatos somos Pardos" (Desolladero), Carta de Juan Guerrero, Uno+Uno, 18/Marzo/1989.

No me importa la mujer oprimida por el hombre, sino por sus propias pasiones: Busi Cortés (directora del Secreto de Romelia), Nelson Carro, Uno+Uno, México, 18/Marzo/1989.

Gajos de la epopeya (Butaca), Gustavo García, Uno+Uno, México, 20/Marzo/1989.

El Cine Mexicano en Guadalajara, Tomás Pérez Turrent, El Universal, México, 22/Marzo/1989.

El Beneficio de la Duda, Gustavo García, Uno+Uno, México, 25/Marzo/1989.

Siete de los ocho foros de Churubusco convertidos en el planeta Murte, año 2089 (iArnold Schwarzeneger filma aquí!). Araceli Cano Tosqui, El Universal, México, 25/Marzo/1989.

Los Productores Fílmicos empiezan a darle otra imagen al cine mexicano, El Nacional, México, 26/Marzo/1989.

El degenerate en su laberinto (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 5/Abril/1989.

Palimpsesto zapatista (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 24/Mayo/1989.

El Mexicano Desconocido, Gustavo García, Uno+Uno, México, 17/Junio/1989.

Para aumentar precios deben mejorar las salas de cine, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 2/Julio/1989.

El Exilio Español y el Cine, Rafael G. Gamboa, El Nacional, 2/Julio/1989.

En Esperanza cuento la vida íntima e intensa de una persona: Olhovich, Alejandra Leal, Uno+Uno, México, 7/Julio/1989.

¡Ni un Centavo más para Goltia! (Director productor, en apuros), Amelia Camarena, ESTO, México, 7/Julio/1989.

Cierran Cines (El STIC defenderá sus fuentes de trabajo), El Nacional, México, 9/Julio/1989.

Polvo de Luz, Rafael G. Gamboa, El Nacional, México, 9/Julio/1989.

Me gusta reproducir con fidelidad los ambientes, no puedo ser más lírico, dice Diego López, Lucía Álvarez Enríquez/ I, Uno+Uno, México, 10/Julio/1989.

En el cine no sólo hay que formarse artísticamente sino luchar contra un medio adverso: Diego López, Lucía Álvarez Enríquez/ II y última, Uno+Uno, México, 11/Julio/1989.

El Padre de la Patria (Butaca), Gustavo García, Uno+Uno, México, 20/Julio/1989.

Cinematografía acumulada y destruida, Manuel Capetillo, Uno+Uno, México, 26/Julio/1989.

Sergio Olhovich y el buen cine mexicano, Rafael G. Gamboa, El Nacional, México, 30/Julio/1989.

El Otro Crimen, filme sobre la pérdida de identidad de la ciudad, Uno+Uno, México, 1º/Agosto/1989.

Convenio para mejorar la difusión de cine y T.V. nacionales, (Anuncian coproducciones entre Imcine e Imevisión), Fermín Ramírez, Uno+Uno, México, 2/Agosto/1989.

Quiere Diego López que "Goitia" sea exhibida en el extranjero, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 6/Agosto/1989.

Los Productores VS. La Censura Publicitaria (No ceden en su actitud), Amelia Camarena, Esto, México, 9/Agosto/1989.

Juan Camaney o el ocaso de los zafios (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 9/Agosto/1989.

A propósito del voyeurismo, el exhibicionismo y el cine, Rafael G. Gamboa, El Nacional, México, 13/Agosto/1989.

Imágenes Perdidas (Butaca), Andrés de Luna, Uno+Uno, México, 17 de Agosto de 1989.

El rostro de la izquierda (Butaca), Gustavo García, Uno+Uno, México, 18/Agosto/1989

Los vacíos de la película reciclada (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 19/Agosto/1989.

¡Sanseacabo!, Fernando Morales Ortiz, Esto, México, 22/Agosto/1989.

-Entrevista con Arturo Ripstein, director de Mentiras Piadosas, Los Festivales son importantes para difundir a los cineastas invisibles, Nelson Carro I, Uno+Uno, México, 22/Agosto/1989.

Los Estudios Churubusco son ocupados por extranjeros y el cine mexicano, contraído, Fernando Belmont, Uno+Uno, México, 23/Agosto/1989.

-La actriz y productora Jane Fonda  
Gringo Viejo no es una película política, Uno+Uno, México, 23/Agosto/1989.

Las Cenizas (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 23/Agosto/1989.

Hollywood domina buena parte de los Festivales de Cine: Arturo Ripstein, Nelson Carro/ II, Uno+Uno, México, 23/Agosto/1989.

-Dice el director de cine Arturo Ripstein Argentina y Brasil tienen mejor publicidad en cine que México, Nelson Carro III y último, Uno+Uno, México, 24/Agosto/1989.

Los excesos del discurso deformado (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 26/Agosto/1989.

Crimen en la Universidad, Gustavo García, Uno+Uno, México, 1º/Septiembre/1989.

Alberto Mariscal: Todo por nada, Rafael G. Gamboa, El Nacional, México, 10/Septiembre/1989.

No hago cine feminista, asegura María Novaro, El Nacional, México, 10/Septiembre/1989.

Productores privados siguen resentidos con la Comisión de Premiación del Ariel, José Vera, El Nacional, México, 17/Septiembre/1989.

Romance de Burócrata, José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 23/Septiembre/1989.

Palabras Culpables, Gustavo García, Uno+Uno, México, 23/Septiembre/1989.

"Mejora La Calidad del Cine Mexicano", dijo Pastor Vega, Amelia Camarena, Esto, México, 23/Septiembre/1989.

Renunció Eduardo Maldonado al CCC; Lo sule Gustavo Montiel, Araceli Hernández, La Jornada, México, 24/Septiembre/1989.

Gaitia representará a México en el Festival de Cine en Japón, Patricia Vega, La Jornada, México, 24/Septiembre/1989.

La Situación del Cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última, Nelson Carro/ 1, Uno+Uno, México, 27/Septiembre/1989.

-Basi Cortés, directora de El Secreto de Romelia.

Un gran problema en el cine nacional es la carencia de buenas historias, Nelson Carro/ II, Uno+Uno, México, 28/Septiembre/ 1989.

El Viejo en el Muladar, Gustavo García, Uno+Uno, México, 29/Septiembre/1989.

El Problema no es hacer películas, sino recuperar al público mexicano: Basi Cortés, Nelson Carro/III y Última, Uno+Uno, México, 29/Septiembre/1989.

Caminito de la Escuela (Butaca), Gustavo García, Uno+Uno, México, 6/Octubre/1989.

Un Nuevo Cine Mexicano (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 7/Octubre/1989.

La Vida en sí Misma, Gustavo García, Uno+Uno, México, 9/Octubre/1989.

La Reconquista del público es el reto más importante del cine mexicano: Rafael Montero, Nelson Carro/IV, Uno+Uno, México, 17/Octubre/1989.

El gran cuello de botella del cine son la distribución y exhibición: Rafael Montero, Nelson Carro/ II y última, Uno+Uno, México, 18/Octubre/1989.

Debemos actualizar nuestro cine, asegura Diego López, José Vera, El Nacional, México, 22/Octubre/1989.

Interés por conocer la situación financiera de Películas Mexicanas, El Nacional, México, 22/Octubre/1989.

Rafael Montero en busca del Ariel en el Apartado de Mejor Documental, José Vera, El Nacional, México, 22/Octubre/1989.

Los Trazos de la Comedia gimoteante (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 25/Octubre/1989.

Polo Polo, el conquistador (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 4/Noviembre/1989.

-Opina la actriz Blanca Guerra

En dos décadas se ha hecho poco cine digno, Lucía Álvarez, Uno+Uno, México, 6/Noviembre/1989.

Es difícil disociar lo íntimo de la realidad externa, afirma Blanca Guerra, Lucía Álvarez/II y último, Uno+Uno, México, 7/Noviembre/1989.

Dar al pueblo un cine digno y de calidad (Federación Cooperativa de Productoras), Enrique Feliciano, Esto, México, 11/Noviembre/1989.

Mentiras Piadosas (Cinegrafía), José María Espinasa, Jornada Semanal (Revista), México, 12/Noviembre/1989.

Película Mexicana en la Academia de Hollywood (Violencia a Domicilio), Enrique Feliciano, Esto, México, 14/Noviembre/1989.

La Ciudad de México, olvidada por el Cine (visión de cineastas mexicanos sobre este personaje inédito), Verónica Espinosa, Uno+Uno, México, 14/Noviembre/1989.

¿Quién ganará hoy los Arieles: La censura, el cine, o el amiguismo?, Patricia Vega, La Jornada, México, 15/Noviembre/1989.

La Muestra hoy

Coitia, un Dios para sí mismo, Andrés de Luna, Uno+Uno, México, 17/Noviembre/1989.

Entre Chiflidos y abucheos, Esperanza, de Sergio Olhovich, acaparó ayer ocho Arieles, Jorge Luis Espinosa, Uno+Uno, México, 17/Noviembre/1989.

-Uh, decadencia....

"Esperanza" gana siete Arieles, con profunda pena, Luis Muñoz, El Universal, México, 17/Noviembre/1989.

Gustó filme mexicano en E.U. (Violencia a Domicilio), Esto, México, 24/Noviembre/1989.

-La Muestra Hoy

Lola, José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 24/Noviembre/1989.

Acevedo Bueno defiende el "tope" en salas fílmicas, Zam, El Nacional, México, 26/Noviembre/1989.

La Mafia del video se apodera del Mercado Mexicano en Estados Unidos, Edgar Galeana, 2ª de Ovaciones, México, 27/Noviembre/1989.

-La Muestra Hoy

Barróco, José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 30/Noviembre/1989.

El video-home, lo mejor para dar a conocer el problema de los indocumentados, Juan Maldonado, El Nacional, México, 1º/Diciembre/1989.

-Hoy se clausura

"Lola" cerró el Festival de Huelva, Esto, México, 1º/Diciembre/1989.

El editor Carlos Savage, molesto se retira de la Academia de Cine, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 1º/Diciembre/1989.

-En el programa "¡Aquí Está!"

Entregaron Las Diosas de Plata, Enrique Feliciano, Esto, México, 2/Diciembre/1989.

La Nueva (L) OLA, Gustavo García, Uno+Uno, México, 2/Diciembre/1989.

Habrà nueva Comisión de Premiación (de la Academia Cinematográfica) Esto, México, 2/Diciembre/1989.

-40 Salas Cerradas en Guadalajara

El recular de los cines, José María Muría, Uno+Uno, México, 2/Diciembre/1989.

-Al Festival de el Cairo

"El Costo de la Vida", Esto, México, 2/Diciembre/1989.

En 1990 seguirá el plan de descentralización filmica, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 3/Diciembre/1989.

De 29 Festivales Internacionales, México sólo ganó un premio, Amelia Camarena, Esto, México, 7/Diciembre/1989.

Es desastroso el panorama para los directores en México: Julián Pastor, Novedades, México, 27/Diciembre/1989.

Los Productores Privados no desean cambiar la temática del Cine Nacional, Manifiesta La Realizadora Marcela Fernández Violante, Macarena Quiroz Arroyo, Excélsior, México, 27/Diciembre/1989.

El público prefiere el video a los cines en mal estado: Patricia Reyes Spíndola, El Nacional, México, 27/Diciembre/1989.

Productores y COTSA, dispuestos a mejorar los cines del país, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 27/Diciembre/1989.

Los Productores Privados se revuelcan en el fango, afirma Julián Pastor, María Luisa Velez, 2ª y última parte, Novedades, México, 28/Diciembre/1989.

1990

Antonio Aguilar ya es una pieza de museo (Balance de 1989), Moises Viñas, El Universal, México, 5/Enero/1990.

-Producciones extranjeras

La Mina de oro de los técnicos mexicanos, Eduardo Marín Conde, El Nacional, México, 16/Enero/1990.

-Alejandro Pelayo "debutante"

La Proyección de Cine por T.V. Atentatoria, José Vera, El Nacional, México, 16/Enero/1990.

¿Secofi hará algo por el cine?, Eduardo Salvador, (Camara) ESTO, México, 19/Enero/1990.

-Afirma el director Fernando Durán

Un error hacer cine al vapor, Zam, El Nacional México, 28/Enero/1990.

Once filmes financiará el IMCINE este año, El Nacional, México, 30/Enero/1990.

-El pueblo, el único fiel al cine mexicano

"Hay que hacer películas para quienes las ven" (Entrevista a Gilberto Martínez Solares), Sara Murua, El Nacional, México, 30/Enero/1990.

Cortometrajes del CCC a Canadá, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 31/Enero/1990.

-Pérez Grovas:

Más de veinte filmes son enlatados (trastornos económicos a productores), Ricardo Camargo, El Nacional, México, 1º/Febrero/1990.

-Políticas actuales del IMCINE

Apertura, claridad y coherencia en la pantalla (Entrevista a María Novaro), Sara Murua, El Nacional, México, 1º/Febrero/1990.

La muestra Chicanos '90, para romper con estereotipos entre mexicanos y chicanos, Jorge Luis Espinosa, El Nacional, 2/Febrero/1990.

El Cine que México envía a E.U. Tergiversa nuestra cultura, afirma Rubén Lozano, El Nacional, 2/Febrero/1990.

-Reconoce Florentino Castro

Salas plus descuidadas y sin mantenimiento (Los propietarios deben cumplir sus compromisos, asegura), José Vera, El Nacional, México, 2/Febrero/1990.

-Cooperativas

La Fecoci no responde, José Vera, El Nacional, México, 4/Febrero/1990.

-Más de 130 millones de pesos en casi 3 meses

Poco rentables los filmes del FFCC, José Vera, El Nacional, México, 5/Febrero/1990.

-Opinan escritores

Compromiso de guionistas crear mejores historias (Podemos atraer más público a los cines, aseguran) Ricardo Camargo, El Nacional, México, 5/Febrero/1990.

-Diego López, joven director

El Estado no debe ser el único promotor de cine, Sara Murua, El Nacional, México, 5/Febrero/1990.

-Problemas en la pantalla grande

Diego López, ¿Un director para sí mismo? (Es responsabilidad de los cineastas transformar el cine hecho en México), Sara Murua, El Nacional, México, 5/Febrero/1990.

-Sin escrúpulos artísticos

El Cine padece esquizofrenia (Alfredo Joskowicz de la UNAM, pugna por un cine que dignifique), Carlos Cabrera, entrevista realizada en la Habana, Cuba, El Nacional, México, 6/Febrero/1990.

-Asegura Héctor Dupuy

La sociedad fomentó las películas de ficheras (Ahora reclama un cambio en las temáticas y se lo vamos a dar), José Juan Sánchez-Hernández, El Nacional, México, 6/Febrero/1990.

-Se quejan cooperativistas

Los filmes extranjeros siguen acaparando los cines, El Nacional, México, 6/Febrero/1990.

-Productores y Canacine se unen

Frente común para salvar a la industria filmica (En lo que resta del año quieren realizar ochenta películas), Ricardo Camargo, El Nacional, México, 6/Febrero/1990.

-Opina Alma Muriel

No hay un auténtico cine mexicano (siempre queremos imitar a otros países, asegura), El Nacional, México, 8/Febrero/1990.

-Por falta de calidad

Muchos actores prefieren no hacer cine, Carlos Aguilar Galván, El Nacional, México, 8/Febrero/1990.

-Juan José Pérez Padilla, productor

Nuestro Cine Atraviesa por un buen momento, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 10/Febrero/1990.

-Alatriste: De Buñel a Sucesos

Censurar una película es como arrancarle páginas a un libro, Luis Gastélum /111, Uno+Uno, México, 10/Febrero/1990.

La Humillación como estética, José Felipe Coria, Uno+uno, México, 10/Febrero/1990.

Notable baja en la producción filmica (La Anda no gestionará los pagos tributarios de sus socios), Jaime Tetzpa, El Nacional México, 12/Febrero/1990.

-Petición de Técnicos y Manuales

Más cintas nacionales en los Churubusco, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 12/Febrero/1990.

-¿Fábrica de sueños o de realidades?

En los Churubusco no hay preferencia por los extranjeros, Sara Murua, El Nacional, México, 13/Febrero/1990.

-Entrevista con Marco Julio Linares

Tras la restructuración del Cine Mexicano, Sara Murua, El Nacional, México, 13/Febrero/1990.

El Cine, una forma amplia de devolver a la gente su dignidad pérdida: Luis Valdez, Verónica Espinosa, Uno+Uno, México, 13/Febrero/1990.

-En la categoría de animación

Premian al C.C.C en el Festival de Montreal, José Vera, El Nacional, México, 13/Febrero/1990.

-Anuncia Imcine

Cine de calidad en la T.V. por cable y videoclubs, ZAM, El Nacional, México, 15/Febrero/1990.

Promoverá el Instituto Mexicano de Cinematografía a directores jóvenes, Uno+Uno, México, 15/Febrero/1990.

-Rafael Corkidi

Al gobierno no le interesan mis películas, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 15/Febrero/1990.

-Asegura Florentino Castro

Poco viable incrementar el precio de entrada al cine, Mary Carmen Vázquez, El Nacional, México, 15/Febrero/1990.

-Blanca Guerra prefiere la Televisión

Desolador el panorama fílmico, El Nacional, México, 15/Febrero/1990.

-Como en el ring

El Cine y la Lucha libre en México, Ricardo Camargo, El Nacional, México, 17/Febrero/1990.

La Estructura porno-porfiriana (Butaca), José Felipe Coria, Uno+Uno, México, 17/Febrero/1990.

-Revive nuestro cine (María Rojo protagonizará la película Danzón), José Vera, El Nacional, México, 12/Febrero/1990.

-Gilberto Martínez Solares

Todos se quejan del cine; pocos arriesgan, Miguel Angel Pineda Muñoz, El Nacional, México, 22/Febrero/1990.

-Nuevo esquema de coproducción

Se estrena Morir en el Golfo, costó mil millones, Magdalena Sosa, El Nacional, México, 22/Febrero/1990.

-Plan de trabajo de Incine

Apoyo a nuevos cineastas, El Nacional, México, 26/Febrero/1990.

-Crítica situación

Continúa el cierre de cines en el D.F., Ricardo Camargo, El Nacional, 28/Febrero/1990.

## CONFERENCIAS

Foro "El Cine Mexicano Hoy", organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Mexicana de Cineastas.

Serie de Ponencias, en la que participaron: críticos de cine, realizadores, investigadores, funcionarios de las instituciones cinematográficas y representantes de los sectores de la industria. En ella se habló sobre la problemática general del cine mexicano. Se realizó en 4 jornadas, del día 21 de junio al 24 del mismo mes de 1988. Se celebró en la Casa de la Paz, Cozumel 33, México, D.F.

LA TEMATICA: EL CINE MEXICANO Y LA CULTURA NACIONAL.  
21/JUNIO/1988.

Ponentes: José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Alberto Híjar, Fernando Curiel, Luis Hernández Palacios, José María Fernández Unsaín y Gabriel Figueroa.  
Moderador: Jaime Casillas.

EL OFICIO DE DIRECTOR CINEMATOGRAFICO Y LOS NUEVOS CINEASTAS.

Ponentes: Marcela Fernández Violante, Rafael Corkidi, Matilde Landeta, Eduardo Maldonado, Arturo Ripstein, David Maciel, Jorge de la Rosa, José Carlos Ruíz y Alberto Cortés.  
22/JUNIO/88.  
Moderador: Jorge Fons.

Ponencias grabadas

EL PUBLICO Y EL CINE MEXICANO: INDUSTRIA, MERCADO Y CULTURA.  
23/JUNIO/1988

Ponentes: Diego López, Jorge Sánchez, Carlos González Morantes, Adolfo Ramírez (STPC), Hugo Scherer, Jesús Hernández Torres (Director de R.T.C.), Enrique Soto Izquierdo, (Director de IMCINE), Fernando Macotella (Director de Cinematografía, Gobernación) y Eduardo Camhaji (Director de COTSA).

Moderador: Alejandro Pelayo.

Ponencias grabadas.

Clausura 24/JUNIO/1988

CONFERENCIA DE DIEGO LOPEZ RIVERA EN LA FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES DE LA U.N.A.M.

25/MAYO/1988

Ciudad Universitaria.

México, D.F.

## ENTREVISTAS

-Gilberto Macedo

Editor y realizador cinematográfico.

Lugar de la entrevista: Departamento de Cine y T.V del Instituto Mexicano del Petróleo.

7/Junio/1988. Eje Central Lázaro Cárdenas

México D.F.

No. 152.

-Gustavo García

Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM) y crítico de cine del diario Uno+Uno.

Lugar de la entrevista: Cafetería de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Ciudad Universitaria.

7/Febrero/1990

México, D.F.

-Misl Valdés

Secretario Académico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (U.N.A.M.) y director de cine.

Lugar de la entrevista: Oficina del CUEC.

12/Febrero/1990.

México, D.F.

-Alfredo Joskowicz

Director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (U.N.A.M) y realizador cinematográfico.

Lugar de la entrevista: Oficina privada en el CUEC.

12/Febrero/1990.

México, D.F.

-Gilberto Martínez Solares

Guionista, realizador cinematográfico y productor de Frontera Films.

Lugar de la entrevista: Panteón de Coyoacán, durante el rodaje de los Verduleros III.

13/Febrero/1990.

México, D.F.

-Adolfo Martínez Solares

Realizador cinematográfico y productor de Frontera Films.

Lugar de la entrevista: Panteón, de Coyoacán, durante el rodaje de los Verduleros III.

13/Febrero/1990.

México, D.F.

-Alfonso Zayas

Actor de Teatro, Cine y Televisión

Lugar de la entrevista: Panteón de Coyoacán, durante el rodaje de los Verduleros III. 13/Febrero/1990.

México, D.F.

-Lic. Rebeca Martínez

Directora de la distribuidora Continental de Películas S.A.

Lugar de la entrevista: Oficina privada, en los Estudios Churubusco.

15/Febrero/1990.

México, D.F.

## APENDICES

PELICULAS MEXICANAS PRODUCIDAS EN  
LA DECADA DE LOS 80.

1980	107
1981	97
1982	87
1983	91
1984	64
1985	89
1986	76
1987	72
1988	125
1989	65

PELICULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN  
LA DECADA DE LOS 80.

1980	69
1981	69
1982	70
1983	65
1984	55
1985	58
1986	81
1987	94
1988	76
1989	91

CINEASTAS QUE MAYOR NUMERO DE PELICULAS  
FILMARON DURANTE LOS AÑOS 80

Director	Cantidad de películas en la década
Alfredo B. Crevenna	30
Victor Manuel Castro	29
Fernando Durán	26
José Luis Urquieta	26
Rafael Villaseñor	22
René Cardona Jr.	17
Rubén Galindo Jr.	15
Alfredo Gurrola	15
Mario Hernández	15
Pedro Galindo III	14
Sergio Véjar	13
Gilberto de Anda	12
Gilberto Martínez Solares	12
Federico Curiel	11
Julio Aldama	10

( Todos ellos filmaron más de una película por año )

PELICULAS MEXICANAS MAS TAQUILLERAS  
DE LA DECADA

- Ni de Aquí ni de Allá (1987) María Elena Velasco.
- La Risa en Vacaciones (1959) René Cardona Jr.
- El Día de los Albañiles I (1983) Adolfo Martínez Solares.
- El Día de los Albañiles II (1985) Gilberto Martínez Solares.
- El que no corre vuela (1982) Gilberto Martínez Solares
- Violación (1987) Valentín Trujillo.
- Siete en la Mira (1984) Pedro Galindo III.
- Siete en la Mira II (1986) Pedro Galindo III.
- Los Verduleros I (1985) Adolfo Martínez Solares.
- Los Verduleros II (1987) Adolfo Martínez Solares
- La Pulquería (1980) Victor Manuel Castro
- Un Nacho en la Cárcel de Mujeres (1986) Victor Manuel Castro.
- Tres Mexicanos Ardientes (1986) Gilberto Martínez Solares.
- El Mil Usos (1982) Roberto G. Rivera
- Tres Lancheros muy picudos (1988) Adolfo Martínez Solares.