

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA (IMCINE)
EVALUACION DE UN PERIODO EN ACCION (1983-1991)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADAS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A N :

MARIA SANTA GARNICA FLORES

ALEJANDRA REYES ESPINOSA

DIRECTOR DE TESIS
LIC. GUSTAVO GARCIA

MEXICO, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1993

15
2e3



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

PROLOGO

A lo largo de la historia de la cinematografía mexicana, el Estado ha intervenido en mayor o menor escala, pero siempre jugando un papel importante dentro de dicha industria, prueba de ello es la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía. De ahí que el objetivo de la siguiente investigación sea estudiar el funcionamiento y la participación del IMCINE, dentro de la industria cinematográfica mexicana, desde su creación hasta la fecha (1983-1991).

En las páginas de este trabajo se estudia una forma de la intervención del Estado en el cine mexicano, tomando como antecedente el sexenio lópezportillista, hasta el tercer año de gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Centrando su atención en el IMCINE, organismo que nace precisamente cuando el cine mexicano enfrenta sus más graves problemas de producción y exhibición.

Esta aportación se ha planteado de manera imparcial, sin apasionamientos que puedan cambiar los hechos, ya que es necesario concientizar sobre el estado crítico de la actividad filmica nacional.

INTRODUCCION

El cine es una manifestación artística y un medio de comunicación a la vez.

El cine es más que una película con la capacidad de retener en un espacio y tiempo determinado a un individuo.

El cine es un medio de comunicación que por la cantidad de recursos desarrollados para su funcionamiento es considerado una industria, además de ser un arte.

Esta triple caracterización del cine está íntimamente ligada a factores políticos, económicos y sociales con intereses contrarios de cada una de las partes de la sociedad en la cual se ubica y donde el Estado es mediador de dichos intereses.

Las características temporales le dan la capacidad de servir como instrumento de análisis social. Al mismo tiempo, esto hace que cada película pueda ser concebida como instrumento ideológico para cualquier causa que el cineasta tenga en mente.

De ahí que a lo largo de la historia de la industria cinematográfica mexicana, el Estado haya demostrado interés por controlar y "apoyar" dicha industria. No fue sino hasta 1983 cuando, por decreto presidencial, se crea el primer instituto de cinematografía (IMCINE); organismo creado por la necesidad de reordenar y modernizar el conjunto de las

entidades oficiales cinematográficas, a fin de lograr su máxima eficiencia.

El primer director de IMCINE fue el cineasta Alberto Isaac; el hecho de que un miembro de la familia cinematográfica mexicana estuviera al frente de dicho organismo, causó cierto optimismo y se tenía la esperanza de que la maltratada industria filmica se restableciera. Pero la falta de movilidad política por parte del director del Instituto, entre otras cosas, aceleró la caída. Al respecto, García Riera opina que "Alberto Isaac fue maniatado por una política global de RTC y la Secretaría de Gobernación". El caso es que nada se logró y el cine nacional siguió igual, si no es que peor.

El 18 de febrero de 1986, el Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett Díaz, dio posesión como nuevo director del IMCINE a Enrique Soto Izquierdo, quien para entonces contaba con una amplia trayectoria política (miembro del PRI desde 1958 y Diputado Federal por Chihuahua en dos ocasiones). Soto Izquierdo pasaba a sustituir al cineasta Alberto Isaac, quien el 6 de enero de ese mismo año presentó su renuncia con carácter irrevocable.

Una vez más, la esperanza nació entre la familia del cine mexicano. Si un cineasta como Alberto Isaac no logró hacer nada por el cine, quizás sí, un político como Enrique Soto Izquierdo. Pero nuevamente no hubo nada de lo que se esperaba,

Las cosas seguían igual. Emilio García Riera comentaba entonces que el Instituto de Cine atendía más a un prurito de simetría burocrática que a una necesidad real.

Con el nuevo director, licenciado Enrique Soto Izquierdo, de inmediato se pararon los proyectos que había impulsado la administración anterior y se financió *El último túnel*, que el director Servando González escribió con Carlos Enrique Taboada, dos meses después de que el licenciado Soto Izquierdo declarara públicamente que la última película mexicana que le había gustado era *Viento negro* y curiosamente *El último túnel* constituía la continuación de esta historia.

1989 trae nuevo director para IMCINE, Ignacio Durán Loera, quien hiciera gran labor con grupos de cineastas. Durán Loera parece ser la figura más coherente, por su experiencia en este medio. Su política incluye a los jóvenes cineastas, busca además que las películas estatales recuperen sus costos a través de la televisión comercial, la televisión por cable y los videoclubes. Hay cierta mejoría en las películas que ha producido IMCINF, entre las que se encuentran: *Lola*, de María Novaro; *Goitia*, de Diego López.

El presente trabajo analiza las características, sucesos, transformaciones y cambios que se dieron en el Instituto Mexicano de Cinematografía durante los años 1983 a 1991. Esta investigación pretende coadyuvar al mayor conocimiento del IMCINF, para así concientizar sobre su problemática y los errores que se han cometido a lo largo de su historia. De esta

manera, a través de la teorización de los problemas, se estará dando un paso hacia la solución de la crisis cinematográfica nacional.

Por el tema a tratar fue necesario el estudio de dos épocas, la primera en 1942, fecha en que se registró el primer antecedente del Instituto Mexicano de Cinematografía y la segunda en 1976-1982, años caóticos para la industria filmica que justificaron, en un sector de la industria, la creación del IMCINE. Estas dos vertientes se confrontan entre sí, permitiendo un conocimiento más profundo y objetivo de la realidad. Los hechos del pasado son de gran valor como antecedentes para explicar los fenómenos actuales.

El IMCINE es un organismo importante como materia de análisis del cine mexicano, desgraciadamente inexplorado y poco abordado por los investigadores. Los trabajos sobre el tema son mínimos, no así los múltiples fenómenos y acontecimientos que surgieron en él.

Ante la falta de una bibliografía consistente para realizar este trabajo, se tuvo que recurrir a un análisis extenso de material hemerográfico (revistas de cine, artículos, notas informativas) sobre los años establecidos en la delimitación, así como libros sobre el tema.

El trabajo consta de cuatro capítulos:

Capítulo I, Institutos Cinematográficos, aborda el funcionamiento de algunos institutos de cine en el mundo,

siguiendo un orden cronológico.

Capítulo II, Antecedentes del Instituto Mexicano de Cinematografía, es un análisis de los antecedentes del Instituto Mexicano de Cinematografía; el primero en 1942 y posteriormente los intentos de su creación en el sexenio de López Portillo. Abarca además, la crisis que sufrió el cine mexicano desde 1976 hasta 1982.

Capítulo III, Instituto Mexicano de Cinematografía, en este capítulo se estudia la creación y trayectoria del IMCINE desde 1983 hasta febrero de 1991. Esta parte se divide en tres períodos: el de Alberto Isaac, el de Enrique Soto Izquierdo, y finalmente, el de Ignacio Durán Loera, directores del IMCINE.

Capítulo IV, Situación del cine mexicano en 1990, aborda la situación del cine mexicano comercial en 1990.

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.

I. INSTITUTOS CINEMATOGRAFICOS.

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.

Estas características del cine están supeditadas a factores políticos, económicos y sociales, con intereses muchas veces contrarios de cada una de las partes de la sociedad en la cual se ubica.

Y es precisamente esto lo que hace al cine un medio atractivo para el gobierno, quien ha buscado y encontrado medidas para ejercer su control (entiendase como: administración, limitar y estimular según un proyecto canalizado por un sistema administrativo), emitiendo leyes, decretos, legislaciones, etc. Creando organismos encargados de llevar a cabo ese control, entre ellos los institutos cinematográficos, de los cuales se hablará en el presente capítulo. Cada instituto corresponde a necesidades distintas: algunos nacen en países sin actividad cinematográfica, otros

dependen de aportaciones particulares, aunque el apoyo gubernamental no se cancela.

Qué es un instituto de cine?, cuáles son sus fines y sus funciones?, qué tienen en común unos con otros y qué los distingue?.

Cabe anotar, que se informa sobre las funciones básicas de cada instituto, que no han cambiado a lo largo de los años. Agregar variaciones eventuales habría conducido a un análisis demasiado extenso y poco pertinente.

Tales inquietudes se aclararán a lo largo del presente capítulo.

Es una organización privada, sin fines lucrativos, creada en 1967 con el objetivo de preservar la herencia y avanzar en el arte de filmar en América. Con oficinas centrales en Washington, D.C., el AFI deriva la mayor parte de su financiamiento del National Endowment For the Arts (Dotación Nacional para las Artes) y de contribuciones de la industria filmica y de televisión, (parte del Endowment es subsidio gubernamental). Entre sus proyectos están la preservación de viejas películas clásicas, la publicación de un catálogo completo de todas las películas hechas en Estados Unidos, y dar apoyo a cineastas prometedores y guiones educativos. Además de un gran archivo filmico, el Instituto maneja el Centro de Estudios Filmicos Avanzados, una escuela filmica ricamente equipada en Greystone, California, donde los estudiantes tienen oportunidad para realizar películas y establecer importantes contactos con la industria. Entre los graduados está John Haccock, director de *Bang the drum slowly* y Terence Malick, director de *Bandlands*.

Otra empresa incluida en el AFI, es Filmfacts, un periódico mensual de notas históricas, un pequeño cineteatro en el centro Kennedy, que anualmente transmite un homenaje a personalidades importantes en la pantalla. Su función de control, en consecuencia, es la de estimular el conocimiento del cine norteamericano.

ARGENTINA.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral nace en septiembre de 1962, en medio de una cinematografía en desintegración cultural e industrial, teniendo como objetivo una cinematografía realista utilizando una formación teórico-práctica.

El Instituto de Cinematografía cuenta con: biblioteca, filmadoras, reflectores, grabadoras, película virgen, laboratorios, sala de montaje, sala provisorio de sonido, planta piloto de revelado y copia, un cuadro completo de profesores y alumnos, así como un catálogo de films documentales.

La meta del Instituto es transferir el saldo de una experiencia contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica, con todos sus errores, sus logros y sus rectificaciones, para conocer mejor las causas que originaron esta escuela.

Los inundados sintetiza la experiencia del Instituto de Cinematografía, la totaliza y transporta al plano del espectáculo y del profesionalismo bien establecido. Y justamente por esto, y por responder a las mismas motivaciones que dieron origen a la Escuela Documental de Santa Fe, en el plano experimental y universitario, asume la responsabilidad de ser un film manifiesto del movimiento argentino conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, "realista, crítica y popular".

El Instituto Nacional de Cinematografía funciona como un ente autárquico, dependiente de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la República. Tiene a su cargo el fomento y regulación de las actividades cinematográficas en toda la República y el exterior.

Objetivos principales: formular y ejecutar las medidas de fomento tendientes a desarrollar la industria cinematográfica en sus aspectos culturales, artísticos, técnicos, industriales y comerciales, financiando concursos, premios, etcétera. Además de acrecentar su difusión cinematográfica argentina al extranjero.

Otros de sus objetivos son: la participación en coproducciones, publicidad y exportación de películas, así como también en el cumplimiento de las leyes, reglamentaciones y resoluciones que rigen la actividad cinematográfica.

BRITISH FILM INSTITUTE (B.F.I.)

Es una organización fundada en 1933 para fomentar el desarrollo del arte del cine, promover su uso como registro de la vida y los usos contemporáneos y estimula en el público el estudio de estos puntos de vista. La actividad más conocida es el funcionamiento del National Film Theater (Teatro Nacional de Películas) que contiene copias de cintas raras, una biblioteca grande de cine, una enorme colección de fotografías, una agencia distribuidora de películas y un servicio de información. El Instituto, establecido en Londres, es subsidiado en parte por fondos gubernamentales y la otra parte por cuotas de los miembros. Publicaciones sumamente valoradas como: Sight and Sound, publicada trimestralmente y el boletín mensual de películas que es una recopilación de films reseñados.

COLOMBIA

La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, FOCINE, es una empresa industrial y comercial del Estado, adscrita al Ministerio de Comunicaciones, encargada de ejecutar la política que sobre el desarrollo de la industria cinematográfica fije el gobierno nacional.

FOCINE fue creada en virtud del decreto 1244 de 1978, reglamentario de la ley novena de 1942, por el cual se autorizó a tres entidades estatales el Instituto Nacional de Radio y Televisión, la Compañía de Informaciones Audiovisuales y la Corporación Financiera Popular para participar en la creación de una sociedad.

Es así como mediante la escritura número 4189 del 28 de julio de 1978, registrada ante la Notaría Cuarta del Círculo de Bogotá, se constituyó la Compañía de Fomento Cinematográfico y, posteriormente, mediante el decreto 3137 de diciembre de 1979, el gobierno nacional aprobó sus estatutos.

FOCINE se rige por las disposiciones legales que regulan las sociedades de responsabilidad limitada, encargándose de la administración y recaudo del Fondo de Fomento Cinematográfico, Fondo que había sido creado por el decreto 2288 de 1977 y que hasta el inicio de operaciones de FOCINE manejó la Corporación Financiera Popular.

Sobre la base de los presupuestos legales mencionados, FOCINE ha establecido una serie de funciones, a través de las cuales desarrolla múltiples programas, encaminados a lograr

diversas acciones que en su ejecución redundan en un estímulo integral al desarrollo de la cinematografía colombiana.

Como entidad financiera FOCINE maneja los dineros por concepto de los sobreprecios fijados al valor de la boleta de entrada al cine, las salas del país contribuyen a favor del Fondo de Fomento Cinematográfico. Esta importante función se adelanta, entonces, de manera semejante a cualquier relación de fideicomisario.

La División de Control y Vigilancia es la oficina directamente encargada de la captación de recursos con destino al Fondo de Fomento Cinematográfico, la cual se desarrolla con las salas de cine existentes en los municipios que sobrepasan los 30,000 habitantes. Ello permite a FOCINE, además, ejercer el control sobre lo más representativo de la exhibición en el país y vigilar el cumplimiento de la cuota de la pantalla fijada por el gobierno para el cine colombiano, así como también de los plazos estipulados para los cortometrajes nacionales que acompañan la exhibición de largometrajes extranjeros.

Con el fin de procesar la información recopilada en el ejercicio de la función mencionada, se creó a mediados de 1981 la Oficina de Estadística. Dicho labor se concretó en la publicación del primer número de Cine Cifras, boletín estadístico que contiene los datos pormenorizados de asistencia a las salas de cine controladas por FOCINE, la tabla de asistencia y recaudo de largometrajes colombianos y la forma como dichas salas cumplieron con lo estipulado por la

cuota de pantalla. Esta información abarca el período completo de exhibición durante 1980.

Dada la innegable importancia que tiene para el sector este trabajo, la Oficina de Estadísticas se propuso desarrollar una permanente sistematización de los datos que recibe la compañía y la publicación trimestral del boletín donde ello se consigne. Además se planteó la necesidad de que esta oficina pasara a ser la División de Mercado y Estadística, correspondiéndole la prestación de servicios de asesoría a los productores colombianos en todo lo relacionado con análisis de proyección comercial, estudios sobre el comportamiento del mercado nacional, latinoamericano e internacional. De igual forma, la División de Mercado y Estadística tendrá a su cargo la aplicación de convenios comerciales vigentes y, en ciertos casos, la comercialización directa de largometrajes colombianos.

La Compañía de Fomento Cinematográfico ofrece un programa de crédito destinado a incentivar el desarrollo de la INC. En este sentido se han establecido dos líneas básicas de financiamiento: la primera dirigida a la producción de largometrajes y, la segunda, destinada a la adquisición de maquinaria y equipos que permitan la paulatina expansión de la industria.

Para la producción de largometrajes FOCINE ha establecido diferentes modalidades de crédito de acuerdo con las características específicas de cada proyecto.

Por una parte, existe el financiamiento para películas totalmente colombianas y, por la otra, para aquellos proyectos en los que buena parte de su responsabilidad recaiga en empresas nacionales que planeen realizar una película por el sistema de coproducción, sin que medie ninguna restricción sobre si se encuentra amparado o no por algún convenio internacional. El otorgamiento de estos créditos exige por parte de los solicitantes garantías hipotecarias, prendarias o codeudas solidarias que respalden el monto de los préstamos.

Se creo además la modalidad de los créditos especiales para aquellos proyectos que garanticen condiciones de excelente calidad en su guión, dirección, nómina de protagonistas y equipo técnico. Con ello se pretende favorecer la producción de películas de alta calidad, limitando el otorgamiento de garantías por parte del productor a la pignoración del negativo y a un porcentaje de lo recaudado en taquilla. Las condiciones fijadas por FOCINE para financiar la producción de largometrajes en cualquiera de las modalidades mencionadas, son compatibles con la política de fomento a esta industria. Se financia hasta el 70% del valor total del proyecto, las tasas de interés son ostensiblemente más bajas a las estipuladas por el común de las entidades crediticias que funcionan en el país y se concede al beneficiario del crédito un año de gracia en el cumplimiento de sus obligaciones a partir del primer desembolso.

FOCINE ofrece una línea de crédito a las empresas colombianas interesadas en la financiación de activos fijos

nacionales o importados, operación mediante la cual se garantice un progresivo crecimiento de los servicios cinematográficos en Colombia. En este caso se pueden otorgar préstamos por un valor equivalente a lo solicitado a FOCINE. Aunque los intereses son un poco más altos que los fijados para la realización de películas, su formulación responde a propósitos de fomento y tampoco alcanzan los límites establecidos en el mercado. Se concede, asimismo, un año de gracia al beneficiario para que inicie los respectivos abonos al capital y sólo se le exige durante ese año el pago de los intereses ocasionados por el préstamo.

FOCINE puede solicitar por conducto del Ministerio de Relaciones Exteriores y con la aprobación del Departamento Nacional de Planeación o por vías directas con los organismos competentes, programas de cooperación técnica internacional a través de los gobiernos o entidades privadas interesadas en prestar asesorías en el campo cinematográfico.

La Compañía de Fomento Cinematográfico, considerando el estado actual de la cinematografía colombiana y las condiciones generales de desarrollo del país, no halla justificación para crear escuelas de cine, ya que los factores mencionados no compensan el inmenso esfuerzo que ello implica, ni los requerimientos infraestructurales que conlleva.

FOCINE ha entregado en administración al Instituto Colombiano de Créditos Educativos y Estudios Técnicos en el Exterior (Icetex), un fondo con el objeto de financiar estudios de especialización técnica en el exterior a las

personas vinculadas a la profesión y que acrediten méritos suficientes dentro de la actividad. Los créditos para capacitación en el extranjero son condonables y, en casos excepcionales, becas de estudio.

Con el propósito de aprovechar las condiciones comunes con otros países de América Latina en particular, y de afianzar las posibilidades de una amplia distribución en el extranjero, FOCINE viene desarrollando con la colaboración del Ministerio de Relaciones Exteriores las gestiones pertinentes ante los distintos países, en la procura de la celebración de convenios internacionales de producción y distribución cinematográfica.

En ciertos casos FOCINE está facultado para asociarse financieramente con empresas cinematográficas colombianas, y con empresas constituidas según convenios de coproducción con otros países para su intervención como productor en la realización de largometrajes.

Para difundir las obras clásicas del cine universal, FOCINE planeó la formación de un archivo filmico que permita a los espectadores interesados, a través de las cinematecas y cineclubes que funcionan en el país, conocer las películas fundamentales de la historia del cine colombiano y mundial.

A través de su oficina de promoción cinematográfica, FOCINE viene desarrollando una intensa labor dirigida a mantener un constante flujo informativo entre la compañía y las personas y entidades nacionales e internacionales vinculadas al cine. En este sentido, edita bimestralmente la revista Cine.

Con el ánimo de estimular disciplinas de innegable importancia en cualquier cinematografía, se vienen organizando concursos nacionales de guiones y crítica cinematográfica, de cuyas ediciones anuales se puede deducir un balance altamente favorable y una gran acogida por parte del gremio. FOCINE colabora con diversas iniciativas, emprendidas por entidades de distintas ciudades del país, que buscan propiciar la difusión y el intercambio de experiencias relacionadas con el cine. En esta forma ha participado en la realización de festivales internacionales de cine super 8 y videotape, en jornadas dedicadas al cine latinoamericano.

A través de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Filmes (FIAPF), FOCINE ha establecido contacto con los principales festivales que se llevan a cabo anualmente en el mundo y ha patrocinado la participación de películas colombianas en varios e importantes certámenes. De la misma manera, Colombia participa en el Mercado Internacional del Filme, del Tevefilme y del Documental (MIFED), de Milán, como parte de los programas adelantados por FOCINE para dar a conocer las producciones nacionales en el exterior. Estas estrategias de promoción han arrojado resultados positivos, razón por la cual se busca una implantación permanente y, en la medida de lo posible, una ampliación de su cobertura.

Atendiendo la solicitud de varias entidades, FOCINE ha entrado a formar parte de la organización del Festival Internacional de Cine de Cartagena. El certamen tiene el reconocimiento de la FIAPF, como competitivo para las películas del área ibero-latinoamericana, lo que hace que ésta

sea su sección oficial. Paralelamente se organiza una muestra internacional que a manera de sección informativa, compite por los premios de la crítica, FOCINE estableció una serie de premios a las películas colombianas que participan en el evento.

FOCINE es uno de los pocos organismos que ha creado un mercado cinematográfico latinoamericano.

CUBA

El 23 de marzo de 1959 se crea el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Organismo de carácter autónomo, personalidad jurídica propia y domicilio legal en la capital de la República.

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica es el encargado de:

- a) Organizar, establecer y desarrollar la industria cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Revolución, que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora.
- b) Organizar, establecer y desarrollar la distribución de los films cubanos o de coproducción que cumplan las condiciones fijadas por la Ley 169, por los Reglamentos que la complementen y los acuerdos y disposiciones del ICAIC.
- c) Administrar los estudios, laboratorios, equipos, talleres, oficinas y cuantos bienes muebles e inmuebles se pongan a su disposición o resulten adquiridos en futuras operaciones.
- d) Organizar, establecer y desarrollar el régimen crediticio necesario al fomento del arte e industria cinematográficas, cuidando la recuperación de las inversiones.

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica es dirigido y administrado por un Presidente-Director y un

Consejo de Dirección, integrado por dicho funcionario y tres consejeros, a los que se considera con carácter de asesores. El Presidente-Director del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, es nombrado por el Primer Ministro de la Nación y ratificado por el Consejo de Ministros.

Los consejeros que con el Presidente-Director del ICAIC, constituyen el Consejo de Dirección del Instituto, son nombrados y libremente removidos por dicho Presidente-Director, el cual siendo asesorado por el Consejo de Dirección del Instituto, realiza todas las funciones de carácter ejecutivo y de administración que competen a este organismo y nombrar el personal de confianza necesario para su funcionamiento.

El Presidente-Director y el Consejo de Dirección del Instituto, para realizar eficazmente sus funciones, se asesoran de economistas, técnicos y juristas y forman las comisiones de estudio y trabajo necesarias para establecer las bases de una moderna y científica organización industrial y de un sistema de distribución. Son tres las comisiones:

- a) La Comisión de Estudios Económicos y de Organización Industrial, la cual tiene a su cargo el estudio del mercado interno y exterior, sus fluctuaciones, los impuestos, cuotas y medidas de expansión o protección necesarias al desarrollo de la cinematografía, y los métodos empresariales de organización y administración de industrias.

b) La Comisión de Cultura y Técnica Cinematográficas, que cuida el desarrollo y protección de los cine-clubes, del establecimiento de una cinemateca y de la creación de un Centro de Estudios Cinematográficos y de un sistema de publicaciones que con todas las medidas anteriores, contribuya a la formación de un público.

c) La Comisión de Financiamiento, que estudia y organiza cuanto concierne al financiamiento de films y empresas cinematográficas y prepara el régimen presupuestal y estudio sobre las posibles inversiones del ICAIC.

Cada una de las Comisiones está presidida por uno de los miembros del Consejo de la Dirección e integrada por funcionarios del instituto o técnicos y especialistas bajo contrato. Los estudios y acuerdos de estas comisiones sólo tienen valor legal cuando son sometidas al Consejo de Dirección y son aprobados por éste.

El ICAIC está facultado para, con los fondos puestos a su cuidado o los que obtenga por virtud de impuestos, créditos o acuerdos de carácter financiero, adquirir propiedades muebles e inmuebles, terminar y equipar los estudios existentes y construir otros, organizar empresas de producción, distribución y exhibición. Además está facultado para, con los fondos económicos puestos a su cuidado, o mediante acuerdos con los Bancos e instituciones crediticias estatales o paraestatales, financiar total o parcialmente y con garantías suficientes la producción de películas cubanas o realizadas en coproducción, siempre que cumplan los requisitos establecidos

por ley y los acuerdos y disposiciones del Instituto.

A fin de unificar la política del gobierno revolucionario respecto al cine, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, tiene las siguientes tareas:

- a) Estudiar o proponer, discutir y formar los acuerdos, pactos y resoluciones de carácter internacional concernientes al cine, ya sean generales o regionales, producto de conferencias o congresos convocados excepcionalmente o dentro del marco de los organismos políticos, económicos y culturales de carácter internacional o regional de los que forma o forme parte el país.
- b) Estudiar, proponer, discutir y firmar los acuerdos, pactos y resoluciones bilaterales con las organizaciones, empresas, bancos e instituciones competentes, encargadas de las cinematografías de sus respectivos países, de la distribución de sus productos, del financiamiento u organización de las coproducciones o de la publicidad.

El ICAIC está facultado para promover la distribución organizada, controlada y permanente de los films cubanos en el extranjero, especialmente en los mercados de habla española, estableciendo un sistema de cuotas y pactos de verdadera reciprocidad y ofreciendo y reclamando las facilidades necesarias para la explotación de los films.

El ICAIC se encarga asimismo de promover la distribución de los films cubanos en el mercado nacional en una forma organizada y sistemática, interesando a las casas

especializadas en esta forma del negocio cinematográfico o sustituyéndolas por una empresa subsidiaria del instituto en caso necesario.

Para facilitar la distribución y explotación de los films cubanos en el mercado interno, se establece un sistema de cuotas justo y proporcional, que garantice a la producción nacional la necesaria amortización del financiamiento, y se van modificando los reglamentos y disposiciones según lo aconsejen las fluctuaciones y necesidades de la industria.

El ICAIC establece los principios, medidas y reglamentos, propone leyes o decretos, que resulten convenientes y necesarios para la protección de los films cubanos de largo y corto metraje, en los mercados internos y extranjeros, atendiendo a un régimen de verdadera, justa y proporcional reciprocidad.

Los ministros de Obras Públicas, Hacienda y Educación cooperan en forma coordinada con el Instituto, para la realización de sus fines.

El ICAIC tiene como principal tarea la creación de una base técnico-material y organizativa, y una atmósfera cultural, espiritual, propicia al surgimiento y desarrollo de los creadores y de sus realizaciones, de la obra de arte.

El Instituto fue el primer organismo creado por la revolución en el campo de la cultura.

CHILE.

En la Universidad Católica se crea el Instituto Fílmico, dirigido por un ex-sacerdote jesuita que contribuyó a la creación y formación de alumnos técnicos; el Instituto abre las puertas para ofrecer el primer curso de formación cinematográfica. Allí mismo se empiezan a realizar películas experimentales de cortometraje y se intenta formar un equipo de técnicos para el ejercicio de los distintos oficios necesarios en una filmación.

En 1960, la Universidad de Chile creó, dentro del Departamento Audiovisual, dos secciones de importancia para el desarrollo del cine y de la cultura cinematográfica de la juventud, Cine Experimental y Cineteca Universitaria.

En la primera, se destaca Sergio Bravo como su director; a él corresponde el mérito de ser el pionero de un movimiento joven que se interesa por buscar nuevas formas de expresión planteándose problemas teóricos y estéticos que nunca habían preocupado a los realizadores.

Por otra parte, en 1962 se funda en Viña del Mar un cineclub que será el primero en ejecutar la práctica del cine amateur y al año siguiente organizó el primer festival de cineaficionados, en 8 y 16 mm.

En 1967, el gobierno de Eduardo Frei decide tomar cartas en el cine, e intenta revivir un elefante blanco, Chile Films, creado en el periodo del Frente Popular en 1938 con un 50% de capital proveniente de la CORFO (Corporación de Fomento) y el

restante 50% con capital privado. Más tarde se transformó en un organismo de crédito al servicio de intereses particulares.

Chile Films comenzó a producir en 1949 con un esquema de cine industrial para el cual no estaba garantizada la distribución, dado que éste estaba en manos de compañías norteamericanas, mexicanas y argentinas; por lo tanto, con la escasa experiencia cinematográfica y la ausencia de técnicos calificados, el cine chileno queda fuera de toda posible concurrencia comercial, igual cosa ocurrió con Chile Films, resucitado bajo la dirección de Patricio Kaulen, quien había debutado en los años cuarenta con *Encrucijada*, que a partir de sus vinculaciones y experiencias publicitarias se sirve del noticiario de Chile Films: *Chile en marcha*, para seguir los pasos demagógicos de Eduardo Frei, dejando de lado la promoción de nuevos cineastas y producciones que permitieran levantar la industria cinematográfica.

Junto a la toma de posesión de Chile Films, el gobierno demócrata cristiano crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica y se implanta una ley sobre el cine que otorga el 50% de las reducciones al gerente de la sala, un 30% al distribuidor y un 20% destinado a amortizar los costos de producción de los films, sin embargo, esta ley rindió escasos resultados ante la ausencia de una política cinematográfica impulsada desde el único centro de producción.

En 1970, no existe en Chile ninguna legislación cinematográfica que permita avalar un instituto de

cinematografía u otro organismo centralizador y planificador de toda la actividad del ramo, sino solamente existen unos artículos legales que permiten la importación de equipos, por una parte, y la exhibición por la otra, esto es: existe una liberación tributaria más o menos benigna hacia la importación y exhibición.

De esta forma, Chile Films, la productora estatal de cine, emprende su trabajo sin una cuota de poder considerable para planificar la actividad cinematográfica en su conjunto y sólo disponía de los limitados "resquicios legales" señalados.

Durante tres años de Gobierno Popular, los medios de información de izquierda enfrentan los problemas que genera la falta de conducción política, que se traduce en una interpretación múltiple de los hechos que acontecen. Esto se agrava en el medio cinematográfico por razones obvias, ningún partido está en condiciones de crear una productora exclusiva y por lo tanto el pluralismo de izquierda tiene que existir en un solo organismo, Chile Films, generando una latitud en la producción que tiene que ser revisada por cada uno de los encargados políticos de cada tendencia partidaria.

Al asumir el Gobierno Popular, la izquierda hereda, al mismo tiempo, unos escasos y mal equipados órganos de comunicaciones. Un Chile Films, por ejemplo lleno de máquinas inservibles y equipos heterogéneos (manejados por funcionarios demócrata cristianos o políticos a los que no se puede reemplazar porque una ley lo prohíbe). Esto requiere de fuertes sumas de dinero para renovar racionalmente el material

y esperar, a su vez, muchos meses y hasta años para su adecuado desarrollo.

El 3 de agosto de 1982, se constituyó legalmente la Asociación Gremial de Profesionales y Técnicos Audiovisuales de Chile (APTA). Sus miembros son los trabajadores de las distintas especialidades del cine, el video y la industria audiovisual en general.

Áreas de trabajo de APTA.

Capacitación: promoción de cursos, conferencias y seminarios de capacitación técnica, promoción del intercambio de información sobre nuevas técnicas y tendencias en el desarrollo de la profesión, promoción del desarrollo de las distintas especialidades.

Laboral: Evaluación de la situación laboral de los asociados, velar por condiciones económicas justas, relaciones con otros organismos gremiales.

Legal: Análisis de la situación legal del cine y video; promoción de iniciativas legales para apoyar la producción nacional.

Producciones: Apoyar la producción independiente, centralizar la información sobre infraestructura humana y técnica disponibles.

Relaciones Internacionales: Relaciones con organizaciones afines del exterior, especialmente latinoamericanas, relaciones con el cine y video chileno producido en el exterior, promoción del intercambio de producciones.

Difusión de Relaciones Públicas: Campañas de opinión pública para difundir los planteamientos, relaciones con la prensa, publicaciones.

Especialidades de los técnicos y profesionales audiovisuales: Director, asistente de dirección, director de fotografía, camarógrafo, asistente de cámara, jefe de

eléctricos, iluminador, eléctrico, maquinista, director de arte, escenógrafo, ambientador, tramoyista, utilero, director de producción, productor, asistente de producción, maquillador, vestuarista, casting, fotografía de still, script, ingeniero de sonido, sonidista, asistente de sonido, compaginador.

Cortador de negativos, asistente de compaginación, técnico de laboratorio, efectos especiales, ingeniero de video, operador de video, editor de video, técnicos en mantenimiento de equipos, animador, titulador, musicalizador, guionista, libretista, administrador de producción.

El APTA nace de la necesidad de disponer de un instrumento que permita luchar por la defensa de las fuentes de trabajo, por desarrollar la producción de corto y largo metraje, por elevar el nivel técnico y profesional de la gente de cine, por una legislación que proteja y posibilite el desarrollo de la actividad cinematográfica, por lograr la vinculación con otros países, en esta área.

JAMAICA.

El Departamento de cine tuvo sus orígenes en 1951, cuando una unidad de cine fue creada como parte del Departamento de Educación del Gobierno. En esa época la Crown Film Unit (Unidad de Cine de la Corona) en Gran Bretaña, que era la principal fuente de cine documental y educativo para las colonias, fue clausurada y varias pequeñas unidades fueron establecidas en algunos de sus territorios.

La Jamaica Film Unit (Unidad de Cine de Jamaica), como entonces fue llamada, empezó produciendo películas en 16 mm. con un pequeño grupo de siete personas, bajo la dirección de Martin Rennalls, algunos de los cuales fueron entrenados en la West Indies Film School (Escuela de Cine para las Indias Occidentales) la cual operó sólo un año específicamente para entrenar técnicos, en el Caribe.

Desde este modesto comienzo la Jamaica Film Unit, con un equipo básico donado por la extinta Crown Film Unit, produjo una pequeña cantidad de películas que fueron mostradas por cines ambulantes en toda la isla.

En 1956 la Unit se expandió y con más fondos empezó a filmar en 35 mm., estas películas eran exhibidas en los cines locales y las copias, reducidas a 16 mm., fueron mostradas por los cines ambulantes.

En 1957 la Unit pasó a formar parte de la oficina de Relaciones Públicas del Gobierno y la producción aumentó. Los servicios de cine ambulante fueron expandidos para aumentar la frecuencia y cobertura de la isla.

En 1963 la oficina de Relaciones Públicas pasó a ser el Servicio de Información de Jamaica y el rol de la Unidad de cine asumió nuevas producciones. La producción en 35 mm. continuó hasta 1964 cuando la introducción de la televisión requirió una producción total en 16 mm.

La demanda de la televisión creció y la filmación de 35 mm. le dio paso al formato más manejable de 16 mm., y gran parte de la producción de la Unidad fue primordialmente para la televisión. Al aumentar la producción, la Unidad creció y tuvo nuevas instalaciones, como el laboratorio de revelado en blanco y negro y doblaje.

Desde ese momento es posible producir películas de 16 o 35 mm. y copias originales. Hasta entonces todo el procesamiento y acabado se realizaba en el extranjero, especialmente en Gran Bretaña. Con el establecimiento de la Agencia de Información Pública (API), antiguo servicio de información de Jamaica, la unidad de cine pasó a ser el Departamento de División de Audiovisuales.

El Departamento de Cine de la API está comprometido a producir películas diseñadas para explicar las políticas y programas del Gobierno, así como proyectar una imagen de Jamaica a los jamaquinos y al resto del mundo.

Para lograr este objetivo, el Departamento produce películas en blanco y negro, en 16 y 35 mm., en una amplia variedad de temas como, por ejemplo, salud, agricultura, industria, deportes y cultura. El objetivo de estas películas

es informar, educar y, sobre todo, motivar a los espectadores a buscar más altos ideales. Esto no quiere decir que estas películas no sean de entretenimiento.

La distribución de las películas se hace por medio de la División de Servicios Regionales de la Agencia, la Televisión y los cines locales. Las películas se exhiben en el extranjero a través de las misiones diplomáticas o embajadas de Jamaica.

El personal de la Unidad incluye: un director técnico, un gerente de producción y un asistente; cinco camarógrafos y tres asistentes; cinco editores y dos asistentes; cinco sonidistas; cuatro técnicos de laboratorio; dos cortadores de negativo y cuatro directores/escritores.

La Unidad está a cargo del Director de la División de Audiovisuales de la Agencia de Información Pública, quien además dirige las secciones de Radio, Televisión y Fotografía de la División. Su labor es apoyada por un coordinador, quien además tiene la responsabilidad de enlazar la División de Audiovisuales y otros departamentos en el API.

Para lograr y mantener los patrones de calidad en la producción, la Unidad conduce un programa de capacitación que dirige, incluso, a otras instancias como el Instituto de Comunicaciones Colectivas de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI) y la Jamaica Broadcasting Corporation.

En la búsqueda para motivar al público hacia más altos ideales, el Departamento de Cine concentra la producción de películas en las siguientes áreas: 1) Programas de televisión,

incluyendo documentales y películas con propósitos especiales; 2) Películas de especial interés para agencias u oficinas de Gobierno; 3) Iniciar y producir películas de interés nacional que reflejen la imagen de Jamaica en todas sus facetas. Estas películas serán las de mayor interés para el público nacional e internacional; 4) Películas para archivos (conservar eventos de importancia nacional).

La Unidad de Cine ha participado en festivales internacionales de cine en Roma, Londres y Moscú, obteniendo algunos premios.

NICARAGUA.

Después de la victoria popular (1979), empezó a funcionar en Managua el Instituto Sandinista de Cine Nicaraguense (ISCN) en las instalaciones confiscadas de lo que fuera Producciones: empresa de capital extranjero comprometida con Somoza, que producía el noticiario oficial de la dictadura, anuncios comerciales, toda la propaganda ministerial del somocismo, films didácticos militares para la EEBI (Escuela de Entrenamiento Básico de Infantería), además de imprimir la revista castrense, El Infante y discos de música comercial.

Este fue todo el aparato de cine que encontraron los sandinistas cuando llegaron a la capital de Nicaragua. En semejantes circunstancias es fácil deducir que no existía la más mínima tradición cinematográfica.

Esa inefable convivencia de las armas con los recursos de la técnica cinematográfica tiene su explicación. Y es que los orígenes del ISCN, fundado como tal el mismo día de la victoria y adscrito al Ministerio de Cultura, se remontan al 24 de abril de 1979, fecha en que se filmaron los primeros pios de película en plena guerrilla, en el Frente Sur. Así, de la guerra de liberación nacional, nació el germen del cine nicaraguense.

Los jóvenes del ISCN conservan la prehistoria de su cinematografía. Se trata de 390 latas pequeñas (de 400 pies cada una), y de 300 latas grandes (de 2 mil pies cada una), correspondientes a los noticiarios somocistas. Un material de esa naturaleza constituye un impresionante documento histórico.

El ISCN en sus inicios contó con un estudio pequeño, una sala de edición con dos moviolas, un cuarto oscuro para el revelado de fotos fijas, un estudio de grabación y unas pocas cámaras de 35 y 16 mm. Carecían de estudio de sonido y de laboratorio, porque Producine realizaba estos procesos en el exterior.

El personal técnico del ISCN lo integraban 6 camarógrafos, 3 editores, un sonidista, un guionista y otros combatientes, cuyas inquietudes cinematográficas empezaron a dibujarse. Los jóvenes cineastas nicaragüenses recibieron durante la guerra, la colaboración de cineastas de distintos países latinoamericanos.

El cine sandinista nació por la necesidad de recoger el testimonio cinematográfico de los más significativos momentos de su lucha para contrarrestar la desinformación promovida por agencias noticiosas enemigas y mantener viva la solidaridad internacional. Asimismo se proponía conservar para las futuras generaciones el documento del inmenso sacrificio que costó a Nicaragua llevar adelante su guerra revolucionaria.

En el cumplimiento de tales tareas germinó lo que es el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE) instrumento defensor de la revolución, en el campo de la lucha ideológica y nuevo medio de expresión del pueblo nicaragüense, encargado de rescatar y desarrollar la identidad nacional.

Al iniciarse INCINE en Nicaragua, no existía tradición alguna en lo que a cinematografía se refiere. Crear el cine

nacional desde la herencia de ruinas que la dictadura dejó fue un reto. La destrucción económica y material hacían insuficientes los recursos para alcanzar los objetivos señalados. Sin embargo, se contó con la singular experiencia cinematográfica obtenida durante la guerra de liberación, y con el aporte valioso y necesario de cineastas internacionalistas latinoamericanos, y con ello enfrentaron el gran desafío.

En 1981 se crea ENIDIEC (Empresa Distribuidora de Espectáculos Cinematográficos), siendo ésta la primera distribuidora nacional del Estado, cuyos objetivos son: difundir el cine en el plano mundial y promover el nivel nacional de obras cinematográficas, que tradicionalmente no se veían en el país, por estar este mercado dominado por las compañías transnacionales norteamericanas.

Con el objeto de distribuir el cine nicaragüense se ha creado una red mundial, contando con representantes de prestigio internacional como: IKARUS FILMS y FRED BAKE en Estados Unidos; IDERA FILMS, Canadá; FILMUEKLEINH, en la República Federal Alemana; la ahora desaparecida, ZAFRA A.C. en México; entre otras. Así como con los distribuidoras nacionales en Hungría, Bulgaria, República Democrata Alemana, URSS y otros países que, ya sea por el cine o por la televisión se interesan por difundir este material. El cine nicaragüense ha participado en varios festivales de cine en todo el mundo.

PANAMA.

En septiembre de 1972 se crea el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), como organismo ligado a la Universidad de Panamá. Contando con escasos recursos provenientes de dicha institución y de otros organismos estatales. Este grupo, que si bien no es un organismo independiente, goza de una relativa autonomía en el desempeño de sus actividades.

El GECU fue creado por un grupo de intelectuales que asumen una conducta de liberación anticolonialista en el marco de las expresiones artísticas, ante el hecho de que en Panamá el cine siempre ha estado bajo el control de las empresas transnacionales.

El GECU nace de una necesidad política. Su objetivo fundamental es realizar un cine que profundice y analice la realidad panameña, que sirva de instrumento de agitación política permanente, que contribuya a elevar el nivel de conciencia del pueblo y al desarrollo cultural de las masas.

Los trabajos de realización de films y de difusión de obras cinematográficas se llevan a cabo a través de continuos esfuerzos, ya que los recursos técnicos y humanos no abundan, lo que hace más meritoria la labor del GECU, que ha estado encaminado fundamentalmente a servir de mecanismo de apoyo al trabajo de educación y concientización que realizan las diversas organizaciones políticas, obreras, estudiantiles, feministas y de barrio.

Como parte de la actividad del GECU, a finales de 1976 se

crea el Departamento de Difusión, teniendo por funciones: la atención a la recién creada cinemateca, desplazarse a las áreas donde no existen cines, así como llevar un mejor control de esta actividad.

La exhibición de los films se realiza en diversos lugares: instituciones públicas, colegios, secundarias, la universidad, organizaciones gremiales, instituciones académicas y estatales, barrios de la ciudad y pueblos del interior y llega a las zonas más apartadas y de difícil acceso.

PUERTO RICO.

En Puerto Rico existe una industria de publicidad que ha conseguido desarrollar para su afianzamiento una plataforma o infraestructura de producción que le provee los servicios filmicos necesarios para sus beneficios comerciales. La continua premiación de su producto cinematográfico en festivales industriales evidencia el alto grado de calidad que ha alcanzado. La experiencia de servicios ha provocado el beneficio marginal de capacitar técnicos y personal ejecutivo y creativo.

Igualmente ha permitido a las casas productoras, adquirir equipo y establecer facilidades técnicas de producción filmica. Todo esto, pendiente a la apertura que promete la legislación que creó el Instituto Puertorriqueño de las Artes e Industria Cinematográfica (IPAC), en agosto de 1974, enmendada en 1978, para entre otros fines ubicarla bajo la dirección de la Administración de Fomento Económico y adicionar el medio de la televisión, como materia de su jurisdicción (IPAC-TV).

Ciertamente la legislación en torno al IPAC-TV es insuficiente para promover la industria de producción de cine. Aunque una implementación de la ley por los oficiales responsables de IPAC-TV, menos restrictiva, hubiera conseguido mayores logros. El organismo se ha limitado a realizar funciones de promoción, para que los productores norteamericanos realicen sus proyectos en la isla. No obstante, desde hace algún tiempo esta oficina no ha

conseguido traer ninguna producción y tampoco ha colaborado en ninguno de los proyectos filmicos realizados por los puertorriqueños de su establecimiento.

No le han interesado las funciones de investigación y estudio para la creación de un sistema de servicios e incentivos concretos para la producción de cine en Puerto Rico. No ha diseñado un mecanismo de coalición de proyectos interesados en los servicios o facilidades disponibles por el IPAC-TV. No tiene un esquema de financiamiento autosuficiente a través de impuestos sobre la exhibición de películas en las salas o en la televisión del país.

No se ha interesado en procurar alguna garantía de exhibición de cine puertorriqueño en las salas locales, ni en la negociación de un convenio con las empresas distribuidoras que operan internacionalmente, de tal manera que los inversionistas tengan probabilidad de recuperación y ganancia en el rico mercado mundial.

EL SALVADOR.

El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) nace a finales de 1980 como una necesidad de contar con instrumentos de trabajo que respondieran a los intereses de los sectores explotados y oprimidos del país, dando a conocer al mundo el proceso histórico de la lucha del pueblo y su anhelo de libertad.

Al agotarse los medios pacíficos para lograr las aspiraciones de las grandes mayorías trabajadoras, el pueblo ha ido construyendo sus diferentes órganos políticos y militares de lucha actualizados por el FMLN-FDR que trabaja en diferentes frentes: diplomático, político, militar e ideológico para la consecución de sus objetivos.

Dentro de este contexto, el cine prevé una oportunidad de expresión para que el pueblo pueda profundizar su propia experiencia y autoafirmarse culturalmente. El cine es una expresión artística surgida de la misma lucha que se va desarrollando al mismo tiempo que avanza el poder incontenible del pueblo organizado.

Para un pueblo como El Salvador, la comunicación en todas sus formas ha adquirido un carácter político y de denuncia. El cine, como cualquier otro medio impreso o visual, ha sido arrastrado a la guerra de liberación que viene librando el pueblo en los campos político, militar, económico, diplomático, educativo, religioso y por supuesto en el campo de la información.

El cine, las radios guerrilleras y las agencias de prensa del movimiento revolucionario representan la imagen, la voz y la expresión genuina de un pueblo en lucha contra sus opresores de clase.

El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, surgió en los días en que la lucha popular experimentaba saltos de calidad y cuando se consolidaban las organizaciones de vanguardia que intensificarían el proceso de liberación en El Salvador.

Tanto en el país como a nivel internacional los medios de difusión y las grandes agencias noticiosas influían con sus visiones distorsionadas en la opinión pública. De tal suerte, que para contrarrestar ese enfoque unilateral y tergiversado, el cine y las demás formas de comunicación revolucionarias debían asumir su papel específico y dar su contribución a la guerra de liberación desde las trincheras de la información.

A nivel nacional las películas y documentales de contenido social y político se empezaron a proyectar en las aulas universitarias, sindicatos y hasta en los caseríos y lejanas aldeas. Los ejecutores de esta campaña encontraron en la campaña a personas que jamás habían visto cine en su vida.

Para un pueblo al que se le ha negado el acceso a los medios de difusión, para comunicadores que sólo pueden actuar en la clandestinidad para elaborar y difundir sus mensajes, aquellas oportunidades de romper la barrera del silencio y combatir la desinformación, los hacía sentirse en el combate y

ganando batallas que el régimen creía haber logrado desde hacía mucho tiempo.

La filmación y la producción de documentales, que muestran el desarrollo de la guerra popular de liberación y la incorporación decisiva del pueblo a las tareas de la revolución, es uno de los objetivos del ICSR. Prueba de ello es la cinta *El camino de la libertad*, basada en la construcción de los Poderes Populares Locales (PPL) en las zonas bajo control guerrillero y la decisiva participación de la mujer.

Otros de sus objetivos es poner en marcha las unidades móviles de cine popular con equipos super ocho para exhibir películas en las zonas controladas por el movimiento revolucionario.

El Cine Móvil Popular al principio se dirige especialmente a un público extranjero con finalidad de sensibilizar a la opinión mundial respecto a la lucha del pueblo de El Salvador. Al mismo tiempo, surge la necesidad interna de información: los artífices de la revolución, la población y los combatientes querían conocer lo que se difundía en el exterior del país. Empieza así el ICSR una nueva etapa en la creación y en la distribución de sus documentales.

Se inician entonces las primeras proyecciones de cine móvil popular en las zonas bajo control guerrillero. Estas primeras proyecciones son un suceso sin precedentes, el público es numeroso y se logra una amplia participación en vivo de los espectadores.

Los hacedores, los artifices de la revolución, se identifican con los acontecimientos y las imágenes que aparecen en la pantalla: la población ve caras conocidas, lugares, hechos y circunstancias; de la curiosidad se pasa al razonamiento, de la emoción a la reflexión, de la alegría a la esperanza por el futuro.

El Cine Móvil Popular toma sus propias características y cumple en la práctica sus objetivos de motivar y participar, conocer y ampliar, a través de sus proyecciones. La conciencia de lucha y de combate adquiere características más vastas.

La penetración en la vida de las zonas bajo control es muy importante dado que en El Salvador el cine es un privilegio que disfruta una minoría. Un privilegio reservado a los más ricos y a los que viven en los centros urbanos, ya que las salas de cine estén exclusivamente concentradas en las grandes ciudades. Los campesinos en El Salvador jamás han tenido la oportunidad de acudir a una sala cinematográfica.

El ICSR lleva las proyecciones hasta los combatientes, y las masas poblacionales reciben con entusiasmo los documentales o películas. Las proyecciones son organizadas con medios rudimentarios: los espectadores ven la película desde los árboles o bien en el suelo. la pantalla es instalada artesanalmente, muchas veces es una tela estirada entre dos árboles; todo en medio de la lucha. Es el cine el arte en plena guerra.

El Salvador: el pueblo vencerá, es la primer película del

ICSR, fue filmada bajo condiciones difíciles de clandestinidad y representa un esfuerzo de colaboración entre cineastas salvadoreños y cineastas latinoamericanos. Ha participado en festivales y obtenido premios: Primer Premio Gran Coral del II Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Habana; Premio Saul Yelin, otorgado por el Comité de Cineastas de América Latina; Premio de la Asociación Internacional de los Críticos de Cine en el Festival de Lille, Francia. Primer Premio Medalla de Oro, otorgado por mejor documental en el Festival Internacional de Moscú.

La mujer salvadoreña en la revolución, documental que muestra el aporte de la mujer en la lucha y su significado para el desarrollo de una nueva sociedad libre de todo tipo de opresión.

Crónica de una crisis, documental que describe cómo desde el siglo XVI y hasta el siglo XVIII, las potencias europeas España, Francia, Inglaterra, se disputan la hegemonía del área Centroamericana y del Caribe. Sus recursos naturales y su importancia geopolítica son las causas fundamentales del conflicto.

Sal Press TV., la necesidad de informar a diario del acontecer de la guerra, tanto en las zonas bajo control, como en la capital, con rapidez y a más bajos costos, impuso la tarea de producir documentales noticiosos en videotape.

La participación de la iglesia, documental: color 3/4 duración 27', Video sistema americano. Producción: Instituto

Cinematográfico de El Salvador Revolucionario; ICSR, 1982. Documental expresión y voz de la iglesia que sufre junto a su pueblo, que construye el reino de Dios en la tierra, bajo los conceptos de justicia, humanidad y amor.

Elecciones en El Salvador documental; color 3/4. Duración 27' Video Sistema. Producción Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, ICSR 1982. Trata la falsedad de las elecciones en este país.

Nos apoya un continente, formato: 16 mm. y super ocho, color. Duración 20'. Producción, Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, ICSR, 1982. Cortometraje documental sobre la solidaridad de los pueblos europeos a la lucha de liberación en El Salvador.

Hacer cine en El Salvador significa enfrentar los problemas prácticos que conlleva filmar una realidad social sometida a las condiciones de guerra:

a) Falta de apoyo por parte de los medios masivos de comunicación. Los grandes consorcios ejercen un dominio sobre la difusión del material informativo y es difícil competir con ellos. Estas empresas monopolizan la técnica de los medios de comunicación (satélites, laboratorios, etc.) lo cual impide llegar al mundo con la agilidad requerida.

b) La dependencia histórica de las grandes empresas que dominan la tecnología en América Latina. Todo ello ha dado como resultado la escasez de producciones y de personal

técnico nacional especializado.

- c) En las zonas de combate se han perdido varios equipos de filmación por los bombardeos. Además el equipo tiene que resistir difíciles condiciones de transporte: cruzar zonas en conflicto, cruzar ríos sin barcos, soportar lluvias, lodo, etcétera.
- d) Los cineastas han sido reprimidos y hasta asesinados. Ellos son parte de la fuerza que vincula la verdad de la opresión con el resto del mundo y por ello son vistos por las fuerzas militares como un gran peligro que amenaza el control de la información que sale de El Salvador. La represión no sólo es para los cineastas nacionales, sino también para los extranjeros.

Las películas realizadas por el ICSR se han proyectado con gran aceptación por parte del pueblo. El trabajo del Instituto se ha llevado a cabo con el apoyo de muchos organismos humanitarios de solidaridad con la lucha del pueblo salvadoreño, que ven en el cine una forma genuina de expresión.

UNION SOVIETICA.

El Instituto de Cine de Moscú "VGIK" fue fundado en 1919, después de la firma del decreto de nacionalización de la industria cinematográfica por V.I. Lenin en 1918.

Los planes de estudio fueron configurados en relación a las tradiciones culturales rusas y lineamientos ideológicos del sistema educacional soviético, así como también en la combinación entre la educación netamente técnica y humanista.

En comparación con otras escuelas de cine, el VGIK fue la escuela más grande del mundo ya que contó con 15 mil estudiantes soviéticos, la mitad de ellos dentro del sistema abierto, 170 estudiantes de posgrado y 60 estudiantes extranjeros de Europa, Latinoamérica, Asia y Africa. Además de contar con 350 académicos, profesores, asistentes, laboratoristas, técnicos de estudio y administrativos; el instituto realizaba 300 trabajos estudiantiles de cortometraje al año, ya que tenía su propio estudio de filmación.

Las cinco carreras que impartía el VGIK fluctuaban entre 5 y 6 años. Como Instituto estatal el VGIK ofreció educación gratis, becas, estudios y facilidades de filmación, además de bolsa de trabajo para los estudiantes soviéticos.

El VGIK instruyó especialistas para cine en cinco facultades:

- Dirección de cine (complementada por 4 subsistemas): cine ficción, cine documental y científico, cine infantil o educacional, actuación.

De cuadros técnicos y de investigación, se encargó el Instituto Leningrandense de Ingenieros Cinematógrafos (LIKI). Para la investigación de nuevas tecnologías para la industria cinematográfica se encargó el (NIFKI).

En el Instituto de cine VGIK se imprimían mensualmente trabajos de investigación relacionados con una de las facultades en los campos teórico y científico-técnicos, con un tiraje de mil ejemplares. El curso de dirección de cine tenía una duración de 4 años y 6 meses para filmar el trabajo de grado.

En resumen, se obtuvieron directores de cine y animación, además todos los estudiantes lograron la especialización de televisión; los directores estudiaron montaje, actuación, técnicas del lenguaje, guionismo y dirección fotográfica.

Los actores además de tener materias relacionadas con la actuación, estudiaron junto con los estudiantes de dirección de cine: películas e historia del teatro, literatura soviética y extranjera, música, filosofía, ética, estética, sociología y psicología.

- En la facultad de guionismo e historia del cine, en donde se prepararon dramaturgos y críticos de cine, habían 2 subsistemas, que se estudiaban durante 5 años:

- 1) Guionismo: dramaturgia, ficción, documental, literatura, teoría e historia del teatro, cine y televisión, filosofía, ética, estética, y otras ciencias sociales.

- 2) Crítica y teoría cinematográfica: teoría del cine arte, historia del cine soviético y mundial, sociología y psicología del cine, historia de la literatura, drama, artes, fundamentos de la dirección, dirección fotográfica, sonido, filosofía, ética, estética.
- Facultad de dirección fotográfica para cine, video, televisión; en donde además salieron profesionales en efectos especiales para cine. la carrera dura 5 años y las materias principales son: fotocomposición, cinefotoproceso, arte cinematográfico, dirección de cine, producción, estética, filosofía, iluminación, equipos de cine y óptica, dramaturgia, video, inglés, ética, y demás ciencias sociales.
 - Facultad de escenografía: en la cual se graduaron especialistas para las carreras de cine ficción, animación, así como también para diseño de vestuario artístico y efectos especiales en general. La duración del curso fue de 6 años y se impartían las siguientes materias: pintura clásica, perspectiva, dibujo, composición, teoría del cine, televisión, diseño de dibujos animados, escenografía, historia de las artes gráficas, historia del cine mundial, filosofía, psicología del arte.
 - Facultad de Economía: en donde se prepararon economistas y productores para cine y televisión, así como también expertos en sistemas de distribución. Durante toda la carrera se estudiaba: análisis matemático, estadístico, teoría de las probabilidades, producción de cine y televisión, análisis

filmico creativo, historia del cine mundial, fundamentos de las leyes, sociologia, psicologia del arte, economia politica, economia economica y otras materias humanisticas.

En 1987 se abrio una nueva facultad en Ingenieria de Sonido, en la cual se estudiaba, ademas de las materias tecnicas y humanisticas, las teorias y tecnicas relacionadas con el cine y la television.

Como resultado de la Perestroika, en el pais, el VGIK reviso y actualizo los planes de estudio, asi como tambien modernizo los equipos tecnicos de estudio del Instituto.

Con Mexico, existio un intercambio bilateral tanto en las areas de licenciatura como de posgrado, compuestas por becas que consumen todos los gastos de estudio y transporte, las cuales fueron coordinadas por el ministerio de Relaciones Exteriores de Mexico.

VENEZUELA.

El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (ULA) fue creado en 1968 y significó para los cineastas venezolanos un refugio ante los problemas de producción y la posibilidad de hacer un cine políticamente comprometido. El Departamento ha producido un conjunto de obras cinematográficas importantes, en cuanto a la búsqueda de un cine coherente con la realidad y como planteamiento transformador de esa misma realidad.

Es en este Departamento donde se dan unas de las más importantes e interesantes manifestaciones cinematográficas, en cuanto a formas de producción y de estructura filmica.

En 1969 se lleva a cabo la primera muestra de la producción de este Departamento, constituida por *TV Venezuela*, de Jorge Solé; *Caracas: dos o tres cosas*, de Ugo Ulive; *Basta*, de Ugo Ulive; *T O 3*, de Ugo Ulive; *Diamantes*, de Ugo Ulive; *La bulla del diamante*, de Luis Armando Roche; *Buscadores de diamantes*, de Manuel de Pedro.

El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes está equipado profesionalmente en los aspectos básicos de la producción cinematográfica. Su personal de planta incluye realizadores, guionistas, directores de fotografía, camarógrafos, asistentes, productores, directores de dibujos animados y dibujantes, montadores, editores, sonidistas y personal administrativo y de secretaria.

Posee cámaras profesionales en 35 y 16 mm.. grabadores

profesionales de sonido con todos sus accesorios, estudio de sonido equipo con grabadores, consola de mezcla, interlock, equipos de edición y montaje en 16 y 35 mm.; stand de dibujos animados Oxberry en 16 y 35 mm; laboratorio cinematográfico en 16 y 35 mm., en color y blanco y negro para copiado y revelado.

Equipamiento y personal totalmente profesionales, con vasta experiencia y reconocimiento expresado mediante diversos premios y galardones nacionales e internacionales, se encuentran a disposición de los interesados para todo tipo de producción cinematográfica, de documental y ficción, dibujos animados, cine institucional y en general, cualquier tipo de filme.

Las tarifas ofrecidas son las más favorables que pueden encontrarse en el mercado. Además hay tarifas especiales para la producción de cine institucional de valor educativo y formativo. El Departamento mantiene una disposición de la mayor apertura para asociarse en proyectos nacionales y latinoamericanos.

El Departamento cuenta, asimismo, con la colaboración de los organismos universitarios, a los efectos de asesorías técnicas y científicas para todo proyecto que requiera de consultas especializadas, sin por ello suponer incrementos de los costos ofrecidos..

1. Producción (total o parcial).

- 1.1 Realización de películas cinematográficas en 16 y 35 mm. y blanco y negro, documentales, argumentales, corto y largo metraje.
- 1.2 Películas de animación en 16 y 35 mm. (dibujos animados, figuras articuladas, screen, etc.).

2. Servicios.

- 2.1 Elaboración de guiones, incluyendo asesorías técnicas y científicas de Facultades y Centros de la Universidad.
- 2.2 Montaje (16 y 35 mm.)
- 2.3 Edición de negativos (16 y 35 mm.)
- 2.4 Diseño y elaboración de bandas sonoras
- 2.5 Producción cinematográfica: spots publicitarios, cortometrajes, largometrajes: jefatura de producción, diseño de producción, locaciones, casting, escenografía, utilería, vestuario, servicios de impresión, elaboración de trailers
- 2.6 Laboratorio cinematográfico (16 y 35 mm.) color y blanco y negro.

3. Alquiler de equipos.

- 3.1 Cámaras e iluminación. Dolly
- 3.2 Sonido: grabación de campo y estudio, doblajes: transcripción (16 y 35 mm.), mezcla, efectos sonoros.

3.3 Montaje: editoras horizontales en 16 y 35 mm.. sala de montaje equipada.

3.4 Stan'd de animación oxberry (16 y 35 mm.).

3.5 Transporte: camión, cava, automóviles, autobuses.

El Departamento de cine de la Universidad de los Andes, es el único organismo de su género en el país. Es una entidad de producción y difusión que ha involucrado una labor formativa.

Desde su fundación, el Departamento ha logrado producir films, en su mayoría de producción propia y también en regímenes de coproducción, colaboración, coparticipación y contratación. La coproducción y colaboración con las cinematografías es actividad consagrada en la constitución del organismo y es una modalidad que crece constantemente. Ha permitido la asociación en proyectos con distinguidos directores, al tiempo que facilita las condiciones para que jóvenes y valiosos cortometrajistas nacionales produzcan sus trabajos.

El Departamento produce películas en todos los formatos y géneros, de corto y largo metraje, documentales y ficción. Además organiza series de producción particularmente con los cortometrajes. Cuenta con una Sección de Animación, único centro nacional de producción sistemática de películas para la infancia.

La producción del Departamento ha logrado un amplio reconocimiento nacional e internacional, expresado en galardones como: premios municipales de cortometraje (mejor

guión, 1972, 1979 y 1982; mejor sonido 1981; mejor película 1971 y 1982; mejor dirección 1983); premios de Festivales de Cine Nacional (segundo premio largometraje, segundo y quinto premio cortometraje); premios en el Festival de Cortometraje de Maracaibo (primer premio C.M. de ficción; primer premio C.M. documental; mejor música, mención especial); premio joven realizador (CONAC), entre otros más.

El Departamento lleva adelante, en forma sostenida, una amplia labor de difusión, a través de la red de cineclubes de la Universidad de los Andes que la ha estimulado, y de prestaciones de servicios a múltiples organismos regionales y nacionales. El Departamento cuenta con una cinemateca con más de 300 títulos, que incluye la propia producción y otras clásicas nacionales e internacionales.

El Departamento organizó la Muestra de Cine Documental Latinoamericano, llevada a cabo en 1968, la cual permitió el conocimiento directo de la vigorosa cinematografía del subcontinente y el contacto directo con sus más destacados protagonistas. Esta muestra ha sido reconocida como un hito de la cinematografía nacional.

En 1977 organizó el V Encuentro de Cineastas de América Latina, que continuó el esfuerzo iniciado en la Muestra ya citada. En el X Aniversario del Departamento (1979) se llevó a efecto en Mérida un Encuentro Nacional de Cine con asistencia de todos los gremios y una amplia representación de los trabajadores e instituciones cinematográficas del país.

En el seno del organismo se han preparado y preparan realizadores, fotógrafos, camarógrafos, sonidistas, músicos, maquilladores, escenógrafos, animadores, laboratoristas, etc.

En resumen: el Instituto de Cine es una entidad industrial, cultural y comercial del gobierno, que ejerce la política sobre el desarrollo de la industria cinematográfica. Nace en medio de una cinematografía en crisis o en proyecto, como alternativa para orientar a dicha industria.

Es el encargado de:

- a) Buscar el desarrollo de la industria cinematográfica en todos sus aspectos, realizando films que profundicen y analicen la realidad y que contribuyan a elevar el nivel cultural de las masas.
- b) Proponer y hacer cumplir leyes, reglamentos, decretos y resoluciones convenientes para la protección del cine.
- c) Organizar, establecer y desarrollar la producción, distribución, exhibición y explotación de las películas y coproducciones, a nivel nacional e internacional.
- d) Como entidad financiera: otorga financiamiento a las películas, siempre y cuando se apeguen a las leyes y al Instituto en sí.
- e) Promover concursos de guiones y críticas cinematográficas, así como, festivales nacionales e internacionales de cine.
- f) Realizar intercambios filmicos y coproducciones con otros países.

Un Instituto de Cine, cuenta además con:

- a) Una escuela de cine, en donde se forman profesionales en todas las ramas del quehacer cinematográfico.
- b) Un equipo de producción que incluya todo el material necesario para la realización de una cinta.
- c) Una biblioteca y un archivo filmico, en donde se conserve la memoria filmica.

QUE ES EL IMCINE?

El IMCINE es una instancia cultural y administrativa del Consejo Nacional para la cultura y las artes, bajo la coordinación de la S.E.P.; que trata de realizar producciones en coproducción ya que no tiene la infraestructura económica para realizar films en un 100%, unicamente brinda apoyo.

El objetivo fundamental del Instituto, es sacar del bache a la industria cinematográfica mexicana realizando producciones de "calidad" y de temas universales.

El IMCINE busca el crecimiento de la industria filmica realizando coproducciones con productora independientes. además ha realizado reuniones con la participación del director general de R.T.C. (Rafael Medina Viedas), el de IMCINE (Ignacio Durán Loera) y los diputados encargados del rubro del cine, a fin de reformar la Ley de Cinematografía, dado que, ciertos apartados se han vuelto obsoletos, debido al crecimiento y desarrollo de la industria.

El Instituto juega un papel muy importante en el desarrollo de la industria a través de la producción, exhibición y distribución de películas, para lo cual cuenta con un departamento de distribución nacional e internacional; uno de promoción y uno más de producción. Sin olvidar su rol de coproductor al igual que las otras partes.

El IMCINE no es una entidad financiera, sino una entidad de participación y de apoyo para los buenos proyectos, es decir el cine mexicano de calidad.

La selección de estos trabajos la realiza el Consejo Consultivo, quien se encarga de leer los guiones. Dicho Consejo está integrado por productores como Alfonso Rasas p., directores de cine de la talla de Jorge Fons; actores entre los que se encuentra María Rojo; fotógrafos como Gabriel Figueroa; escritores como Gabriel García Márquez. Son personalidades que tienen la responsabilidad de analizar y estudiar los guiones.

El Instituto no promueve concursos de guiones, si no éstos entran a concurso, es decir que cualquier persona que tenga un guion puede presentarlo y si es de calidad pasa al Consejo Consultivo, quien decide si se otorga o no el apoyo.

El IMCINE no promueve concursos de crítica cinematográfica, sino cursos de esta actividad, como el que actualmente se lleva a cabo conjuntamente con la Universidad del Valle de México.

El IMCINE promueve festivales nacionales e internacionales de cine, a través de la Subdirección de Festivales, en la cual participan todas las películas sin excepción.

A través del IMCINE, se realizan intercambios fílmicos con países como : Japón, Argentina, Alemania y del resto del mundo (con los que tiene relaciones de intercambio).

IMCINE realiza coproducciones internacionales, tal es el caso de la película México-Argentina El Viaje, dirigida por Pino Solana. La única condición es que sea una coproducción de calidad.

- El IMCINE cuenta con :

a) El Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.).

B) Un archivo filmico, no muy grande.

- El IMCINE no tiene :

c) Un equipo de producción, ya que no realiza producciones en un 100%, por lo que no es necesario, aunque sí podría formarlo.

d) No tiene bibiloteca, se apoya en la del C.C.C., en donde se brinda información general.

- Poyectos del IMCINE :

e) Está por realizar un centro de consulta hemerográfica y bibliográfica.

f) Realizar publicaciones como la tesis ganadora del año pasado en el concurso del quehacer cinematográfico. Una revista en donde se de a conocer al Instituto.

II. ANTECEDENTES DEL IMCINE.

A) Antecedentes: 1942, 1976.

El primer antecedente del Instituto Mexicano de Cinematografía lo encontramos el 12 de octubre de 1942, con el nombre de Academia Cinematográfica de México. Su objetivo era preparar a los elementos que estaban incorporando a la industria del cine, quienes carentes de los conocimientos, realizaban su aprendizaje dentro del ejercicio profesional y a costa de la misma industria. Asesorados por destacados técnicos y directores como Gabriel Figueroa (fotógrafo); Gilberto Martínez Solares (director) y Emilio Gómez Muriel, entre otros, y con la ayuda de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, al frente de la cual se encontraba el licenciado Benito Coquet. La Sección 2 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica dió los primeros pasos para poner en marcha la Academia, cuyas actividades se iniciaron en forma muy modesta y endeble.

Como director de la Academia fue nombrado Celestino Gorostiza, quien en 1928-29 había iniciado su carrera literaria en la revista Contemporáneos y había dirigido algunas obras en "Ulises", primer teatro experimental de México. Publicó El nuevo paraíso, fue Secretario del Conservatorio Nacional; profesor de prácticas escénicas en el mismo Instituto; crítico teatral en periódicos y revistas; director artístico de la Cinematográfica Latino América, S.A. (CLASA) en 1935.

Cuando inaugura y dirige la Academia Cinematográfica de México, escribe para el cine La guerra de los pasteles. Dirige el "Teatro de México". Adapta para el cine y dirige Nana, Sinfonía de una vida y Ave de paso.

El patronato de la Academia estaba formado por Raúl de Anda (productor), Carlos Toussaint, licenciado César Santos Galindo, Fernando Soler y Gregorio Wallerstein.

En varias ocasiones la Academia estuvo a punto de desaparecer, ya que el ejemplo de actores que en los comienzos de la industria habían logrado una posición destacada, sin necesidad de una preparación previa, inducía a los aspirantes a seguir el camino más fácil: la improvisación, mejor que el del trabajo y estudio, además a ello se sumaban los constantes problemas económicos, políticos y sindicales.

Sin embargo, la fe de un grupo de alumnos, entre los que se encontraban: Beatriz Jimeno, Carmen Novelty, Víctor Parra, José Elías Moreno, Adalberto Ramírez, Gloria Lozano, Pin Crespo y Roberto Cañedo, entre otros (que más tarde fue la nueva generación de actores), decididos a vencer cualquier obstáculo y continuar con sus estudios, hizo ver al director la necesidad de seguir luchando porque la Academia subsistiera.

En 1945 se creó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, quedando al frente de la Sección de Técnicos y manuales, el fotógrafo Gabriel Figueroa, quien dio un decidido impulso a la Academia, pues consideraba que el porvenir de la industria dependía de sus fuentes de abastecimiento de material humano.

Bajo su dirección, la Academia cumplió con sus cursos en todas las ramas técnicas del cine, con la idea de dar nuevos elementos a la industria y perfeccionar los conocimientos de sus trabajadores. Haciendo que los ascensos se hicieran por capacidad y competencia.

En 1945-1946 se dió una crisis de trabajo en los estudios, por lo cual el Sindicato se vió en la necesidad de cerrar sus puertas a nuevos trabajadores; por lo que los cursos técnicos de la Academia fueron innecesarios y se suspendieron a partir de 1947.

No obstante, para 1948 la Academia Cinematográfica de México, después de superar las pruebas más difíciles, logró una vida permanente. Para entonces "la Industria Cinematográfica había alcanzado su mayoría de edad, su organización técnica y financiera empezó a asentarse sobre bases reales de seriedad y serenidad, y lógicamente se destacó por sí misma la importancia de la Academia Cinematográfica, que calladamente había venido formando, durante seis años, actores con derecho a mayor o menor éxito, según el talento, las cualidades físicas, el temperamento y el carácter de cada uno, pero todos con un sentido de la responsabilidad de su profesión, con una disciplina artística y con un respeto por su trabajo que ha dado los mejores resultados a los directores cinematográficos" (1). Por lo que el Estado, preocupado por el futuro de la industria cinematográfica, crea la Comisión Nacional de Cinematografía, la cual queda a cargo del licenciado Antonio Castro Leal.

Dicha Comisión tendría entre otras tareas, la de impulsar las actividades de la Academia Cinematográfica de México.

Bajo el patrocinio de la Comisión y con la ayuda del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, la Academia, para entonces llamada Instituto Cinematográfico de México, pudo reorganizar sus cursos de actuación, fotografía, argumentación y adaptación, según los más modernos sistemas de enseñanza y contando para ello con la colaboración de los profesores más distinguidos.

En los cursos de actuación, que tenían una duración de dos años, se encontraban: Ignacio Retes (actor), quien impartía técnica de la actuación, grupo A; Enrique Ruelas (director de teatro), técnica de la actuación, grupo B; Fernando Wagner (actor y director de teatro), técnica de la actuación, grupo C; Fanny Anitúa (cantante), voz y dicción; Lupe M. de Ortega (cantante), canto; Ana Mérida (bailarina), gimnasia rítmica y expresión corporal; Gloria Lozano (modelo), estilo; Celestino Gorostiza (novelista, poeta, dramaturgo), práctica escénica, Grupo A; Cipriano Rivas Cherif (poeta), práctica escénica, grupo B; Alejandro Galindo (director de cine), actuación cinematográfica.

Curso para argumentistas y adaptadores, duración, dos años. Celestino Gorostiza, composición dramática; Max Aub (novelista), adaptación cinematográfica; Luis Buñuel (director de cine), técnica cinematográfica; Francisco Monterde (doctor en letras), historia del arte dramático; Jorge González Durán, literatura mexicana.

El curso de fotografía, de dos años de duración, estaba a cargo del profesor Manuel Álvarez Bravo (fotógrafo).

Para 1949 se esperaba un entendimiento y una colaboración decidida entre la industria del cine y el Instituto Cinematográfico de México. Para este año, además, se pretendía recoger el fruto de los esfuerzos realizados por dicho Instituto, justificando de esta manera su existencia.

Por falta de material bibliográfico, hemerográfico, etc., se desconoce la fecha y causas que originaron su desaparición.

El segundo antecedente lo encontramos varias décadas después: el 31 de marzo de 1976, durante la campaña de José López Portillo. En un discurso improvisado ante varias personalidades del cine, el candidato describió sus planes para el futuro de la industria cinematográfica:

- 1) Revisar la ley y el reglamento de la industria cinematográfica, ya que respectivamente datan de 1949-1953.
- 2) En lo que concierne a la censura, modificar la ley para garantizar la libertad de expresión, la libertad de creación, el respeto a la libertad cultural e ideológica de nuestro país.
- 3) Con los impuestos recaudados en las salas de exhibición, crear un fondo para el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.
- 4) Crear un Instituto nacional de Cinematografía con las siguientes obligaciones, entre otras:

- a) Seleccionar argumentos con vistas a su financiamiento.
- b) Orientar el financiamiento siguiendo los principios de calidad y contenido.
- c) Organizar concursos de argumentos.
- d) Crear premios para cortometraje.
- e) Capacitar técnicamente con bolsas de estudio.
- f) Estimular y favorecer el cine de investigación.
- g) Planear el desarrollo de un Centro de Cortometraje, buscando las posibilidades de autofinanciamiento de obras didácticas y documentales, científicas y de investigación.
- h) Apoyar por todos los medios posibles el Centro de Capacitación Cinematográfica.

"Esto -dijo-, son a grandes rasgos los lineamientos que pueden conducir a la consolidación de las bases de nuestro cine, después de años de crisis, podríamos pensar en un porvenir durante el cual el cine recuperará para sí y para la nación, una conciencia lúcida que le permita tratar los grandes temas de nuestra vida común y de ser un espejo y una guía para la realización de objetivos que suponemos para nuestro pueblo" (2).

Este Instituto, como podemos ver, abarcaba otros puntos, a diferencia del anterior que sólo se centraba en lo referente a la enseñanza.

B) Lopezportillismo.

El primero de diciembre de 1976, el Presidente de México, Luis Echeverría Álvarez entregó el poder a José López Portillo, iniciándose un nuevo régimen. Con el peso devaluado, hasta perder toda paridad con el dólar, el país atravesaba por una de sus peores etapas en la historia. El presidente convoca a una "Alianza para la producción" teniendo como objetivo, reestructurar la economía en busca de una relación estrecha con la iniciativa privada.

Lo anterior se lograría con la unión de todos los sectores que componen nuestra sociedad. El presidente proponía que todos participaran: el sector público, el sector privado, las cooperativas ejidales y los trabajadores del campo, el Estado sería el coordinador de todos estos esfuerzos.

Al tratarse de un cambio integral, el gobierno del presidente López Portillo creó reformas en tres direcciones:

Reforma Política: Se hizo con el propósito de permitir una apertura democrática que frenara los problemas sociales, dando lugar al registro de partidos políticos, no obstante, no todos los partidos obtuvieron registro, ya que según la Comisión Federal Electoral, no reunieron los requisitos indispensables.

Reforma Administrativa: Consistió en una redistribución del poder entre instituciones distintas, pero semejantes, tratando de evitar la duplicidad de funciones y la apatía burocrática.

Reforma Económica: Basada en un programa económico cimentado en la explotación petrolera. Trató de terminar con la de sigualdad existente entre los diferentes sectores, realizando una mejor distribución de la riqueza.

Para llevar a cabo estos planes, el gobierno dividió su sexenio en tres períodos bienales: dos años de arranque o de recuperación (con los que se saldría de la crisis), dos de consolidación y dos de crecimiento final acelerado sobre bases firmes.

En los años de recuperación de la crisis, se lograron superar los problemas que se venían arrastrando desde 1974; en 1978-79 se recuperaron las tasas históricas de crecimiento de la economía y pareció abrirse una nueva época de superación.

El segundo bienio no se logró; de hecho se pasó por alto, por lo que fue imposible cumplir el tercero. En 1980 una nueva crisis se hizo presente en el país; las causas principales de ésta fueron: la liberación de importaciones, la desaceleración de la producción industrial, el alza de precios y la más importante: en 1981 el precio internacional del petróleo baja y la situación del país se hace más grave aún; el Fondo Monetario Internacional, principal acreedor de nuestra nación, exige al gobierno la reducción en la inversión pública. Lo cual trajo serias consecuencias en diversos sectores, al perderse el clima de confianza e iniciarse la fuga de capitales.

A raíz de esto, el 18 de febrero de 1982 se devalúa el peso mexicano en un 45% inicial, posteriormente en un 73%, y

para agosto del mismo año se da una devaluación del 40% más, lo cual estremece a la economía mexicana.

El primero de septiembre, en su último informe anual, el presidente José López Portillo da a conocer su decisión de nacionalizar la banca privada y de establecer un control de cambios: medidas que permitieron al gobierno y al partido oficial, recuperarse momentáneamente del desprestigio en que se encontraban por la pérdida de confianza en las instituciones y en sus funcionarios, debido a la corrupción en todos los sectores, y a la deficiente administración de los recursos del país que habían traído como consecuencia las devaluaciones constantes de nuestra moneda.

La simpatía por estas medidas, al haber utilizado los postulados de los partidos de izquierda, fue sólo a nivel de sindicatos y partidos.

Las proposiciones para llevar a cabo la nacionalización y el control de cambios, se fueron realizando sobre la marcha, sin un plan, desquiciando a la industria, al comercio y a la economía en general, propiciando el mercado negro de dólares y la baja en el turismo, entre otras cosas.

Durante los meses que faltaban para el cambio de poderes, el gobierno de México intenta renegociar la deuda externa y pedir nuevos préstamos al Fondo Monetario Internacional, quedando el país a la expectativa y paralizado.

Política Cultural.

En cuanto a la política cultural del sexenio, ésta se caracterizó por el apoyo brindado a la música sinfónica (por ser de la preferencia de la esposa del presidente, la señora Carmen Romano de López Portillo). Al iniciarse este periodo gubernamental, muchas instituciones cambiaron de nombre y se reorganizaron.

En 1976 surge FONAPAS (Fondo Nacional para Actividades Sociales) que se encargaría de fomentar y llevar cultura a todas las clases sociales; a la cabeza de esta institución quedó la esposa del presidente de la república, a cuya iniciativa se debió la creación de la "Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México", a la que se invitó una gran cantidad de músicos extranjeros para internacionalizarla. De hecho, la orquesta realizó giras por el interior de la república y por las principales capitales del mundo. Entre sus aciertos se encuentran los conciertos didácticos organizados en las diferentes delegaciones del D.F.

La mayor inversión económica en el aspecto cultural se le dio al "Festival Internacional Cervantino", que se había iniciado en el sexenio anterior, convirtiéndose éste, bajo la responsabilidad de su directora general, la señora Carmen Romano de López Portillo, en el principal acontecimiento artístico y cultural que se organiza en un país de habla hispana. Además se instituyó el premio literario "Ollin Yoliztli", como parte del festival, consistente en un millón y

medio de pesos. Uno de los premios en efectivo más importantes del mundo, fue ganado en 1980 por Jorge Luis Borges y en 1981 por Octavio Paz.

Entre 1976 y 1982 llegaron invitados a México las principales orquestas del mundo, las más relevantes compañías de ballet, de teatro y de otras diversas actividades artísticas. Todo este despliegue cultural nunca llegó a las masas, para las cuales estaba supuestamente destinado. El festival se convirtió en un evento elitista que utilizó gran despliegue publicitario y muchos pesos del erario nacional.

Por su parte el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), bajo la dirección de Juan José Bremer, continuó con su labor de difusión cultural y su acierto más importante fue "...el impulso dado a la Dirección de Promoción Nacional, creada en 1977 en sustitución del Departamento de Coordinación que tenía a su cargo la difusión de la cultura en la provincia", ayudando de esta manera al desenvolvimiento de las casas de cultura en diferentes entidades y junto con la Secretaría de Relaciones Exteriores apoyó el intercambio cultural con otros países, lográndose la exhibición en México en varias colecciones de obras artísticas de fama internacional, como las esculturas de Rodin, los dibujos de Leonardo Da Vinci, la colección del Expresionismo Alemán y otras de igual importancia. Durante esta administración se creó el "Cine Club de Bellas Artes", que organizó ciclos de autores y corrientes cinematográficas de todo el mundo, propiciando la exhibición de películas no comerciales.

La mayoría de las manifestaciones culturales que el Estado apoyó, siempre fueron de carácter elitista, lo cual puede explicar, de manera alguna, el deficiente y desordenado apoyo al cine, medio que llega a las grandes masas y que nunca contó con un proyecto cultural coherente.

El Cine.

No obstante, en su campaña como candidato del PRI a la Presidencia de la República, José López Portillo, prometió a los cinematografistas que se haría "...un cine con absoluta libertad. Que cumpla con todos los propósitos humanos. De su talento depende que se haga, la libertad que se les confía..." (3).

Aseguró también que se seguiría con "...la línea que trazó el Presidente Luis Echeverría de cada vez hacer mejor cine mexicano" (4).

El nuevo gobierno siguió una política cinematográfica totalmente opuesta a la del régimen anterior. Los medios de comunicación colectiva, incluyendo al cine, fueron instrumentos de control político y legitimación institucional.

Durante el sexenio de López Portillo, los medios de comunicación resultaron afectados por la reforma administrativa, uno de cuyos propósitos era, como ya vimos, suprimir la duplicación de funciones en los organismos, en este caso, con respecto a la radio, la televisión y el cine; así se creó la "Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía" (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación.

Esta dependencia absorbió a la Dirección General de Cinematografía y tendría la función de coordinación y tutelaje, integrándose a ella las siguientes ramas: Cinematografía, Planeación y Desarrollo, Producción de Radio y

Televisión, Técnica de Radio y Televisión, y Servicios de Televisión Cultural de México.

El objetivo principal de RTC era "...lograr el adecuado desarrollo y funcionamiento de la Radio, Televisión y Cinematografía nacionales..." (5).

Para cumplir dicho objetivo, este organismo se dividió en cinco direcciones: de Planeación, de Radio, de Televisión, de Cinematografía y de Divulgación de Actividades de la Presidencia. Y en dos unidades: de Relaciones Públicas y Administrativas; teniendo además varias filiales: el Banco Nacional Cinematográfico, Compañía Operadora de Teatros, Películas Mexicanas, Estudios Churubusco-Azteca, Estudios América, Promotora Cinematográfica Mexicana -Procinemex-, Conacine, Conacite I y II, entre otras.

El régimen lopezportillista, al igual que el echeverrista, tendría un gran control sobre la industria cinematográfica, ya que la participación estatal abarcaba los diversos sectores de la cinematografía nacional: financiamiento, producción, distribución, promoción y exhibición, controlados por RTC, cuya dirección quedó en una sola persona, la hermana del presidente, Margarita López Portillo, planteándose así una relación de mayor dependencia entre el gobierno y los medios de difusión.

Margarita López Portillo, originaria de Guadalajara, Jalisco, obtuvo la licenciatura en Filosofía y Letras en la UNAM. Se inició en la literatura con su obra *Los laureles*

(1952), posteriormente *Toña Machetes* (1954) y *Tierra bronca* (1956). Fue coordinadora de la revista *Rehileta*, directora de supervisión de telenovelas y teleteatros de la Secretaría de Gobernación y directora de la Asesoría de Difusión Cultural para los trabajadores de la Comisión Federal de Electricidad. Durante su administración al frente de RTC, Margarita López Portillo ocupó también diversos cargos: coordinadora en jefa del Teatro de la Nación del IMSS, presidenta del Patronato Nacional para la Defensa del Tesoro Arquitectónico de la Ciudad de México y del patronato de Rehabilitación del Bosque de Chapultepec y creadora y presidenta del Patronato del Claustro de Sor Juana, A.C.

De esta manera la industria cinematográfica queda en manos de quien, además de ignorar por completo todo lo referente al cine, sentía un gran desprecio por el mismo; la directora de RTC anteriormente había sido censora filmica.

Margarita López Portillo se caracterizó por el desconocimiento de la industria cinematográfica, la desconfianza y la torpeza; además prefería el teatro y la literatura. No conforme con ser la única ignorante del medio, nombró asesores ajenos a la industria, principalmente gente perteneciente al teatro. De modo que no podían esperarse mejoras durante este sexenio.

1977.

La nueva política económica del país, basada en "La Alianza para la Producción", con ventajas para la iniciativa privada es llevada a la industria filmica y se invita a los productores privados para que inviertan en dicha industria, garantizando el Estado una rápida distribución de los films, por medio de Foliculas Nacionales.

Es así como el productor privado, expulsado en el sexenio anterior, vuelve a ser la figura central. El cine de autor desaparece y en su lugar se establece un cine eminentemente comercial, de baja calidad, sin ambiciones culturales. Los productores declararon que el cine es un negocio que tiene por función divertir, por lo que las ideas de cultura, educación, crítica, denuncia, mensaje, etc., no tienen nada que ver con él. Para ellos las películas buenas son las que dejan dinero.

Hiram García Borja, director general del Banco Nacional Cinematográfico, declaró al respecto: "Creo que el interés de los productores es hacer un cine rentable, del que se llama comercial, y estoy de acuerdo con ellos, ya que en una ocasión declaré que buscaría hacer toda clase de temas filmicos sin olvidar, claro esta, el cine de autor que servirá en algunos casos, para representarnos oficialmente en los festivales internacionales" (6).

A finales de junio, se creó el Programa de Consolidación de la Industria Cinematográfica. En una reunión con el presidente José López Portillo se definieron los lineamientos que teóricamente habría de seguir la política cinematográfica de

este sexenio.

Se formó la Comisión Interna de Administración (CIDA), dependiente del Banco Nacional Cinematográfico. Teniendo como objetivo vigilar que en todo momento el cine mexicano reflejara la realidad, los problemas nacionales y además contribuir en la transformación de algunas de sus realidades actuales y ayudar a que el país alcanzara cada vez más altos y mejores niveles culturales.

El Programa de Consolidación tenía los siguientes objetivos: producir películas de mayor calidad; procurar fuentes de trabajo permanentes; permitir el acceso de nuevos valores en los renglones creativos y técnicos; incrementar la producción utilizando todos los esquemas, coproducciones con sindicatos, empresas privadas e industrias de otros países; la internacionalización de actores y técnicos mexicanos; fomentar la capacitación cinematográfica y el desarrollo de las actividades creativas para la plena productividad social; adecuar las decisiones de la industria del cine a las necesidades y aspiraciones de los distintos sectores de la sociedad mexicana; lograr un mejor aprovechamiento de los recursos que el Estado invierte en la industria cinematográfica, para canalizar el esfuerzo federal hacia las necesidades populares prioritarias.

Según el Plan, la decisión del gobierno de José López Portillo "...consiste en desarrollar con mayor amplitud la comunicación social y popular ... para lo cual, el cine nacional debía atender ... la rica gama de posibilidades de

comunicación que este medio entraña, para hacer más participativo al pueblo de México" (7).

Estos lineamientos, que supuestamente sustentarían la política cinematográfica del sexenio, fueron totalmente olvidados en la práctica.

Se inició un riguroso programa de inversión, con el fin de lograr una racionalidad económica y seguir con el ritmo de producción cinematográfica. A fin de mantener abiertas las fuentes de trabajo, las películas que rebasaran el tope de siete millones de pesos no se realizarían.

Bajo este ambiente, las tres productoras oficiales: Conacine, Conacite uno y dos, sufrieron un recorte de presupuesto que ocasionó una reducción en el número de películas por realizar; alteró los planes de producción, las condiciones de trabajo y la calidad.

Septiembre: Margarita López Portillo anunció una reestructuración radical de la industria cinematográfica, pues según dijo, el cine estatal arrastraba pérdidas por más de 316 millones de pesos, resultado de las deudas de administraciones pasadas. Por lo que se programaron auditorías administrativas en las empresas oficiales del cine.

Se anunció la modificación del peso en taquilla y la reorganización administrativa de las mencionadas compañías. Además la directora de RTC confirmó el rumor que corría en el medio cinematográfico: la desaparición de Conacite uno, Productora creada para promover y realizar películas entre el

Estado y los trabajadores, la cual se fusionaría con Conacine. De esta manera, según se decía, se ahorrarían 15 millones de pesos.

Ante el temor por la pérdida de fuentes de trabajo, Margarita López Portillo argumentó que no se trataba de eliminarla, sino captarla; y aseguró que en este año se realizarían 29 cintas, 4 más que en 1976.

Producción de este año.

El balance de la producción del año, no se apejó a lo declarado por los voceros oficiales. Se produjeron 68 películas: 39 estatales y 29 privadas; según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, de las estatales, 30 fueron financiadas por el sector oficial, 4 en coproducción con el extranjero y 5 en coproducción con la iniciativa privada. Algunas de ellas fueron herencia o compromisos de la anterior administración, como El recurso del método, de Miguel Littin y Los hijos de Sánchez, de Hall Bartlett.

Tanto el sector privado como el independiente, no realizaron coproducciones con otros países. La iniciativa privada siguió haciendo películas sin apoyo económico, ya que la suspensión de créditos del Banco Nacional Cinematográfico continuó, por tal razón los productores escatimaban sus costos.

Cintas realizadas por el Estado:

El lugar sin límites, de Arturo Ripstein; Naufragio, de Jaime Humberto Hermosillo; El año de la peste, de Felipe Cazals; Llovizna, de Sergio Olhovich; Las noches de Paloma, de Alberto Isaac; Los indolentes, de José Estrada; La guerra santa, de Carlos Enrique Taboada.

Las películas de la iniciativa privada iban dirigidas al público de raíces latinas residentes en E.U., sus temas eran básicamente campiranos, de braceros, o bien, de cabareteras y burlesques. Entre ellas se encuentran: Noches de cabaret, de Rafael Portillo; Las del talón, de Alejandro Galindo; Picardía mexicana, de Abel Salazar; El patrullero 777, de Miguel M. Delgado; La hija del contrabando, de Fernando Osés; Bor Tequila, de Rogelio González; Las reinas del talón, de Rafael Portillo.

Febrero: fue instalado formalmente el Grupo Interno de Asesoría para el Estudio de Proyectos Cinematográficos, integrado por autoridades estatales de la industria encargados de estudiar y evaluar los argumentos cinematográficos de los proyectos filmicos que se presentarán, "conforme a criterios de calidad e intereses culturales y sociales" (8).

Se pretendía que las personas involucradas en los procesos de producción, distribución y exhibición, opinaran sobre los planes cinematográficos, lo que resultaba ser una censura previa de los guiones por realizar, además de la que ya ejercía la Dirección de Cinematografía.

Junio: En la entrega de los Ariales, Margarita López Portillo declaró que la industria cinematográfica tendría un presupuesto de 280 millones de pesos para producción y renovación de equipo. Con ese dinero, se organizaría la industria "...de manera que se eviten duplicidades, gastos innecesarios, recursos inempleados y capacidad instalada ociosa...", lo que permitiría "...sanear las cargas económicas que ahora soporta y que redundan en ineficiencia" (9).

La directora de RTC otorgó al Banco Nacional Cinematográfico "...el papel de regulador de las empresas del sistema. A él le corresponde vigilar y formular racionalmente el aprovechamiento de recursos económicos. A esta institución también le atañen los estudios que procedan para que las posibilidades financieras de las empresas se acrecenten, no

como entidades disgregadas, sino como las partes de un todo armónico, en un engranaje económica y socialmente evaluado con el mayor rigor..." (10).

Julio Hiram García Borja, confirmó el regreso de créditos del Banco Nacional Cinematográfico, a la iniciativa privada, dentro del marco de la Alianza para la Producción, propuesta por el presidente José López Portillo.

El régimen lopezportillista creó un programa de coproducciones con el fin de beneficiar a México.

El país ofrecía sus paisajes y servicios, a cambio tendría divisas y fuentes de trabajo, lo que disminuiría la responsabilidad del Estado.

En septiembre y octubre, Margarita López Portillo viajó por Europa y varios países socialistas, con el fin de realizar intercambios filmicos y convenios internacionales con instituciones de Italia, España, Polonia, Inglaterra y la Unión Soviética.

En Italia estableció el compromiso con el realizador Federico Fellini para que viniera a dirigir una película. En España, firmó un acuerdo para la producción de un filme y ratificó el convenio cinematográfico celebrado en junio de ese mismo año que, se suponía, fomentaría el intercambio de cintas entre México y ese país.

En Polonia firmó también un convenio internacional de cooperación cinematográfica, y sugirió la posibilidad de

realizar una coproducción; se pactó la realización de una muestra retrospectiva de cine polaco en México y se firmó un convenio de intercambio entre la Cineteca Nacional y la de aquella nación.

En Moscú se firmó un convenio para el establecimiento de planes más amplios de cooperación soviético-mexicana, dejando abierta la posibilidad de realizar una coproducción sobre la vida del periodista John Reed.

Mientras la hermana del Presidente viajaba por Europa, en México surgieron serios problemas para continuar con la producción estatal de películas. La división de actores entre la ANDA y el SAI causó conflictos en la integración de repartos.

Noviembre: El día 24 renunció Hiram García Borja, titular del Banco Nacional Cinematográfico, dejando su puesto al licenciado Servio Tulio Acuña.

El no tener un plan de trabajo adecuado y bien orientado provocó renunciadas y constantes cambios de funcionarios filmicos, siendo ésta la primordial característica de la política cinematográfica de Margarita López Portillo. Bajo este ambiente, los funcionarios que encabezaban las principales empresas oficiales cinematográficas, fueron removidos inexplicablemente.

Los resultados de ello eran visibles: se frenó el desarrollo de la industria cinematográfica y se mantuvo a los trabajadores del medio -cineastas, actores, técnicos, etc.- en

la inseguridad laboral.

El día 27 se anunció oficialmente la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, Margarita López Portillo declaró que se había convertido en una distribuidora y costaba mucho cada mes. La desaparición de dicha empresa se llevaría a cabo en los próximos tres meses. Sus funciones quedarían a cargo de RTC, la que recibiría presupuesto de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para financiar producciones.

Margarita López Portillo dio a conocer las razones por las cuales se liquidaría dicha institución: " Los estudios y proyectos realizados, por lo que concierne al Bancinema, nos indican que esta institución, que ha cubierto una etapa importante en el desarrollo del cine a través de sus 37 años de servicios, debe dar paso a nuevas formas de integrar la industria... ya que, de acuerdo con la reforma administrativa implementada por José López Portillo, se trata de... coordinar las empresas estatales bajo una sola responsabilidad con el fin de lograr mayor congruencia y eficiencia en el logro de los objetivos, así como evitar duplicidades y desperdicios de recursos.

La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, de acuerdo con las disposiciones de la Secretaría de Gobernación es la responsable de coordinar las empresas que hasta la fecha han sido controladas por el Banco en razón de ser el propietario de las acciones.

Por otra parte, el papel del Banco como financiador de la

industria ha llegado a tal situación, que de aplicarse los castigos que proceden a las cuentas de inversiones en acciones y préstamos, el capital de que dispone sería insuficiente para absorberlos. El crédito a las empresas se convirtió en una ficción al no recuperarse, y el Banco tuvo que actuar como una ventanilla de transferencia de recursos del Gobierno Federal a las entidades.

Por las razones expuestas y por la necesidad de pensar en una racionalización óptima de recursos "que permita a la industria cinematográfica oficial obtener autosuficiencia a mediano plazo... Margarita López Portillo solicitó la disolución del Bancinema. Según ella, esta medida ...permitirá el desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción y exhibición cinematográficas a partir de 1979... (11).

La directora de RTC, al preguntarle sobre la posible creación de un Instituto Nacional de Cine, dijo que lo veía muy poco probable: "...es muy difícil, no funcionaría, porque no nos hace falta un nuevo chipote. Si ya vamos a quitar uno, para qué queremos otro..." (12).

Al desaparecer el Bancinema, los créditos serían otorgados directamente por RTC, que de esta forma acabó por controlar todos los aspectos de la industria cinematográfica. La liquidación del BNC ocurrió días después, al término de los cuales, su director, Servio Tulio Acuña, renunció por razones nunca aclaradas; en su lugar fue nombrado el licenciado Gustavo Corres Calderón (para coordinar los detalles finales de la desaparición del Bancinema, dificultada, al parecer, por motivos legales y administrativos).

Producción de este año.

Según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, se realizaron 101 películas; siendo la mayoría de la iniciativa privada (57) y 37 oficiales; 3 extranjeras filmadas en México y 4 realizadas por el cine independiente.

El Estado no mostró un buen balance en su producción: Conacine filmó 15 cintas; Conacite 9; se realizaron 9 coproducciones con la iniciativa privada y 3 con otros países. Las producciones en paquete se cancelaron.

Lo mejor del sector oficial fue: *Cadena perpetua*, de Arturo Ripstein; *Amor libre*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Angela Morante ¿crimen o suicidio?*, de José Estrada.

La iniciativa privada continuó con los temas de braceros y ficheras: *Las cariñosas*, de Rafael Portillo; *Muñecas de media noche*, de Rafael Portillo; *El chanfle*, de Enrique Segoviano (Televisine); *Milagro en el circo*, de Alejandro Galindo (Televisine).

Las películas independientes sobresalieron en este año por su calidad: *Constelaciones*, de Alfredo Joskowicz; *Rajo el mismo sol y sobre la misma tierra*, de Federico Weingartshofer; *Niebla*, de Hugo Hiriart y Diego López; *María Sabina, Mujer espíritu*, de Nicolás Echavarría; *Cosas de mujeres*, de Rosa Martha Fernández, entre otras.

Para la directora de RTC, la participación de la iniciativa privada en la producción se hacía "...con el objeto

de realizar películas que den por resultado un cine mexicano de calidad..." Se hablaba de la necesidad de que el Estado y el sector privado, unidos, emprendieran la lucha por "...superar la crisis que aqueja a nuestro medio y lograr el resurgimiento de la industria..." (13). de tal modo que se realizara una producción que permitiera la apertura de mercados y el interés del público nacional.

La titular de RTC afirmaba: "Quien invierta con afán de lucro, explota un negocio y esto debe producirle lo que legítimamente le corresponda. El Estado, preponderantemente con la cinematografía, se propone orientar a la población en todos aquellos aspectos que ya están señalados en la Ley, principalmente en el artículo 3ro. constitucional..." (14).

1979.

Mayo: Debido a la paralización en la producción, los miembros de la sección 45 del STIC, los productores privados y la titular de RTC firmaron un convenio, por medio del cual, el sindicato se comprometía a otorgar a los productores tres diferentes tipos de unidades de rodaje, cada uno con una diferente dotación de trabajadores, con el fin de que pudieran elegir la que más les conviniera.

Margarita López Portillo prometía que el Estado no se apartaría de la producción y pedía buena fe y sentido de responsabilidad. A pesar de esto, el siguiente paso ordenado por la hermana del Presidente fue el de liquidar a gran parte del personal de Conacine quedando sólo 10 empleados, Procinemex y Estudios Churubusco, iniciado con el cambio de directores de las dos primeras empresas: Jorge Hernández Campos y Aarón Sánchez. Estas acciones fueron realizadas sin información oficial. Además se intentó cerrar el Centro de Capacitación Cinematográfico, ya que al parecer repetía las funciones educativas de formación que ya realizaba el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Estos actos demostraron la falsedad en las declaraciones de Margarita López Portillo; pues no significaban más que el abandono paulatino y constante del Estado respecto a la industria cinematográfica.

Julio: Ante tal situación la sección de directores del STPC se declararon en asamblea permanente, frente a la estatua del Ariel, en los estudios Churubusco, en protesta por la

incertidumbre en sus fuentes de trabajo y por la carencia de proyectos para realizar un cine digno.

Fernando Macotela, Director de Cinematografía, aseguraba que Conacine, los Estudios Churubusco y Procinemex no desaparecerían. Informó que el recorte de personal realizado en esas empresas obedecía "...a la racionalización de gastos y personal administrativo; a una reestructuración que ha sido exigida por las autoridades de Hacienda y de la Secretaría de Programación y Presupuesto, como requisito para otorgar un presupuesto destinado a la producción de películas por parte del Estado" (15).

Así, "...los pasos a seguir para la solución de la crisis son, primero, liquidar a todo el personal sobrante de las empresas paraestatales del cine; segundo, dejar sólo el personal indispensable para su manejo; tercero, el Estado no se retirará de la producción, pero ésta se debe racionalizar" (16). De este modo, las productoras oficiales sólo harían películas de alta calidad en la medida de sus recursos, 10 ó 12 cintas al año.

Margarita López Portillo declaraba estar del lado de los trabajadores: "Mi única preocupación es limpiar la industria del cine, que arrastra un desastre y un desorden de treinta años. Alguien tenía que enfrentarse a este hecho y lo hago yo por mi propia convicción. Asumo la responsabilidad, no hay asesor que me maneje, soy mujer de carácter. Se han ido de RTC varios colaboradores incompetentes y mi plan de reestructuración de la industria, con ajustes indispensables,

sigue y seguirá adelante, les guste o no a los que dejarán de tener ganancias propiciadas por el caos" (17).

Según la directora de RTC, esos malos colaboradores fueron los causantes del retiro de los 280 millones de pesos que la Secretaría de Hacienda había prestado a RTC: "No obtuve respuestas de funcionarios...y, con profunda pena y frustración, los 280 millones fueron recogidos ... Pedí con tristeza la renuncia de esos funcionarios, que tuvieron un plazo de muchos meses para presentarme soluciones. Así se perdió tiempo y una importante oportunidad para producir..." (18).

Finalmente, anunció la reanudación de la producción cinematográfica en los Estudios Churubusco, dando preferencia a las películas hechas en paquete. Prometió limitar la importación de cintas para proteger a las de origen nacional; construir 40 cines en el Distrito Federal con el fin de programar filmes mexicanos y exhibir los que estuvieran enlatados desde dos años antes.

En este mes ocurrió un hecho que definió la actitud de la hermana del Presidente hacia la industria cinematográfica, ya que al parecer fue una venganza. Se acusó de haber cometido un fraude de varios millones de pesos a algunos funcionarios y exfuncionarios de la industria filmica, a quienes se les detuvo violentamente.

Entre ellos se encontraban: Fernando Macotela, Director de Cinematografía; Jorge Hernández Campos, exdirector de

Conacine; Bosco Arochi Cuevas, Director de Estudios Churubusco (los tres se opusieron al cierre del CCC); Jorge Durán Chávez, Director de Estudios América; Aarón Sánchez, Subdirector de Divulgación Presidencial de RTC; Luis Fernández García, Gerente Comercial de Estudios Churubusco; Ana Rosa Campillo, Contadora de Cortometraje de los Churubusco; Miguel Ángel Jaimes, Contador de Conacine; Benjamín Jolley, Jefe de Contabilidad de Procinemex; Carlos Velo, Cinematografista y Exdirector del Centro de Producción de Cortometraje; Rafael Corkidi, quien no era funcionario, entre otros.

Las detenciones ocurrieron justo al final de la asamblea que los miembros del STPC habían levantado frente a la estatua del Ariel. Además se realizaron antes que las denuncias, por premura de tiempo, según dijo el abogado, Adolfo Aguilar y Quevedo, asesor legal de las empresas cinematográficas estatales en las que supuestamente se había cometido fraude.

Oficialmente se informó que se practicarían auditorías en todas las entidades paraestatales del cine, a fin de descubrir cualquier anomalía y castigar a los culpables, ya que, según Aguilar y Quevedo "...la industria cinematográfica se encuentra prácticamente en quiebra y en condiciones inevitables de liquidación a causa de las ilícitas disposiciones de fondos públicos para el beneficio personal..." (19).

Días después la cifra del fraude disminuyó y finalmente fueron puestos en libertad los inculcados por falta de pruebas. Sólo Bosco Arochi y Carlos Velo fueron consignados,

pero en todo momento negaron los cargos que les imputaron. La cifra del fraude no es exacta, algunos hablan de cuatro mil quinientos millones de pesos, otros de cinco mil cincuenta, y hasta cinco millones de pesos.

Ante tal situación, Margarita López Portillo declaró que ya no habría nombramientos acelerados de funcionarios, que ahora ocuparían los cargos gente conocedora de cine, y que una vez realizado esto, se le daría "...vuelta a la hoja para empezar a formar, ahora sí con bases firmes, una industria cinematográfica mexicana que sea honesta en todos sentidos" (20).

Con la detención de funcionarios se trataba de llamar la atención hacia ese asunto y olvidar que la cinematografía nacional se hallaba en una de sus más serias crisis, como lo demostraba la paralización de la producción y el desempleo de los trabajadores.

Diversos sectores de la opinión, coincidieron en que dicha maniobra política fue dirigida por Ramón Charles, asesor general de RTC, quien opinaba que la mejor película del cine mexicano era *El chanfle*, de Televisine. Además decía "...que la cinematografía estatal debe ser rentable o bien desaparecer, posición ésta que era combatida por algunos de los ... inculpados de fraude..." (21).

Para sustituir a los funcionarios detenidos, Margarita López Portillo nombró a: Francisco Marín, Director de Cinematografía; a Benito Alazraki, Director de Conacine y a Eduardo de la Bárcena, Director de Estudios Churubusco.

Septiembre: En la toma de posesión Alazraki declaró que habría una temática abierta para la producción de películas, sólo se pediría buen gusto. Explicó claramente los tres tipos de cine que Conacine haría: "primero, un cine de arte que nos prestigie y de aquellos artistas que demuestran una verdadera pasión por sus proyectos. Segundo, el cine tradicional que está perfectamente identificado con nuestro pueblo y que llevó el nombre de México ante el mundo... no ser ... ni rusito ni francesito sino mexicano, referido a nuestra identidad como pueblo... El tercer tipo de cine será el de coproducciones con el extranjero..." (22).

Así, Conacine haría, de octubre a diciembre, 4 películas: Retrato de una mujer casada, de Alberto Bojórquez; Estudio O o Misterio, de Marcela Fernández Violante; Distrito Federal, de Rogelio A. González; Destinos o La Seducción, de Arturo Ripstein.

Producción de este año.

Se produjeron 88 películas: 16 del sector público (7 Conacine, 7 Conacite y 2 coproducciones); 72 del sector privado; 13 en coproducción, 4 extranjeras filmadas en México y 6 realizadas de manera independiente. Esto según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Este año fue de la libre empresa, su objetivo primordial era la taquilla. Guillermo Calderón, uno de los productores privados más importante, decía: "Somos industriales del cine igual que si fuéramos industriales de zapatos. Lo que nos interesa son los resultados en taquilla, y que el público vaya a verlas (las películas)", en cuanto a la calidad de las cintas "...me parece que el público no sabe de esas cosas..." (23).

Ante tal panorama, los productores privados continuaron filmando melodramas de mojados, historias de cabareteras y comedias inocuas, como: *La mafia del Río Bravo*, de Jaime Fernández; *El tahúr*, de Rogelio A. González; *Contacto chicano*, de Federico Curiel; *Las pobres ilegales*, de Alberto Mariscal; *Terror en la frontera*, de Rafael Pérez Grovas; *Naná* de Rafael Raledón, entre otras.

La abundancia de películas con temas de braceros se debía a que Estados Unidos era el mercado más grande de las cintas nacionales, por el incremento acelerado de residentes de habla hispana en ese país; además de que los dividendos llegaban en dólares.

El Estado mexicano financió películas de bajo costo con el fin de recuperar sus inversiones, no obstante, hubieron cintas hechas con talento: *Llamame Mike*, de Alfredo Gurrola; *El infierno de todos tan teñido*, de Sergio Gihovich; *Fuego en el mar*, de Raúl Araiza, entre otras.

A pesar del marcado descenso del nivel de calidad del cine industrial, sobresalió en el panorama el realizado de manera independiente: *Cualquier cosa*, de Douglas Sánchez (producida por el CUEC); *Chapopote*, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza; *Historias prohibidas de Pulgarcito*, de Paul Leduc (coproducción de México y El Salvador); *María de mi corazón*, de Jaime Humberto Hermosillo, entre otras.

Febrero: Los productores privados crearon su propia Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, S.A. de C.V., con un capital de 40 millones de pesos y créditos de hasta 400 millones de pesos. Esta unión suplía los créditos de Bancinema, los otorgaría sólo a las empresas solventes económicamente. Esto provocó que la producción privada aumentara, sobresaliendo la empresa Televisine, filial de Televisa, la cual producía comedias y melodramas para todo público.

Los éxitos de taquilla de este año fueron los temas de ficheras. Pese a ello, Margarita López Portillo, manifestaba su repudio a este tipo de cintas "...yo, lógicamente, detesto esos temas. Muchas de las películas exhibidas hace tiempo (fueron proyectadas) porque sus productores tenían contratos firmados. Después, se ha tratado de eliminar esto. Sin embargo, estamos en un país libre y yo no soy dictadora y no puedo decir esto no pasa, aunque a mí en lo personal no me gusta (si pudo decirlo, en cambio, con películas como La viuda negra, de Arturo Ripstein, o Las apariencias engañan, de Jaime Humberto Hermosillo). Espero que desaparezcan (las cintas de cabareteras) y sean sustituidas por historias más interesantes, porque se ha demostrado que por la pornografía las familias se han alejado del cine..." (24).

La señora López Portillo presentó al Presidente de la República "...un plan para lograr un cambio global en la industria fílmica nacional, mediante el cual se producirán

películas con talento..."(25). Este cambio era tarea del Estado, sin embargo, las producciones oficiales se redujeron al mínimo.

Pese a la estricta política de austeridad, la directora de RTC viajó a España para concertar un convenio de intercambio filmico.

Junio: Margarita López Portillo, realizó un nuevo viaje a Europa. En Italia firmó un convenio para el intercambio de cintas, pues las anteriores no daban ventajas al cine mexicano. En la Unión Soviética firmó un convenio de coproducción, para filmar en 1981 *Campanas rojas*, película sobre la vida del periodista John Reed, en la que México invertiría 30 millones de pesos. En esa ocasión se omitió el tope de 7 millones de pesos, impuesto al inicio del sexenio. La cinta se realizaria en el país, bajo la dirección del cineasta soviético Serguei Bondarchuck.

Los directores mexicanos, que habían logrado películas de prestigio, se encontraban sin empleo o realizando cintas comerciales, tal era el caso de Felipe Cazals quien, después de dos años y medio de inactividad, hizo *Rigo es amor*, y declaraba "...de mi trabajo viven los míos y yo. Este es un trabajo alimenticio..." (26).

Gonzalo Martínez realizaba películas con el cantante Juan Gabriel. Arturo Ripstein dirigía *La ilegal* para Televisión. Jorge Fons se refugió en el cortometraje. Jaime Humberto Hermosillo trabajaba de vez en cuando para la Universidad de

Veracruz o para grupos independientes. Alberto Isaac abandonó la dirección.

En cambio, directores como Rafael Portillo tenían gran actividad con cintas como: *Muñecas de media noche*, *Las cariñosas*, *Noches de cabaret*, entre otras. "...con 20 taquillazos como estos se tendría la respuesta para salvar a mucha gente que depende del sector cinematográfico... el cine se inventó para divertir y no para educar. Esta obligación no corresponde a nosotros (iniciativa privada), sino al gobierno..." declaraba Rafael Portillo, y además sostenía que sus cintas eran "...películas dirigidas a la masa, para divertirla y obtener utilidades, que el cine de mensaje y estatal no han logrado alcanzar, son...cintas nada pornográficas, que no dañan al público, porque éste no sale angustiado ni pensando en lo que vió..." (27).

Guillermo Calderón, creador de las películas de ficheras y presidente de la CNIC, director de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas y vicepresidente de la Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, daba a conocer la visión de la iniciativa privada respecto al cine "...tanto en México, como en Estados Unidos, Europa y en todas partes, la gente va al cine a divertirse, no a cultivarse... el cine cultural... que es el cine como vehículo de instrucción y enseñanza no tiene gran importancia ni trascendencia en México ni en ningún otro país del mundo. Para la enseñanza están la cátedra y el libro y la intrusión del cine en ese dominio es insignificante. Por lo

que respecta al cine histórico, nadie lo toma en serio porque invariablemente deforma o falsifica la realidad histórica. Por lo que respecta al cine culto, o sea el cine como gran arte y cuyos exponentes son directores como Einsestein, Griffith, Buñuel, Fellini, Antonioni, Kurosawa, el gobierno mexicano ha venido otorgando un amplio patrocinio en diversos niveles para el resurgimiento de nuevos talentos, y que yo sepa no ha ocurrido nada trascendental..." (28). Al referirse al éxito que tenían las películas de ficheras, Guillermo Calderón expresaba: "...no cabe duda que es uno el que está equivocado al tratar de hacer cintas muy buenas. El público quiere otra cosa y allí están las pruebas..." (29).

Además de las producciones de Guillermo Calderón, las de Televisine también gozaban de éxito. Esta empresa realizaba cintas, apresuradas, llevando a la pantalla grande a las estrellas de la televisión comercial: Chespirito, Cepillín, Lucía Méndez, entre otras más. Dicha empresa se inició en este negocio por invitación del señor Presidente y por Margarita López Portillo.

El suyo era un negocio seguro, ya que a diferencia de las producciones estatales (sólo algunas, tras mucho tiempo y con dificultades, lograban recuperarse económicamente, sin hablar de ganancias). Las películas del consorcio televisivo, si no tenían éxito en taquilla, en el país, se exhibían en Estados Unidos, para lo cual Televisa compró la distribuidora Columbia; o bien, se proyectaban en la pantalla televisiva y asunto concluido. Los compradores de publicidad cubrían todos

los espacios posibles y con estas ventas se cubría el costo de la cinta, y aún se obtenían ganancias. "Cada película de Televisine es anunciada de tal manera que si un filme del gobierno o de la iniciativa privada gastara igual cantidad de dinero en la promoción, la película jamás podría recuperar su costo en taquilla, fuera cual fuera su éxito comercial" (30).

Producción de este año.

Según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, se produjeron 109 películas: 88 producidas por el sector privado; 4 estatales; 8 realizadas por cineastas independientes y 9 cintas extranjeras filmadas en México.

Cintas estatales: En la tormenta, de Fernando Vallejo; El niño raramuri o En el país de los piés ligeros, de Marcela Fernández Violante; Y llegó la paz o Fieras contra fieras, de Sergio Véjar; Tres cuentos indígenas o Mundo mágico, compuesta por tres cuentos; El diosero, de Raúl Zermeño; La venganza de Carlos Magno, de Luis Mandoki; La triste historia de Pascola Cenobio, de Alejandro Talavera.

Cintas al margen de la industria o independientes: Mi nombre es..., del cine colectivo, A.C.; Chahuistla, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza; El niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo, de Nicolás Echevarría; Y si platicamos de agosto?, de Marise Sistach; Hola rey (a dónde vamos?), de Francisco Chávez; Todos los espejos llevan mi nombre, de Ramón Cervantes, entre otras.

Cintas "churros" de la iniciativa privada: Las cabareteras, de Icaro Cisneros; Las tentadoras, de Rafael Portillo; Cuentos colorados, de Rubén Galindo; El sexo sentido, de Rogelio A. González; Sexo contra sexo, de Víctor Manuel Castro; entre otras.

Las cintas de Televisión se centraron en temas urbanos, para toda la familia, ocupando los papeles estelares las estrellas de canal 2 de Televisa:

Lagunilla mi barrio, de Raúl Araiza; Angel del barrio, de José Estrada; Nora la rebelde, de Mauricio de la Serna, entre otras.

Ante tal balance filmico, Margarita López Portillo declaró "...hasta ahora puedo decir que están resueltos los grandes obstáculos heredados del cine nacional... la cinematografía mexicana está salvada... no entiendo cómo permanecemos de pie. Estamos mis colaboradores y yo, y justo es que lo sepa el público, salvando los restos de un Titanic que siempre fue a la deriva, sin que se dieran cuenta los capitanes que lo manejaban que iban derecho al naufragio. Este ha sido un gobierno de orden, les guste o no. Un gobierno de responsabilidades... A pesar de todas las criticas contra el cine, que me hacen a mi responsable, después de que recibí un cine agonizante y lo estoy reviviendo, me siento satisfecha porque ahora podemos trabajar limpiamente, escoger buenas historias y hacer un cine que refleje la realidad nacional..." (31).

1981.

Febrero: Continuaron los cambios de funcionarios cinematográficos; el ingeniero Ramón Charles, conocido por su trayectoria en contra del cine mexicano, renunció a sus dos puestos (director adjunto de COTSA y asesor general de RTC), por razones de salud quebrantada, según se dijo.

Días antes, Ramón Charles acusó a los trabajadores de la sección I del STIC, de robar un millón de pesos diarios a la exhibición oficial, por medio de confabulaciones entre revendedores, taquilleros y empleados de puerta. El fraude en cuatro años ascendió, según Charles, a 1,460 millones de pesos, por tal motivo Margarita López Portillo le pidió su renuncia.

A Charles se le acusaba de ser el principal responsable de la detención de numerosos funcionarios en julio de 1979 y de pretender cerrar el Centro de Capacitación Cinematográfica en octubre del mismo año.

Por otro lado, Jorge Durán Chávez, director de cinematografía de RTC, "...anunció una reestructuración de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas; en el medio se habló de otra maniobra de Charles, ahora encaminada a hacer desaparecer esa institución, que en dos entregas de Arieles había realizado críticas contra la política cinematográfica de RTC, ante la señora Margarita López Portillo; Hugo Argüelles, entonces director de la Academia, y Leopoldo Ayala, presidente del Consejo de Premiación, señalaron (en 1980 en la entrega del Ariel) que 'la industria cinematográfica está desplomada'.

y hablaron del favoritismo hacia la iniciativa privada... en la que se consideró la última maniobra de Charles, estos dos funcionarios fueron retirados de sus cargos..." (32).

La directora de RTC, después de abrir las puertas a la iniciativa privada "con sus cintas de mala calidad", les pedía que relizaran películas con arte "...la pornografía es una trampa comercial para el público... con el cine pornográfico no vamos a llegar a ningún lado. Hay que encaminarlo para otros temas, para otras historias, de acuerdo con la idiosincracia del pueblo mexicano..." (33).

El 24 de agosto, el productor Miguel Zacarias responsabilizó al gobierno del mal cine que se filmaba. Ante tales declaraciones Margarita López Portillo pidió "...a los que no quieran hacer buen cine, que se vayan..." (34).

Por su parte, Durán Chávez expresó "...se debe estar consciente de que la responsabilidad directa (del cine nacional) recae en todos los sectores de la industria filmica. No sólo el gobierno es responsable, sino todos los que trabajamos dentro... La señora Margarita López Portillo ha dado infinidad de libertad y apoyo a toda la industria cinematográfica. Los señores productores son los que han elevado sus ganancias. Pero no se deben confundir los tópicos que degradan la cultura a través del cine..." (35).

Septiembre 24: Como respuesta a la solicitud de los empresarios para obtener mayor fluidez en la exhibición de sus cintas y facilidades para que la industria filmica fuera más

rentable, Margarita López Portillo "...exigió a los productores privados que hagan películas buenas, con la calidad suficiente que permita su exhibición... en México y en el extranjero" (36).

En este año el Estado financió coproducciones costosas, de dudosa calidad y dirigidas por extranjeros. Fueron pocas las ventajas que estas cintas dieron a México:

Ventajas: La inversión financiera se divide entre varias personas o empresas; se cuenta con el mercado del país coparticipel; queda abierta la posibilidad de conquistar a los países vecinos del país con el cual se coproduce.

Desventajas: "...temática o culturalmente la coproducción... puede ser una película cien por ciento mexicana, pero también puede resultar un híbrido raro en donde se mezclen los dos países para tratar de sacar un producto que les guste tanto a México como a España, por ejemplo... Uno de los peligros de las coproducciones es que la parte mexicana... únicamente participe a nivel económico, poniéndose el cine mexicano al servicio de los intereses de otros países..." (37).

La primera película realizada fue **Campanas rojas**, coproducción con Italia y la Unión Soviética, en la que México aportó 30 millones de pesos; a la que siguieron: **La cabra**, producida por Conacine y la empresa Gaumont, de Francia, dirigida por Francis Veber; **El niño del tambor**, coproducción con España. Dirigida por Fernando Grau.

Las coproducciones estuvieron a cargo de cineastas extranjeros y por ende, los mexicanos se encontraban sin empleo.

En este mes se realizó un anteproyecto de la Ley de Comunicación Social que tuvo como objetivo principal promover la democratización de los medios de comunicación. "El anteproyecto contiene disposiciones que ...garantizan al Estado una intervención más directa en el uso, manejo y control de la comunicación social en todos los ámbitos..." En él se estipuló que los medios de comunicación "...sea cual fuera su naturaleza jurídica, tienen una misión social que cumplir, y en ese sentido, el Estado adquiere el derecho y la obligación de fomentar su actividad y vigilar el cabal cumplimiento de tal función..."

Lo que se propuso en este ordenamiento para la industria cinematográfica mexicana fue:

"Se establece que ésta, en cuanto tiene un interés público y social, será vigilada y protegida por el Estado, que apoyará y fomentará la producción nacional, en todas sus modalidades, de películas de alta calidad... El ejecutivo se compromete a promover la producción de películas de largo, medio y corto metraje, incluyendo las de 16 milímetros, destinadas a proyectarse por televisión. Analizar y reelaborar las políticas crediticias del Banco Cinematográfico, con el fin de fomentar el cine de alta calidad. Además, establecer normas de regulación y control de la distribución del material cinematográfico, estableciendo los criterios de rotación de

películas por categorías y ubicación geográfica de las salas, a fin de procurar un adecuado suministro de material filmico."

"Estar a cargo del Estado, igualmente, desde la supervisión de la calidad de las copias hasta el estricto cumplimiento de las disposiciones de venta de bebidas y alimentos en las salas de exhibición.

"Se prevé la creación del Instituto Nacional del Cine como organismo descentralizado, que tendrá por objeto impulsar y apoyar a la industria cinematográfica, proponer políticas, planes y programas de fomento y promoción de la producción.

"Todas las actividades relacionadas con el cine, en producción, distribución y exhibición de películas, deberán quedar inscritas en el Registro Público de Comunicación Social."

"Se prohíbe, según el anteproyecto de ley, la censura previa en materia cinematográfica... Las películas serán clasificadas por una Comisión Clasificadora de Productos Filmicos, que se constituirá dentro del Instituto Nacional de Cine. Formarán parte de esta Comisión: pedagogos, educadores, psicólogos, expertos en producción cinematográfica y exhibidores. En ningún caso podrá suprimir escenas de la película sometida a su consideración.

"Las películas deberán exhibirse en forma íntegra y de manera continua; se prohíben los cortos durante la función. En todas las funciones se proyectará, previamente a la película, el material informativo que para el efecto proporcione el

Ejecutivo Federal, cuyo contenido deberá versar sobre la actualidad nacional y su duración no excederá de siete minutos... Los cortometrajes publicitarios no podrán exceder de cinco minutos, deberán tener autorización previa y ser proyectados al comienzo de la función" (38).

Este anteproyecto de Ley de Comunicación Social finalmente no fue aprobado, aún cuando contenía importantes medidas para la protección del cine nacional, sobre todo en su exhibición.

Producción de este año.

Según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, se realizaron 82 películas: 7 estatales y 75 privadas (62 producidas por empresarios nacionales, 11 en coproducción con el extranjero y 2 extranjeras filmadas en México, sin contar las realizadas de manera independiente).

Cintas estatales: México 2000, de Rogelio A. González; Rastro de muerte, de Arturo Ripstein; y las coproducciones ya mencionadas. Se suspendieron las filmaciones de: La casa acribillada, que iba a dirigir Raúl Araiza; El color de nuestra piel, que sería realizada por Alejandro Galindo; Azogue, que estaría bajo la dirección de Tito Davison.

Producciones de la iniciativa privada: Las fabulosas del reventón, de Fernando Durán; Vividores de mujeres, de Cisneros; El sexo de los pobres, de Alejandro Galindo; La pulquería II., de Víctor Manuel Castro; Los mexicanos calientes, de Gilberto Martínez Solares, entre otras.

El cine independiente mostraba una alentadora evolución: Café Tacuba, de Jorge Prior; Uno entre muchos, de Ariel Zúñiga; Entre paréntesis, de Gustavo Montiel; Historias de vida, de Adriana Contreras, entre otras.

A finales de este año, Margarita López Portillo se propuso elaborar un anteproyecto de Ley Cinematográfica, en sustitución de la expedida en 1949, ya obsoleta. Para ello, formó una comisión especial que se encargaría del estudio y la coordinación de todo aquello que se refiriera a la nueva

ley. Esta se integró por Rafael Macedo, Mario Fromow, Celso Nájera, Daniel Kuri, Carlos Alcaráz, Fernando Bermejo, Roberto Chávez y Francisco Venegas, quienes no estaban identificados con la industria del cine, aunque el sector oficial aseguró que los miembros de la cinematografía nacional participarían en la elaboración del anteproyecto. Este debía de estar terminado en septiembre de 1982, para someterlo a la consideración de la Cámara de Diputados, una vez abierto el periodo de sesiones.

Así, desde el 22 de enero de 1982 se llevaron a cabo reuniones periódicas cada mes, en donde se escucharon propuestas de los diferentes sectores de la industria cinematográfica. Algunos consideraron inútil la promulgación de una nueva ley, ya que la aún vigente no se aplicaba, por ejemplo, en lo referente al 50% de tiempo de pantalla que deberían tener las películas nacionales; o a la prohibición hecha a los exhibidores de tener intereses en la producción o distribución y viceversa.

Por unánime acuerdo entre los sectores democráticos del cine, el nuevo ordenamiento legal protegería al cine nacional, tanto en la producción como en la distribución y exhibición, al mismo tiempo tendría que alejarse de intereses mercantilistas y de dominación cultural.

Por su parte, los exhibidores comerciales querían una ley cinematográfica que les permitiera un mercado libre, de modo que desaparecieran las posibles trabas para la explotación de las cintas extranjeras, teniendo la libertad de programar en

sus salas cualquier tipo de cintas. "Esta libertad, según comento el propietario de una importante cadena de cines en nuestro país, abarcaría igualmente la posibilidad de extender las actividades a otras ramas de la industria cinematográfica, actualmente vedadas por los reglamentos en vigor, como son la distribución y la producción filmicas..." (39), (aunque tales prohibiciones no se hacían efectivas).

Asimismo argumentaban los exhibidores comerciales: "Tampoco podemos aceptar que se establezca el 50% de programación obligatoria para las películas nacionales, pues hay cines que definitivamente no son adecuados para exhibirlas, de lo cual los exhibidores no tenemos la culpa. El error proviene de los productores, como se los hicieron notar los propietarios de salas que en Estados Unidos presentan películas mexicanas. Les dijeron que su producto carece de variedad temática. Si filmaran otro tipo de películas podrían reconquistar a un público que actualmente se abstiene de ver cintas nacionales, por lo repetitivo de sus historias... Es allí donde posiblemente, de autorizarlo la ley, los exhibidores podríamos financiar películas de mayor ambición, dotándolas de una mejor producción y con otro tipo de historias..." (40).

La posición de los cineastas, trabajadores y críticos era otra. En lo referente a la exhibición, proponían:

- Dar prioridad para difundir en los medios de exhibición oficial y privada, a los largometrajes con orientación nacionalista que produzca el sector obrero en coordinación con el Estado.

- Controlar la importación de películas con el fin de evitar la fuga de divisas hacia países que no compran ni exhiben cine mexicano.
- Evitar la importación de cine pornográfico e intrascendente.
- Aplicar multas o penas de prisión a quienes, sin consentimiento de los autores, artistas, intérpretes o titulares de los derechos sobre obras cinematográficas, fijaran, reprodujeran, exhibieran, transmitieran o retransmitieran, por cualquier medio y con fines de lucro, películas cinematográficas; y a los que comerciaron, distribuyeran, almacenaran, especularan o introdujeran al país cintas reproducidas ilícitamente.
- Legislar sobre la producción de videocassettes y videoclubes, así como regular la reproducción de videocassettes grabados con obras registradas, incluyendo de manera expresa las normas jurídicas necesarias para prohibir el tráfico ilegal de videocassettes con cintas nacionales.
- Liberar el impuesto del espectáculo a las películas mexicanas en sus exhibiciones.
- Obtener la exención del pago de impuestos en la importación de equipos e insumos no fabricados en el país, utilizados en la producción y exhibición cinematográficas.
- Respetar el artículo 84 del Reglamento a la Ley de la Industria Cinematográfica, referido al tiempo de pantalla del cine mexicano (50% obligatorio).

- Exigir a los distribuidores y exhibidores el mejoramiento artístico y cultural de los productos con que negocian.
- Adjudicar a los reestrenos el 5% de la cantidad de cines existentes en el país, y a los temas de sexo y violencia el 4%.
- Obligar a las empresas exhibidoras, para protección del cine didáctico y en beneficio del público, a proyectar un cortometraje mexicano de tema cultural, como mínimo por función (nunca sería mayor el número de cintas extranjeras exhibidas por función).
- Premiar a la exhibidora que hubiera proyectado la mejor película extranjera y la mejor película mexicana con el equivalente al 25% de la cantidad de dinero obtenido por concepto de impuestos durante un año de exhibición.

El anteproyecto de ley, que debía ser aprobado por el Secretario de Gobernación, después por el Presidente de la República, quien a su vez lo haría llegar al Congreso de la Unión, nunca fue aprobado, pues apenas doce días antes de que finalizara el sexenio lópezportillista, el Secretario de Gobernación recibió el anteproyecto.

C) SITUACION DEL CINE MEXICANO EN 1982.

1982: además de ser el último año de la administración de Margarita López Portillo en RTC, fue el año en el que por poco desaparece el cine nacional, al manifestarse todas las contradicciones e incongruencias de su política cinematográfica.

Febrero: Margarita López Portillo siguió insistiendo en que se realizara un cine de calidad; dio a conocer un plan de financiamiento, con el fin de apoyar a los productores privados, el capital dependería de la calidad de las películas y se garantizaría su exhibición. Además se promoverían las coproducciones en las que el Estado aportaría el 50% de servicios: estudios, alquiler de equipos, entre otros gastos.

Marzo: en 25 cines de la capital se estrenó la película **Campanas rojas** (1981), dirigida por Serguei Bondarchuck; coproducción entre México, Italia y la URSS. Pese a las opiniones de RTC que aseguraba que ésta era una buena producción, ambiciosa y de gran importancia, con la que se pretendía proyectar internacionalmente al cine mexicano, mostrando además una parte de la historia de México, la cinta fue un fracaso de taquilla, y tuvo a la crítica en su contra. Ante tal panorama, Margarita López Portillo opinaba "...no podemos ocultar que existen voces que pretenden desvirtuar nuestros logros. Es triste ver que existen mentes confundidas que gastan su energía en críticas y cavilaciones. Mi respuesta para ellos es el respeto a su libertad de expresarse..." (41).

Martes 24: Incendio en la Cineteca Nacional, un golpe más para la cinematografía nacional. Las pérdidas materiales fueron calculadas en más de 200 millones de pesos, además de las cintas de valor incalculable.

El incendio acabó con alrededor de 40 mil rollos de filmes pertenecientes a más de 6 mil títulos; 10,999 libros; 5,300 fotografías y 3 mil carteles. Lo más lamentable fue la pérdida de vidas.

El incendio fue el resultado de la imprevisión y negligencia de las autoridades cinematográficas; pues mientras el Estado realizaba inversiones millonarias en coproducciones inútiles como *Campanas rojas*, Margarita López Portillo declaraba que "...había solicitado un presupuesto de 25 millones de pesos para un proyecto que aislaría las bóvedas, pues ya temía que esto que ocurrió hoy pasara..." (42). "Yo sabía, como digo, el peligro que había; así que para mí es doblemente doloroso; se pudo evitar y no se evitó..." (43).

La titular de RTC declaró "...la desgracia original fue construir la cineteca 'arriba de un arsenal' refiriéndose a las viejas películas elaboradas con nitrato sin embargo, la realidad es que la Cineteca se construyó sobre bóvedas destinadas a la preservación y colección de películas de acetato, material no inflamable ni explosivo. El 'arsenal' de películas de nitrato se colocó después..." (44).

La irresponsabilidad de Jorge Durán Chávez permitió que en una de las 6 bóvedas destinadas para filmes de acetato se almacenaran cintas de nitrato.

La Procuraduría General de la República dio a conocer que "...las causas del siniestro fueron un cortocircuito en el área contigua superior a las bóvedas (que almacenaban más de 2 mil cintas elaboradas a base de nitrato de celulosa) y la transmisión de calor a éstas, lo que a su vez originó la explosión del material en soporte de nitrato..." (45).

El informe redactado por los peritos decía que "...la temperatura crítica para la combustión espontánea de películas elaboradas a base de material de nitrato... es de unos 120 grados centígrados expuestas en un tiempo de 80 segundos; siendo el calor y el tiempo que se transmitió por el incendio, muy superior a la temperatura arriba mencionada, consideramos que esta gran elevación de la temperatura en un lugar cerrado, como era la bóveda, fue la causa determinante en la explosión. En vista de las condiciones de destrucción en que quedó el inmueble después del incendio y la explosión, no fue posible llegar a mayores determinaciones, concluyendo por falta de indicios" (46).

Del material perdido sólo una parte podría ser recuperado gracias a instituciones como: La Filmoteca de la UNAM, La Cineteca del INAH, estudios cinematográficos como los de Churubusco, canales de televisión, así como, productores y distribuidores de películas, quienes tenían copias y originales.

Además, los países con los que México realizaba intercambios filmicos, podrían proporcionar copias, aunque muchas películas no podrían ser recuperadas.

Abril: Se da la separación entre Margarita López Portillo y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas. Esta última se quejó por falta de apoyo de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), para sus cintas; como respuesta, la titular de RTC les llamó la atención, reprochándoles la pésima calidad de sus películas, a pesar de las facilidades que les fueron otorgadas durante su gestión, además agregó "...no quiero pasar a la historia como una persona que ha protagonizado al cine denigrante, de pésima calidad... sacrificué en parte mis buenos deseos de calidad cinematográfica, en aras de fuentes de trabajo seguro para miles de familias, confiaba en que en un plazo muy corto ustedes cumplirían sus promesas de hacer un cine digno para el prestigio de nuestro país... Mis esfuerzos para conseguir un buen cine no se han visto satisfechos. Por ello debo expresarles mi más profundo descontento e inconformidad... los invito, tal como les expresé en aquella ocasión en los Estudios América, a que los productores que quieran hacer buen cine permanezcan, prometiéndoles que contarán con toda la ayuda y el apoyo de las empresas del Estado. Y aquellos que sigan interesados en hacer un cine poco digno y denigrante para nuestro país, los invito a que se vayan... logremos entre todos el engrandecimiento del cine mexicano, no su empobrecimiento moral..." (47).

A pesar del enojo de Margarita López Portillo, los empresarios de cine no dieron marcha atrás y continuaron realizando un cine fácil, con el sólo objetivo de lucro personal.

Mayo 31: Se inició la filmación de *Antonieta*, coproducción entre Francia, España y México; dirigida por el español Carlos Saura; interpretada por Isabelle Adjani, Hanna Schygulla y en papeles secundarios los actores mexicanos, Ignacio López Tarso y Gonzalo Vega. Película muy costosa que sólo fue un fracaso.

Junio 4: Margarita López Portillo formó el Comité Pro-Recuperación de la Cineteca Nacional, con el fin de recuperar el acervo cinematográfico y reconstruir la Cineteca, este organismo con carácter de asociación civil, lo encabezaba: Bosco Aronhi (quien en 1979 había sido acusado de cometer un fraude). Además este Comité estaba integrado por: María de los Angeles Mendieta Alatorre, Guillermo Vázquez Villalobos, Alejandro Espinoza, Guadalupe Dueñas, Raúl Ortiz Urquidi, Mario Aguilar Orduño, Fernando del Moral, José de Jesús Allende, José Luis Balmaceda, Enrique Vidal y Humberto Enriquez.

Margarita López Portillo "preocupada" por las pérdidas ocasionadas por el incendio, viajó a Europa con el objetivo de recuperar parte del material fílmico. Las filmotecas de Francia, Italia y España prestarían a México su material. Pero la directora de RTC dijo: "...ellos no tienen todas las películas que se destruyeron en el incendio y que no sabía el número de copias existentes... se fueron metiendo en el archivo y nadie sabía exactamente qué había..." (48).

La Cineteca continuó siendo miembro de la federación Internacional de Archivos de Filmes (IAF), a pesar de no

haber respetado las recomendaciones de la Federación sobre el cuidado del material de nitrato.

Julio: se abrieron nuevos circuitos de exhibición para películas nacionales en el Área metropolitana: cines Chapultepec, Insurgentes y Savoy.

Los cines Variedades, Metropolitán, Mariscal, Sonora y Tlatelolco exhibirían 80 cintas mexicanas a lo largo del año.

Cabe mencionar que estos puntos nunca se cumplieron, pues la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), sólo se dedicó a programar y exhibir películas exclusivamente comerciales, nacionales y extranjeras.

Noviembre: Del 11 al 28 tuvo lugar la Muestra Internacional de Cine en los cines Internacional, Relox, Sala Julio Bracho y los cines 2000 de Ciudad Satélite. Se presentaban 18 películas, representativas de 12 países y una selección de 14 cortometrajes del festival Lille, Francia 1982.

Diciembre: Se recuperaron 767 películas, gracias a la colaboración de diversas instituciones y miembros de la industria.

La recuperación total era una tarea difícil, ya que por principio de cuentas las compañías distribuidoras no facilitarían las copias necesarias, mucho menos aún si los distribuidores tomaban en cuenta que algunas de sus películas les fueron arrebatadas mediante coacción, y a cambio de permisos de importación o autorizaciones de exhibición

comercial. En el caso de las películas donadas a la Cineteca por particulares o por instituciones, la recuperación era imposible, y sólo quedaba comprar el material en el extranjero. Y aquí se presentaba otro problema, pues la Cineteca contaba con un presupuesto limitado.

Jueves 2: Margarita López Portillo hizo entrega de las oficinas de RTC al nuevo Director General, licenciado Jesús Hernández Torres, terminando así, la administración que estuvo a punto de terminar con el Cine Mexicano.

Política de Exhibición en 1982.

En el campo de la exhibición, la Ley de la Industria Cinematográfica siguió siendo violada, prueba de ello es que los cines 2001 y 2002, así como el circuito Ramírez, nunca han exhibido una película mexicana. Los filmes extranjeros seguían ocupando las pantallas. Ante tal situación, los productores nacionales pedían a COTSA la solución a tal problema.

Las producciones estatales de mejor calidad recibían apoyo al ser exhibidas a través de las llamadas salas de "arte" (cine Regis). Sin embargo, la desmedida importación de películas se vió obstaculizada por la devaluación y el control de cambios, por lo que 1982 fue un año de reestrenos. México no recibió películas de estreno y por los escasos recursos de las compañías locales no se podían adquirir cintas extranjeras taquilleras.

Con el fin de solucionar el enlatamiento de películas y de alentar a los empresarios para no interrumpir el ritmo de la producción, Margarita López Portillo prometió abrir nuevos circuitos para la exhibición de cintas mexicanas, tanto en el Distrito Federal como en provincia.

Por otra parte los exhibidores solicitaban un aumento en las tarifas de entrada, con el cual se solucionaría otro problema: el de la carencia de locales; cosa que no se podía solucionar por las bajas cuotas de entrada. Tal aumento sería de acuerdo a las condiciones de las salas de proyección, al servicio y la comodidad que brindara al público.

A pesar de los bajos precios de entrada, las salas cinematográficas permanecían desiertas. La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica informaba que 3 millones de personas dejarían de asistir al cine en 1982, y sólo en el Distrito Federal, desperdiciándose el 74.4% de las salas de exhibición.

El Departamento del Distrito Federal (DDF) autorizó en agosto un aumento en las tarifas de algunas salas cinematográficas: las de 40 pesos aumentaron a 60 y las de 30 a 40 pesos, imponiéndose multas a propietarios que aumentarían los precios sin autorización.

El aumento beneficiaría a los exhibidores que, a pesar del reducido número de espectadores, obtendrían aproximadamente 600 millones de pesos, más que en 1981.

La cartelera cinematográfica en este año estaba saturada con producciones como: *Una gallina muy ponedora*, *San Miguel el alto*, y *El robo imposible*, las cuales ocupaban 42 salas de exhibición de COTSA, para su estreno.

Los taquillazos del año fueron: *El barrendero III* (21 salas); *El que no corre vuela* (de la India María); *Mad Max II* (21 salas); *El zorro y el sabueso*; *El chanfle II*; *Juegos diabólicos* y *La segunda guerra de los niños*.

Producción de 1982.

El Estado sólo filmó 13 películas, 8 de las cuales fueron coproducciones, realizadas en condiciones desventajosas para México, como por ejemplo: *El tonto que hacía milagros*, de Mario Hernández (para Conacite II y una cooperativa de trabajadores); *El caballito volador*, de Alfredo Joskowicz; *El color de nuestra piel*, de Alejandro Galindo; *Azogue*, de Tito Davison.

La iniciativa privada produjo 56 películas, 12 de ellas en coproducción, algunas de ellas son: *Historia de una mujer escandalosa*, *Las fabulosas del reventón II*, *Las peseras*.

El cine independiente realizó 11 películas de alentadora calidad: *Charrotitlán*, de Carlos Cruz y Carlos Mendoza (CUEC); *Confidencias*, de Jaime Humberto Hermosillo; *El día en que murió Pedro Infante*, de Claudio Isaac; *Bancho al hígado*, de Luis Lupone y Rafael Rebollar; *Laguna de dos tiempos*, de Eduardo Maldonado; *Los encontrases*, de Salvador Díaz Sánchez (CUEC); *La víspera*, de Alejandro Pelayo; *Yo no lo sé de cierto*, *lo supongo*, de Benjamín Caan, entre otras.

Durante el sexenio de López Portillo el cine mexicano, industria de importancia secundaria, se ve gravemente afectada por la recesión económica del país, ya que en este periodo los productores privados recobran nuevamente su liderazgo en la industria cinematográfica. La hermana del presidente, Margarita López Portillo, Directora de RTC, organismo rector de los medios de comunicación, da 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 abre nuevamente las puertas de la industria filmica a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, misma que gozó a lo largo del sexenio lopez portillista 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 rápida distribución de sus películas, a través de la empresa Películas Nacionales.

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.

"Sucedió entonces lo que tenía que suceder: los productores establecidos, a quienes no les interesa la nefasta mojigatería si no es negocio, y velando por -sus para ellos muy legítimas- aspiraciones mercantiles, llenaron las pantallas, no con vidas de santos o de próceres, sino con la carne venal al descubierto, la que se comercia en la banquetta oscura, en la pista de baile, en la mesa del cabaret o en las sábanas del burdel" (49).

Este tema aparece una y otra vez en la historia del cine mexicano y a lo largo de la administración lopezportillista

gira en torno a la palabra: fichera.

Las diosas de las pantallas comerciales fueron entonces: Isela Vega, Sasha Montenegro, Lyn May, entre otras; Guillermo Calderón era el que reinaba en esta época.

Es en esta administración en donde la cinematografía nacional sufre una de sus peores etapas, al ser golpeada y desmembrada como nunca en su historia. El golpe contra el cine fue determinante, el desempleo hizo que los realizadores aceptaran, para sobrevivir, un cine de encargo, que no se identificaba con ellos.

Durante este sexenio el cine terminó siendo asfixiado; los actos de la hermana del presidente dieron en el blanco y el cine se hundió.

Ante tal situación "vino la desbandada. Unos decidieron buscar el financiamiento de empresarios privados, otros acudieron a las cooperativas o a las simples coperachas, algunos aprovecharon el material proporcionado por las escuelas de cine; no faltó quien encontrara apoyo en las Universidades o en grupos políticos; y, en suma, cada uno se rascó con sus propias uñas, según Dios le dio a entender" (50).

CITAS

1. Instituto Cinematográfico de México, dinamarca 66. cursos y actividades, México 1949.
2. Discurso del Candidato a la presidencia José Lopez Portillo, publicado en Novelles du Mexique, editado por la Embajada de México en Francia, 1976, p. 16.
3. Esto, 6 de noviembre de 1975, p. 13
4. Ibid.
5. Cámara, número 2, octubre de 1978, p. 10
6. Esto, 6 de abril de 1977, p. 11
7. Esto, 29 de junio de 1977, p. 13
8. Esto, 15 de febrero de 1978, p. 14
9. El Heraldo de México, 30 de junio de 1978, p. 1-D y 2-D
10. Ibid.
11. Uno más Uno, 28 de noviembre de 1978, p. 16; El Heraldo de México, 28 de noviembre de 1978, p. 1-D y 3-D; Esto, 28 de noviembre de 1978, p. 13
12. Ibid.
13. Uno más Uno, 26 de noviembre de 1978, p. 22.
14. Proceso, 11 de diciembre de 1978, núm. 110, p. 6-7.
15. Esto, 20 de julio de 1979, p. 13
16. El Heraldo de México, 20 de julio de 1979, p. 3-D.
17. El Heraldo de México, 25 de julio de 1979, p. 1-D.
18. El Heraldo de México, 10. de junio de 1979, p. 2-D.
19. Proceso, 30 de julio de 1979, núm. 143, p. 28-29.
20. Esto, 31 de julio de 1979, p. 15.
21. Proceso, 6 de agosto de 1979, núm. 144, p. 8.
22. El Heraldo de México, 15 de septiembre de 1979, p. 1-D.
22. El Heraldo de México, 31 de agosto de 1979, p. 1-D.
23. El Heraldo de México, 21 de febrero de 1980, p. 1-D.
25. Proceso, 3 de marzo de 1980, núm. 174, p. 30.
26. Proceso, 31 de marzo de 1980, núm. 178, p. 47

27. Ibid. p. 56
28. Cámara, marzo de 1980, núm. 11. p. 4
29. El Heraldo de México, 15 de junio de 1980, p. 1-D.
30. Proceso, 30 de junio de 1980, núm. 191, p. 46.
31. El Heraldo de México, 28 de octubre de 1980, p. 3-D.
32. Proceso, 16 de febrero de 1981, núm. 224, p. 23.
33. La prensa, 23 de agosto de 1981, p. 47.
34. El Heraldo de México, 25 de septiembre de 1981. p. 1-D.
35. Ibid.
36. Ibid.
37. Cámara, enero de 1979, núm. 9, p. 8
38. Proceso, 28 de septiembre de 1981, núm. 256.
39. El Heraldo de México, 27 de enero de 1982, p. 1-D.
40. Ibid.
41. El Heraldo de México, 17 de marzo de 1982, p. 1-D.
42. El Heraldo de México, 25 de marzo de 1982, p. 22-A.
43. Proceso, 29 de marzo de 1982, núm. 282, p. 44.
44. Ibid.
45. Cineteca Nacional, Memoria 1982, p. 2.
46. El Heraldo de México, 15 de abril de 1982, p. 2-D.
47. Esto, 27 de abril de 1982, p. 26.
48. Proceso, 14 de junio de 1982, núm. 293, p. 50.
49. Crónica antisollemne del cine mexicano, Francisco Sánchez, p. 142.
50. Ibid. p. 147.

III. INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA (IMCINE).

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, el nuevo presidente de la República, Miguel de la Madrid Hurtado, llega al campo de la comunicación con una política que consistía en reestructurar el Sistema de Comunicación Social del Gobierno Federal, para lo cual se reordenaría institucionalmente al cine, la radio y la televisión, lo que permitiría fortalecer y hacer congruente el diálogo entre sociedad y gobierno.

Para ello se reorganiza la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), y se crean por decreto presidencial el 26 de marzo de 1983 tres institutos: el de Cinematografía (IMCINE), que sería dirigido por el realizador Alberto Isaac; el de Radio (IMER), a cargo de Teodoro Rentería; y el de Televisión (IMEVISION), con Pablo Marentes al frente.

IMCINE, organismo público descentralizado, tendría por objeto operar de manera integrada las diversas entidades relacionadas con la actividad cinematográfica, con las siguientes funciones:

- I. Formular los planes y programas de trabajo que se requieran para el cumplimiento de su objetivo.
- II. Promover y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos, a través de las

entidades que operen y de los demás instrumentos que sean necesarios para el cumplimiento de sus programas.

- III. Promover la producción cinematográfica del sector público, que esté orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano.
- IV. Estimular, por medio de las actividades cinematográficas, la integración nacional y la descentralización cultural.
- V. Fungir como órgano de consulta de los sectores público, social y privado.
- VI. Celebrar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades de cinematografía nacionales y extranjeras.
- VII. Realizar estudios y organizar un sistema de capacitación en materia cinematográfica.
- VIII. Establecer oficinas, agencias y representaciones en la República Mexicana y en el extranjero, pudiendo adquirir, poseer, usar y enajenar los bienes muebles e inmuebles necesarios para el cumplimiento de este fin.
- IX. Expedir su reglamento interior.
- X. Las demás de este decreto y otras disposiciones que le confieran para el cumplimiento de sus fines.

Tales funciones se realizarían a través de las siguientes entidades:

- A. De producción cinematográfica
 - 1. Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.
 - 2. Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I, S.A. de C.V.
 - 3. Corporación nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II, S.A. de C.V.
 - 4. Centro de Producción de Cortometraje
- B. De servicios a la producción
 - 5. Estudios Churubusco Azteca, S.A.
 - 6. Estudios América, S.A.
- C. De Promoción y Publicidad
 - 7. Promotora Cinematográfica Mexicana, S.A.
 - 8. Publicidad Cuauhtémoc
- D. De Distribución de Películas
 - 9. Películas Mexicanas, S.H. de C.V.
 - 10. Continental de Películas, S.A.
- E. De Exhibición
 - 11. Compañía Operadora de Teatros, S.A., de C.V.
- F. De Capacitación
 - 12. Centro de Capacitación Cinematográfica. (Diagrama I).

El patrimonio del Instituto Mexicano de Cinematografía estaría integrado por:

- I. Los bienes muebles e inmuebles y los valores que el Gobierno Federal le asigne.
- II. El presupuesto que anualmente le asigne la federación.
- III. Los ingresos que perciba por concepto de los servicios que preste.
- IV. Los demás bienes que por cualquier título legal obtenga.

Dicho Instituto contaría con los siguientes órganos:

A) Junta Directiva: que estaría integrada por el Secretario de Gobernación, quien fungirá como Presidente; el Secretario de Hacienda y Crédito Público; el Secretario de Programación y Presupuesto; el Secretario de Contraloría General de la Federación; el Secretario de Energía, Minas e Industria Paraestatal; el Secretario de Comercio y Fomento Industrial; el Secretario de Comunicaciones y Transportes; el Secretario de Educación Pública; el Secretario de Salubridad y Asistencia; el Subsecretario de Gobernación; el Director General de Comunicación Social de la presidencia de la República; el Rector de la UNAM; el Director General del IPN; el Director General de RTC de la Secretaría de Gobernación, quien fungiría como Secretario Técnico de la Junta. (Diagrama II).

Y tendría las siguientes funciones:

- I. Dictar los lineamientos generales para el debido cumplimiento de las funciones del Instituto.
- II. Revisar y, en su caso, aprobar los programas de trabajo del Instituto.
- III. Vigilar que las actividades realizadas por el Instituto se ajusten a lo dispuesto por el Decreto, por el Reglamento Interior y por las demás disposiciones aplicables y a los programas y presupuestos aprobados.
- IV. Conocer el proyecto de Presupuesto y someterlo a aprobación por conducto de la Secretaría de Gobernación.
- V. Aprobar el balance y estados financieros anuales del Instituto, previo a propuesta de la Secretaría de la Controloría General de la Federación.
- VI. Evaluar y en su caso aprobar las medidas que le propongan el Director General del Instituto, así como sus informes generales y especiales.
- VII. Revisar y, en su caso, aprobar el reglamento interior del Instituto, así como sus modificaciones.

NOTA: A las sesiones de la Junta Directiva se invitará al Director General del Instituto.

B) El Director General del Instituto, quien sería designado y removido por el Presidente de la República, tendría las siguientes funciones:

- I. Representar legalmente al Instituto ante toda clase de autoridades, organismos públicos y privados y personas

físicas, con poderes generales para actos de dominio y administración, para pleitos y cobranzas, con todas las facultades generales y las que requieran de poder especial, siendo potestativa la delegación de este mandato en uno o más apoderados.

II. Ejecutar y hacer cumplir los acuerdos y soluciones de la Junta Directiva.

III. Proponer a la Junta Directiva el nombramiento o remoción de los directores de Área del Instituto y nombrar y remover a los demás funcionarios y empleados del mismo, determinando sus atribuciones, obligaciones y retribuciones, con apego a los reglamentos, presupuestos en vigor y demás disposiciones aplicables.

IV. Proponer a la Junta Directiva el nombramiento o remoción de los directores de las entidades mencionadas.

V. Formular y presentar a la Junta Directiva, para su consideración, los proyectos de presupuestos de ingresos y egresos del Instituto.

VI. Proponer a la Junta Directiva las medidas adecuadas para el mejor funcionamiento del Instituto.

VII. Formular y presentar a la Junta Directiva, para su consideración y aprobación, el balance y estados financieros del Instituto.

VIII. Presentar un informe anual a la Junta Directiva de las actividades realizadas y los resultados obtenidos,

acompañando los informes específicos que la Junta le requiera.

- C) El Consejo Consultivo, que será designado por la Junta Directiva y estará integrado por personalidades distinguidas en el campo de la comunicación, asesorará a la propia Junta Directiva, al Director General del Instituto en los asuntos que le sometan a su consideración. El Consejo estará presidido por el Director General del Instituto y funcionará en pleno o por comisiones.
- D) La Comisión de Vigilancia, que estaría integrada por cuatro miembros designados por la Junta Directiva, entre los que se encuentran los representantes de las Secretarías de Programación y Presupuesto y la Contraloría General de la Federación, examinará las operaciones administrativas y financieras del Instituto.

Desde antes de formarse IMCINF, había cierta esperanza en el medio cinematográfico de que la maltratada industria filmica se reestructuraria; desde que el licenciado 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 relación amistosa entre el presidente y el director colimense. Alberto Isaac filmó la campaña del candidato, con todos los directores del gobierno a sus órdenes, incluido Nicolás Echevarría.

Lo primero que el nuevo presidente anunció días después de

haber tomado posesión resultó un golpe para los optimistas. La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), creada por el presidente López Portillo para distracción de su hermana, la señora Margarita López Portillo, se mantendría intacta en la nueva administración, pese a las creencias de que desaparecería. En el puesto titular no estaría Alberto Isaac, como se creía, sino un perfecto desconocido en el medio, Jesús Hernández Torres.

A Alberto Isaac le fue otorgada la Dirección de Cinematografía, mientras se creaba el Instituto de Cine, del cual se haría cargo. Pero mientras esto sucedía, se dedicó a autorizar la exhibición de todas las películas mexicanas prohibidas en los últimos meses de la administración lópezportillista, entre las cuales se encontraba La viuda negra, de Arturo Ripstein.

Una vez creado el Instituto, en nada cambiaban las cosas, Alberto Isaac, indignado por el contenido del decreto, se puso en contacto con el presidente y el entonces Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett Díaz, quienes lo tranquilizaron, asegurándole que el texto del decreto era sólo una formalidad y que él tenía el suficiente poder para hacer en el cine lo que quisiera. Pero primero se tendría que realizar un foro de consulta nacional, para establecer la política cinematográfica a seguir. Parecía algo lógico, sobre todo porque aún no era evidente que los foros de consulta servían para entretener a la gente, ganar tiempo y finalmente no hacer nada. (Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez)

A pesar de todo, entre la gente de cine se dió cierto optimismo, "en el fondo todos eran conscientes de que se trataba de un espejismo, pero en un desierto cualquier oasis es esperanza" (1), (Revista La Orquesta).

El IMCINE llega al mundo del espectáculo con una industria devastada por los constantes errores, caprichos, dispendios y malos manejos políticos, económicos y burocráticos, no sólo de la anterior administración, sino de varios sexenios en los que se fueron dando las actuales condiciones del ramo: un gremio automatizado en el que sólo el sector privado mantiene poder de negociación; incumplimiento de la ley cinematográfica, relegada en favor de las empresas extranjeras; transculturización y abandono del mejor cine mexicano; una aberrante distribución de ingresos que privilegian las ganancias de exhibición y distribución del producto por sobre la producción misma; un sindicalismo preponderante, enraizado en las peores prácticas del charrismo, con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC); y otro desvalido y sin fuentes de trabajo, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); un desgaste de los recursos materiales y humanos de graves proporciones, sumándose a ella la crisis económica del momento.

Según Jorge Ayala Blanco, en su libro La condición del cine mexicano, en el 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.

El Presidente ya no estaba solo en la responsabilidad de dirigir el destino de la cinematografía, compartió el poder de la impotencia con otras manos: el Director de RTC (Jesús Hernández Torres), el Director de Cinematografía (Fernando Macotela), y el Director de IMCINE (Alberto Isaac), este último, sin funciones bien delineadas, inicia su administración hablando de voluntad política para resolver los problemas de la industria y siguiendo una política de libertad de expresión, requisito para el desarrollo del cine, aunque faltara dinero.

Durante su administración, el Instituto se encargaría de fomentar la investigación histórica de nuestro cine y la publicación de ensayos y material testimonial e informativo; seguir una política liberal, en cuanto a la formación de cineastas y la asimilación de los recién egresados de las instituciones formativas al quehacer cinematográfico, experimental y profesional; recurrir a las coproducciones en participación, método que une esfuerzos de grupos de los trabajadores, productores y solicita ayuda a los gobiernos de los Estados; formar al cine de la iniciativa privada, con propósitos puramente comerciales, orientándolo hacia mejores planos y ofreciendo a cambio una mejor comercialización de sus productos filmicos; crear un sistema de estímulos y recompensas y un manejo administrativo limpio y transparente para COTSA y Pelmex. (Uno más Uno, 10 de abril de 1983)

Todo ello teniendo como base que el cine mexicano no es sólo un popular medio de diversión, sino también un vehículo de cultura y expresión artística.

En la primera semana de mayo de 1983 se realizó el Foro de Consulta Popular de Comunicación Social, en Guadalajara, Monterrey, Hermosillo y Mérida. En éste participó gente importante del cine, arte y cultura como Sergio Véjar (STPC), Alberto Isaac (IMCINE), Fernando de Fuentes (cineasta), Francisco Flores Avendaño (Consejero por el Sector de Películas Extranjeras), Gabriel Retes, Alberto Bojórquez e Isela Vega, entre otros.

El objetivo principal era realizar un diagnóstico de la situación, en este caso del cine mexicano, para encontrar soluciones a los problemas que aquejaban a la industria cinematográfica nacional, como la pérdida de identidad por la penetración cultural extranjera que había deformado la verdadera imagen del pueblo mexicano, así como la falta de apoyo gubernamental para el cine nacional, mientras sí existía para el extranjero.

Durante el Foro se presentaron varias ponencias, en donde se dijeron verdades y se dieron propuestas para mejorar la industria cinematográfica mexicana.

Alberto Isaac, director de IMCINE, proponía limitar la importación de cine extranjero; fijar reglas para las coproducciones; recuperar el 50 por ciento en pantalla; dar opciones en cuanto a la temática; no prohibir ningún género o corriente de cine. Para las filmaciones extranjeras México sería socio y no simple lugar de maquila. En cuanto al Instituto, éste estaría integrado por gente concedora de cine.

Entre las propuestas más importantes que se dieron en el Foro estaba la de conservar las tradiciones; filmar nuestra historia y mostrar los monumentos que forman en general nuestra cultura; descentralizar en todos los órdenes la producción, distribución y exhibición de las películas mexicanas; dar oportunidad a la provincia de formar cineclubes y cineclubes; otorgar mayor participación pluralista para evitar que siguieran desvirtuando las realidades mexicanas; crear una ley de protección a las películas documentales y de cortometraje de producción nacional; crear un impuesto especial a la exhibición comercial, cuyos fondos serían destinados a la producción, distribución y exhibición regular de documentales y cortometrajes; establecer un programa de enseñanza cinematográfica infantil en el sistema educativo nacional; crear cursos regionales de capacitación cinematográfica para educadores de enseñanza primaria y secundaria; gravar en un porcentaje mayor a las películas extranjeras; crear un fondo de apoyo financiero al nuevo cine mexicano; exigir a los exhibidores, dar buen servicio al público; suprimir los intermedios de media película; reglamentar el contenido y exhibición de los noticiarios, cortometrajes y documentales; promover y divulgar la imagen de la provincia; hacer cumplir la ley y el reglamento de la industria cinematográfica; difundir y aprovechar las posibilidades ofrecidas por el formato super ocho.

Reducir el tiempo que transcurre entre la terminación de una película mexicana y su exhibición, a fin de acortar el

tiempo de recuperación de la inversión y reducir sus costos financieros; que la Compañía Operadora de Teatros y los exhibidores privados destinen mayor número de salas para las películas mexicanas; formular convenios de coproducción y aceptarlos, siempre y cuando sean negociados por las productoras estatales; crear circuitos regionales para la exhibición de material fílmico de calidad; ampliar el circuito de las salas de la Cineteca Nacional. (Uno más Uno, mayo 1983).

En el Foro se destacó el carácter mercantil de la producción cinematográfica, y se señaló que el cine nacional desvirtúa y distorsiona la realidad del país, evade la mención directa de la política y la religión y que la censura cinematográfica es anticonstitucional, por lo que se demandó fuera sustituida por mecanismos de clasificación de la calidad de las producciones.

El coordinador de cultura de Baja California, Jorge Vélez Trejo, manifestó que "el cine de Estados Unidos ha atrofiado al cine nacional, son necesarias acciones energéticas para terminar con la improvisación, el burocratismo, la mediocridad y la corrupción que hacen pensar que esta industria está en plena decadencia" (2). Además demandó que no se protegiera al cine privado que sólo busca el lucro y que se limitara la importación de películas.

En el foro se llegó a la conclusión de que la iniciativa privada ha convertido a la industria cinematográfica nacional en instrumento mercantilista de enajenación y servidumbre, que

ha dado riqueza a unos pocos, el Estado ha mantenido una actitud contemplativa y complaciente y ha sido incapaz de generar otra corriente ideológica nacionalista en la cinematografía. Por lo que se propuso a producir películas que respondan a las necesidades nacionales y sean espejo de la sociedad democratizándose para ser instrumento de liberación y no de sometimiento; que el Estado apoye las producciones independientes de calidad; reestructurar nacional y planificadamente los recursos materiales, técnicos y humanos, reorganizar toda la estructura administrativa de la industria del cine; restringir la exhibición de películas extranjeras; renovar la actual ley de cinematografía; fortalecer el IMCINE; establecer continuidad y congruencia entre el cine y los demás medios de comunicación; que el Estado busque soluciones para que la producción, distribución y exhibición sean opuestas a la política mercantilista de la iniciativa privada; reglamentar la exhibición de cine infantil, para que predominen los criterios educacionales sobre los comerciales; instalar filmoteca y videoteca regionales; establecer un programa de apoyo económico a la producción independiente para mejorar la calidad a través de IMCINE. (Uno más Uno, mayo de 1983)

Por su parte, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), en voz de Sergio Véjar, propuso realizar películas de mayor calidad; trabajar conjuntamente (Estado, empresarios y trabajadores); respetar el artículo 48 del reglamento de la Ley Cinematográfica (que trata del tiempo en pantalla del cine mexicano); exigir a los distribuidores y

exhibidores mejoramiento artístico y cultural, así como mayor calidad y comodidad de las salas; controlar la producción extranjera y las coproducciones por medio del Instituto de Cine; crear una comisión que funcione como organismo de control de calidad; otorgar el 5% de los cines existentes en el país a los reestrenos; crear un instituto para la capacitación de trabajadores cinematográficos; el Estado, a través del IMCINE, debe ayudar, financiar, coproducir y promover el cine realizado por los trabajadores; todo el personal técnico deberá estar sindicalizado; toda empresa extranjera o coproducción con México deberá respetar las leyes del país y cumplir las obligaciones marcadas por los sindicatos; las empresas exhibidoras deberán proyectar obligatoriamente un cortometraje como mínimo por función, nunca ser mayor el número de cortos extranjeros exhibidos en una sala cinematográfica; el Estado deberá estimular económicamente a las películas de calidad.

Durante el Foro de Consulta Popular se dieron propuestas para modificar la legislación de cine: 1) Declarar a la industria cinematográfica como un interés nacional; 2) Modificar el artículo primero de la ley de la industria cinematográfica, para señalarle como objetivos, además de su elevación artística y su desarrollo económico, el fortalecimiento de nuestra soberanía y nuestra identidad nacional; 3) La actualización de nomenclaturas en lo que a entidades del sector público se refiera. 4) Para cumplir con el artículo segundo fracción VII de la Ley de la Industria Cinematográfica, se propone que la radio y la televisión

coadyuven a la promoción o difusión de las películas nacionales mediante el uso del tiempo que dispone el Estado y la ampliación del mismo a efecto de promoción cinematográfica exclusivamente; 5) En la fracción X del artículo segundo de la ley citada, cabe agregar la concurrencia de la SEP como depositaria de los valores de la cultura nacional, que debe preservarse.

La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, en voz del señor Francisco Flores Avendaño, consejero por el sector de Distribución de Películas Extranjeras, propuso: 1) Que se celebren convenios comerciales con países que manifiesten interés en tener reciprocidad con el cine mexicano; 2) Crear un fondo para el financiamiento de producción de cortometrajes culturales, turísticos y otros temas; 3) Permitir el doblaje al idioma español de películas infantiles, para lo cual deberá implementarse una nueva clasificación: AA, películas para todo el público; B, películas para adolescentes y adultos; C, películas exclusivas para adultos mayores de 18 años; 4) Otorgar las autorizaciones para exhibición comercial por cinco años; 5) Limitar la exhibición de películas de largometraje en televisión; 6) Terminar la competencia desleal de la distribuidora de películas extranjeras "Continental de Películas, S.A."

En su ponencia el FPS propuso: 1) Toda la producción cinematográfica debe estar orientada hacia la lucha por la paz; 2) Deber afirmar los principios de la Revolución Mexicana, fundamentalmente los contenidos en los artículos

3ro, 27, 123 y 130 de la Constitución; 3) La cinematografía deber ser tomada como medio de comunicación en la ley reglamentaria del derecho a la información; 4) La industria cinematográfica deberá ser nacionalizada en todas sus ramas, mediante una planificación que garantice su sano desarrollo, para que llegue a ser un factor básico de la economía nacional; 5) La cinematografía debe abordar una temática que incluya los problemas nacionales, los cambios y las luchas sociales.

La Asociación Mexicana de Productores Independientes de Cine (AMPIC), plantea que la renovación del cine mexicano sólo se da a partir de la creación de nuevos espacios para los productores independientes, en los que se garantiza su independencia creativa y temática; respaldos financieros y fiscales; seguridad en la recuperación económica, agilizando y democratizando los canales de exhibición y distribución; facilidades para la creación y financiamiento de nuevos circuitos de exhibición; seguridad en la recuperación; igual trato a todos los productores; medidas de apoyo y fomento a productos de calidad.

La AMPIC propone una serie de medidas concretas: 1) La reorganización de COTSA y su consejo de programación para que se incluyan representantes de los productores independientes y de los trabajadores del cine. Establecimiento de un sistema de programación transparente al que puedan apelar los productores; 2) Legislación que establezca la exhibición obligatoria de toda película mexicana. Esta obligatoriedad

debe incluir a los cines de propiedad de empresas privadas, aplicación del 50 por ciento del tiempo en pantalla para el cine mexicano; 3) Cancelación de todo tipo de control monopolítico en la publicidad; 4) Exhibición obligatoria del cortometraje y participación de la taquilla; 5) Apoyo a los pequeños y medianos productores en funcionamiento y estímulos fiscales; 6) Descentralización de la industria cinematográfica; 7) Apoyo a los productores universitarios.

A) POLITICA ADMINISTRATIVA DE ALBERTO ISAAC.

De regreso a la capital se concluyó en fórmulas por las cuales se habría de reordenar al cine mexicano y una semana después todo quedó en el olvido. Alberto Isaac, mientras tanto, intentaba poner en acción algunos planes, principalmente para aumentar la producción cinematográfica y recuperar al público latinoamericano perdido en los últimos años.

Por principio de cuentas, viajan a Europa Jesús Hernández Torres (RTC) y Alberto Isaac (IMCINE). Firman en Francia un convenio para realizar coproducciones con el sello francés Gaumont, uno de los más importantes de Europa, con la participación de artistas, técnicos y financieros de ambas partes.

Con Italia sostienen pláticas para renovar contratos, destacando la posible donación de cintas italianas para fomentar el acervo filmico de la Cineteca Nacional; la apertura de espacios en RAI, televisión italiana para filmes mexicanos y la realización de sendas semanas de cine italiano y mexicano en ambos países.

En España concretaron el proyecto con la directora del Instituto de Cine, Pilar Miro, para realizar una cinta que contenía la historia de dos grandes toreros, el español Belmonte y el mexicano Gaona. Además Alberto Isaac propuso el proyecto mexicano-español con el tema de la emigración española a México, al término de la guerra civil española en 1939.

Con la Unión Soviética también se tenían proyectos, como el de realizar la cinta sobre un científico soviético, que pasó toda su vida en Yucatán descifrando los jeroglíficos mayas. Ninguna de esas películas se filmaron jamás.

Una vez concluidas sus actividades por Europa, Alberto Isaac presentó su plan para iniciar el "rescate del cine nacional", el cual contemplaba los siguientes puntos:

- Producción: elevar la calidad de la producción cinematográfica en todos los niveles, tanto en los temas como en la realización, y lo mismo en el cine comercial que en los filmes con carga cultural.
- Distribución y exhibición: mediante algunas reformas a la actual Ley Cinematográfica y con las negociaciones pertinentes, el IMCINE procuraría racionalizar el "cuello de botella" de ambos aspectos; realizar una política de protección para la distribución y exhibición del cine nacional.
- Campaña de mejoramiento a las salas y atención al público: con la colaboración del STIC, el Instituto emprendería la dignificación de los espacios físicos en los que se proyectan las películas, el mejoramiento del equipo técnico y el respeto al público en todos los sentidos.
- Coproducciones: se acabaría el saqueo del paisaje mexicano, la mano de obra barata, y los extras nacionales por parte de los productores extranjeros que filman en el país. Las coproducciones a realizar serían selectivas y deberían

aportar a la industria beneficios concretos.

- Los tratos de IMCINE con diferentes productores del exterior, contemplan que el país no pondrá ni una sola divisa por el contrario alquilar, en calidad de aporte, los servicios de estudio, equipo, revelado y, lo más importante, participar en la explotación de la película, no sólo en el territorio nacional, sino en otras latitudes.
- Asegurar la participación de gente nueva: se abrirían las puertas del STIC y del STPC para los camarógrafos, asistentes de producción, productores, constructores y demás técnicos de la industria, para asegurar la preparación y la participación de las nuevas generaciones.
- Apoyar a los cineastas independientes: dar financiamiento a este tipo de productores.
- Crear un departamento de investigación e historia del cine mexicano.
- Las coproducciones se realizarían bajo las siguientes bases:
 - a) tendrían que ver a México y a los mexicanos con una buena luz; b) México tendría que participar; c) tendrían que dejar beneficios al país.

Alberto Isaac tenía ya contempladas sus estimaciones, pero era obstaculizado, aunque no de manera frontal por las secretarías de Gobernación y de Programación y Presupuesto.

José Estrada, Secretario General de la Sección de Autores del STPC, declaraba (Uno más Uno, 26 de junio de 1986)

"Creemos que de poco o nada servirá la presencia de Isaac en IMCINE si el propio Estado no modifica o inventa nuevos planteamientos; si se va a copiar el esquema anterior, lo único que se logrará es hundir aún más esta industria, además de afectar la presencia de Isaac en este Instituto, porque daría muestras de falta de capacidad".

A finales de 1983 no se había hecho nada más que declaraciones y anuncios de producción. Al respecto, Emilio García Riera comentaba: "La tardanza en resolver los problemas más se atribuye a complicaciones administrativas que a otra cosa. Y no se sospecha en los funcionarios, como en otros tiempos, malos manejos o ineptitud cultural, se duda, en todo caso, de su eficiencia a la hora de enfrentar los graves problemas derivados de la crisis económica." (Uno más Uno, 24 de noviembre de 1983)

Con el fin de formar un archivo de los testimonios sobre los personajes que han contribuido a enriquecer la cultura mexicana, en 1984 el IMCINE y el Fomento de Cultura Banamex auspician una serie de cortometrajes, entre los que figura El lenguaje de los árboles, documental sobre Octavio Paz, realizado por Claudio Isaac, hijo del titular del IMCINE.

En este mismo año, los gobiernos de los estados de la República anuncian su colaboración con IMCINE para promover las filmaciones en provincia, proporcionando para ello sus escenarios naturales. Además, se invitará a los productores extranjeros a filmar en estas locaciones. Lo que representaba una gran cantidad de dinero. Se iniciaría con un proyecto con

el estado de Yucatán para filmar una historia yucateca con participantes y capital del mismo Estado.

El 16 de junio el presidente Miguel de la Madrid inauguró la Tercera Convención de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica reunida con el fin de exponer las demandas "urgentes" para que el cine mexicano subsistiera.

En dicha convención el exhibidor y distribuidor Carlos Amador, presidente de la Cámara, propuso reducir los impuestos federales, estatales y municipales sólo a las películas mexicanas en beneficio de los sectores que intervienen; crear dos premios especiales de cine a la película y a la producción más destacada del año con una recompensa económica; integrar un comité permanente de promoción local e internacional para el cine nacional, tanto en el mercado mexicano como los del extranjero; utilizar el tiempo que no cubre el Estado en la televisión, para promover y anunciar al cine nacional.

Dentro de los planes del IMCINE para el año 1985 se contempló la realización de películas para el público infantil, olvidado hasta ahora. El objetivo principal es evitar la colonización cultural y formar hombres que el día de mañana puedan conservar la independencia y soberanía mexicanas.

El Instituto ha realizado tres cintas infantiles: El más valiente del mundo, (1984); Los naufragos de Liguria y Devastaciones de los piratas Y está por realizar Calacán.

A fin de promover la producción de cine de calidad y abatir costos de producción, se realizaron propuestas: 1) Asociarse con productores privados nacionales o extranjeros; 2) Buscar la colaboración de los gobiernos estatales; 3) Estimular la producción, otorgando facilidades para que el cine resulte ser un gancho para los inversionistas.

Sin embargo, 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. Prueba de ello es el caso del realizador Rafael Corkidi, quien 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.

Con esta última película, Corkidi vive un auténtico viacrucis: el propio escritor (Agustín Yáñez), y luego sus hijos, desapruaban su versión sobre la novela y es enlatada durante seis 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.

Recien fundado el IMCINE, consiguió coproducir con él dos videofilmes de largo metraje : *figuras de la pasión* (1984) y

Las Lupitas (1985), en forma experimental, reduciendo hasta diez veces el costo de una producción normal. Los resultados fueron aceptables en lo técnico y sorprendentes en lo estético.

"Sin embargo, como ambos videofilmes abordan de manera heterodoxa temas religiosos y políticos, el IMCINE retiró su apoyo, dejaron colgado a Corkidi en Nueva York terminando el procesado de sus películas y estas fueron condenadas a quedar sin transferencia definitiva al cine y sin exhibición normal, si bien de la primera ya existía una primera copia tentativa en 35 mm., todavía mejorable. Ni prohibidas ni censuradas, simplemente "relegadas" a un estado intermedio, esperando que se implementaran en México salas especializadas para la proyección de videofilmes." (Jorge Ayala Blanco : La Condición del Cine Mexicano, págs. 286-287).

Según datos proporcionados por el profesor Gerardo Salcedo, de Las Lupitas solo existe el dictámen de guión y Figuras de la Pasión si está autorizada, pero no en condiciones de ser exhibida.

Lo indignante de este caso es la forma en que las autoridades del cine echaron a la basura un proyecto. Con la mano en la cintura los burócratas sepultaron el trabajo de un realizador, cuyo máximo pecado fue el expresarse con libertad.

El Instituto Mexicano de Cinematografía, durante la etapa de Alberto Isaac (1983-1985), 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.

El Instituto de Cine agonizaba, alejándose cada vez más de sus propósitos originales, convirtiéndose en una oficina con un alto número de empleados, dedicado a la contabilidad, auditoria y estadística, que en lugar de ayudar estorbaba.

Alberto Isaac, cansado de recibir promesas de la Secretaria de Gobernación, presenta su renuncia, que no fue aceptada asegurándole que todo se solucionaria durante una nueva junta en la cumbre.

La junta se realizó. En ella todos hablaron con franqueza, al final se concluyó que Operadora de Teatros se disciplinaria al Instituto. Se fijaron además los puntos de una nueva reestructuración del cine nacional, de acuerdo con la simplificación administrativa. Llegaron las vacaciones de Navidad y al regreso todo seguía igual.

El director de IMCINE presentó nuevamente su renuncia y casi pasó todo el año de 1985 esperando que fuera aceptada. Como, al parecer, nunca iba a recibir respuesta, ideó un debate.

El mismo día en que el Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett, hablaba de la eficiencia de la política gubernamental en materia de comunicación, Alberto Isaac declaró (Uno más Uno, 27 de noviembre de 1985) "...nuestro país no tiene ninguna política de comunicación. En mi opinión, la forma de combatir los problemas es enfrentarlos. Hay

elementos excelentes en el gobierno, pero la degradación que se ha ido dando ha sido tal que todo lo bueno se confunde con la grisura. Es la invasión del cáncer de la burocracia institucional. Hay gente buena, nacionalista, capaz, y sin embargo prevalecen los malos sobre los buenos... el nuestro es un sistema con zonas de corrupción que, por más que uno lo quiera, no es posible detectarlas, probarlas, castigarlas".

Luego de aparecer la publicación, Alberto Isaac recibió dos llamadas telefónicas: una de Gobernación para preguntarle de qué lado estaba y, la otra, de la Secretaría de la Presidencia para informarle que su renuncia había sido aceptada. Pero aguardaría hasta tener sucesor. (Crónica antisolemne del cine mexicano)

Algunos críticos, como Jorge Ayala Blanco, dicen que Alberto Isaac fue destituido de su cargo. Algunos más opinan que el fracaso del cineasta se debió al error de rodearse de un equipo de colaboradores que en lugar de ayudarlo, le crearon problemas. Se dice que llegó un momento en que Rafael y Roberto Sánchez competían con Alberto Isaac por el dominio del Instituto.

Alberto Isaac, sin funciones bien delineadas y sin apoyo por parte del Estado, sale de IMCINE en febrero de 1986, siendo sustituido por Enrique Soto Izquierdo.

Durante la gestión de Alberto Isaac al frente de IMCINE se produjeron: **El corazón de la noche** (1983), de Jaime Humberto Hermosillo; **El otro** (1984), de Arturo Ripstein; **El más valiente del mundo** (1984), de Rafael Baledón; **Astucia** (1985),

de Mario Hernández; **Drinoco** (1984), de Julián Pastor; **Mexicano Tó...puedes** (1984), de José Estrada; **Cinco historias violentas** (1984), en la que se les dió la oportunidad de debutar en el cine industrial a cinco jóvenes egresados de escuelas de cine: Diego López, Víctor Saca, Carlos García Agraz, Gerardo pardo y Daniel González Dueñas; **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; **El diablo y la dama** (1983), de Ariel Zúñiga (coproducción con Francia).

Ante la falta de buenas películas se sobrevaloraron en sus cualidades estéticas cintas como: **Deveras me atrapaste** (1983), de Gerardo Pardo; **Los motivos de Luz** (1985), de Felipe Cazals; **Frida** (1983), de Paul Leduc; y **Vidas errantes** (1984), de Juan Antonio de la Riva. Las dos últimas tuvieron éxito en el extranjero.

Algunos proyectos que se manejaron en la administración de Alberto Isaac, sin que algunos de éstos se llegaran a terminar o filmar, fueron: **Las batallas en el desierto** hoy conocida como **Mariana Mariana**, basada en la novela de José Emilio Pacheco. En un principio iba a ser realizada por José Estrada, pero a la muerte de éste, la filmó Alberto Isaac; **Esperanza**, basada en la biografía del padre de Sergio Olhovich.

Tercer Concurso de Cine Experimental

El único logro importante, a medias, de la administración de Alberto Isaac fue el impulsar el Tercer Concurso de Cine Experimental.

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 al IMCINE para aprobar su filmación.
- 2) Los guiones debían contener una búsqueda expresiva.
- 3) Las películas concursantes debían ser largometrajes, realizados en 35 mm., en color o blanco y negro, su duración debía ser de 80 minutos en pantalla como mínimo.
- 4) El reparto debía ser integrado por actores que no fueran famosos, de lo contrario sería una ventaja comercial.
- 5) El STPC quedaba como depositario de las copias participantes. Estaba prohibido el tiraje de copias externas.
- 6) El plazo de inscripción era de dos meses, a partir del 1ro. de noviembre y tendrían 6 meses para terminar la película, a partir de la clausura de inscripción.

- 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 cintas.
- 8) Los realizadores ganadores obtendrían un lugar dentro del STPC.
- 9) Los premios consistían en:

Primer lugar: Trofeo, diploma, exhibición comercial durante una semana en las mejores salas de COTSA (tres meses después de entregar las copias), costo de instalaciones y servicios de los Estudios Churubusco que cedería IMCINE, ganancia de la explotación comercial.

Segundo lugar: Los mismos, sólo que el IMCINE sólo absorber el 75% de las instalaciones y servicios. Y la exhibición será cuatro meses después de entregar la copia.

Tercer lugar: Los mismos, la exhibición será cinco meses después de entregadas las copias, el IMCINE sólo absorbería el 50% de las instalaciones y servicios (3).

También se otorgarían premios a los mejores trabajos en actuación, argumento, fotografía, sonido, música y edición. Además habrían premios especiales para el mejor realizador y a los filarmónicos.

Los encargados del concurso declararon que no quedaría desierto ningún premio como en ocasiones pasadas, además se comprometían a celebrar concursos de este tipo cada dos años.

Para varios cineastas aspirantes a concursar las bases del Concurso no estaban muy claras, así que en noviembre se forma una comisión integrada por Alejandro Pelayo, Diego López y Juan de la Riva y se entrevistan con las autoridades del concurso para dejar en claro algunos puntos oscuros.

El resultado de tal entrevista fue la prolongación del periodo 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 cobraría cuotas mínimas por concepto de desplazamiento. INCINE adquiriría los derechos de explotación comercial por cinco años de la mitad de las películas concursantes, si éstas eran 20 o menos.

La entrevista tenía otro objetivo, y éste era asegurarse de que el capital invertido sería recuperado.

El concurso de cine surgió con el propósito de renovar las temáticas del cine nacional, ya que permanecían estancadas. Sergio Véjar comentaba (Proceso, núm. 498, abril de 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".

En realidad el Estado no tenía dinero en esos momentos para producir películas, la única salida que encontró éste para que hubiera actividad fue inventar un concurso, en el que se emboletó a cineastas avidos de darse a conocer y filmar.

El 25 de abril de 1985 se pone oficialmente en marcha el Tercer 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.

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 Zermeno; 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 cabaret, de José Buil; Golpe por golpe, de Marco López Negrete; El hombre de enmedio, de Jorge Díaz y Juan Manuel González; Malo el roker, de Gerardo Pardo; Obdulia, de Juan A. de la Riva; El ombligo de la luna, de Jorge Prior; El padre Juan, de Marcelino Apart; La banda de los panchitos, de Arturo Velasco; Que me maten de una vez, de Oscar Blancarte; Reflejos, de Federico Wingarstshoffer; Las señales de la tarde, de Víctor Saca; Siempre te vas, de Busi Cortés, y Thanatos, de Cristian González.

En mayo de ese mismo año se informaba que de los 24 proyectos aceptados, sólo 10 eran aprobados para su filmación. Los demás fueron descartados por no poder demostrar, ante notario público, su solvencia económica.

Alberto Isaac, director de INCINE, reconocía que el

concurso era elitista y 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.

El Concurso de Cine Experimental se caracterizó 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 (CCC), 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 50% de los cineastas de mi generación del CCC y del CUEC".

En efecto, los concursantes aceptaron el reto de financiarse a sí mismos sus producciones, para ello organizaron rifas, bailes, colectas, venta de cuadros y buscaron el apoyo de industriales, empresarios y universidades como la UNAM, UAM, y la UIA.

El concurso fue duramente criticado, pues lejos de ser un concurso de obras fue una tenaz competencia para ver quién levantaba un proyecto en tan poco tiempo. Además no se cumplió lo prometido.

Las películas ganadoras tuvieron poca promoción, se exhibieron en diciembre, temporada baja de afluencia.

Por otro lado, ninguna de las películas concursantes recuperó su inversión, excepto La banda de los panchitos. Y a pesar de que el concurso fue el pretexto para que algunos directores se dieran a conocer, no todos los realizadores destacados como Alberto Cortés, Jorge Prior, Luis Kelly y Marcelino Aupart, recibieron posteriormente oportunidades para filmar una película profesional.

El Concurso trajo propuestas de renovación, de cambio, pero desgraciadamente el STPC y el Estado no lo supieron organizar.

El Tercer Concurso de Cine Experimental tuvo enormes fallas y errores que opacaron su realización, sin embargo, vino a demostrar la capacidad y el buen oficio de jóvenes cineastas.

Los Premios

Mejor Película: **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 Velazco.

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**.

Coactuación femenina: Gabriela Araujo, por **Thanatos**, de Cristian González.

Coactuación masculina: Ernesto Schwarts, por **El obligación 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 Fotografía: Guillermo Navarro, por **Amor a la vuelta de la esquina**.

Mejor Edición: Luis Kelly, por **Calacán**.

Mejor Sonido: Hugo Rodríguez, por **Calacán**.

Mejor Ejecución Musical: Eduardo Díaz Muñoz, por **Calacán**.

Mejor Música: Luis Guzmán, por Calacán.

Mejor Ambientación: Luis Kelly y Mauro Mendoza, por Calacán.

B) ENRIQUE SOTO IZQUIERDO

La noche del 18 de febrero de 1986, el Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett, dió posesión, como nuevo director del Instituto Mexicano de Cinematografía, al licenciado Enrique Soto Izquierdo. Originario de Chihuahua, el director de IMCINE es miembro del PRI desde 1958; fue en dos ocasiones diputado federal; director del INJUVE (hoy CREA); dirigió algún tiempo "El Gallo Ilustrado", suplemento cultural del diario El Día.

Para la gente de cine, Enrique Soto Izquierdo era un perfecto desconocido, pero bueno. Si bien un cineasta como Alberto Isaac no pudo hacer nada por la maltratada industria filmica, tal vez un político como Soto Izquierdo sí lo haría.

Enrique Soto Izquierdo no tenía interés alguno por el cine, además le aburría. En su primer entrevista de prensa, ya como director del Instituto de Cine, declaró que no sabía nada de él y mencionó que sus películas mexicanas favoritas eran Viento negro, de Servando González, y Nazarín, que atribuyó a Sergio Olhovich. Como se puede ver, no sabía nada de cine. (Jornada 20 de febrero de 1986).

A la llegada del licenciado Enrique Soto Izquierdo a IMCINE, se cancelan algunos proyectos que había impulsado la administración anterior, pero a otros sí les da financiamiento: 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 programa 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 ese mismo año, 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 concurso.

El crítico José María Espinosa 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, además no se mejoró la programación, ni la calidad de las exhibiciones. La gente de cine no dice nada porque tiene miedo a cerrarse las puertas. Y nadie pregunta, por poner un ejemplo (Qué pasó con la película que Nicolás Echevarría iba a filmar desde hace algún tiempo?" (4).

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.

Soto Izquierdo inicia su administración en IMCINE con los mismos funcionarios, además su plan de trabajo es el de su antecesor. Sin embargo, algunas enmiendas trajo el organigrama de Soto Izquierdo: 1) tener el control único de las empresas

filiales, Cotsa, Pel-Mex, Corporación Nacional Cinematográfica y la de Trabajadores del Estado I y II, Centro de Producción de Corto Metraje, Estudios Churubusco y América, Promotora Cinematográfica mexicana, Publicidad Cuauhtémoc, Continental de Películas, Centro de Capacitación Cinematográfica, sin que medie el Consejo de Administración. 2) conjuntar las direcciones de Administración y Finanzas, Planeación y Comercialización.

Lo que caracterizó a este nuevo director de IMCINE, fue su manía de hacer esperar eternidades a los cineastas. Algunos de ellos aguantaron los malos tratos, tal vez por necesidad o masoquismo, pero otros no y no regresaron. En ciertas ocasiones la espera se prolongaba hasta doce horas.

El crítico Gustavo García opinaba del cambio de administración en el cine (Uno más Uno, 9 de enero de 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 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 urgidos 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".

En efecto, el titular de IMCINE le abre las puertas de la cinematografía al director Servando González y lo premia con el rodaje de la película, del sexenio Delamadridista, *El último túnel* (1987), la cual devora el presupuesto de IMCINE. Su costo fue de mil 500 millones de pesos, aunque hay quien habla de dos mil millones. La película es un himno a Chihuahua estado natal de Soto Izquierdo que no contribuyó en nada al desarrollo del cine mexicano.

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 (Hilda Ramírez) hija del cacique; la viola y queda embarazada, pero no acepta casarse con ella por ser india. Después de una borrachera fenomenal, 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

puede en donde trabaja su padre. Julián ayuda en las maniobras de rescate, pero cuando al fin localiza al mayor éste muere; el viejo descansa tranquilo al saber que su hijo acepta sus raíces indígenas.

El crítico de cine, José Felipe Coria, en la sección "Butaca" del diario Uno más 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".

Por su parte, el crítico de cine Gustavo García comentaba (Uno más Uno, 9 de enero, 1988): "...aunque situada la acción en la sierra Tarahumara, las locaciones parecen de La Marquesa o de los Dinamos de Contreras; el mentado túnel del título es vil cartón en un foro de los Churubusco, tan mal hecho que cada vez que se mueve un tractor, se ve su sombra en el telón de fondo que simula una montaña lejana. Las imágenes de construcción son stock shots viejísimas, algunas con camiones que no nos anuncian a Ferrocarriles Nacionales, sino a la Comisión Federal de Electricidad; tampoco se ve un argumento preciso: todo se reduce a los clichés más acidos del

melodrama, plagiando de paso una línea narrativa de *Tarahumara* (1965) de Luis Alcoriza."

Con el costo de la película, fácilmente se hubieran financiado cinco películas en forma holgada, entre ellas, la de Nicolás Echevarría, *Cabeza de vaca*, la cual fue cancelada en enero de 1987, por Héctor López Lechuga, tras cuatro años de preparación y a unos días de empezar el rodaje, con todo y actores, técnicos, vestuarios y escenografías listas.

El caso de Nicolás Echevarría y su proyecto *Naufragio*, Alvar o *Cabeza de vaca* tiene más fondo, es más complejo. Nace como un proyecto impuesto por Alberto Isaac, cuando éste era director de IMCINE. Echevarría, quien en ese momento quería filmar otra cosa, acepta el proyecto con la promesa de filmar posteriormente la película de su agrado.

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 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 coyunturales para financiar su proyecto con ayuda de otros productores.

El realizador rehusó que le financiaran en el extranjero su proyecto y nunca llegó a filmar su película durante la década de los 80. *Cabeza de vaca* se volvió una obsesión para

Echevarría, pero nunca se movió fuera de IMCINE, se ganó a pulso las largas antecámaras en el sillón de Enrique Soto Izquierdo.

Dicho proyecto surgió de un guión de Guillermo Sheridan, que en opinión de algunos que llegaron a leerlo, era uno de los mejores que se han escrito en los últimos años.

Desde finales de 1985, la espectacular caída de espectadores en los dos más importantes mercados del cine mexicano: el sur de los Estados Unidos y la provincia mexicana, trae preocupación a los productores mexicanos. Este problema se agrava como consecuencia de los altos costos de producción de las películas, lo que provoca una disminución en el número de filmes realizados. Asimismo, la pérdida del poder adquisitivo de los espectadores y la lenta recuperación de la inversión, ocasionada por el poco tiempo de pantalla que otorgan los exhibidores a las cintas mexicanas, empeora la situación.

Ante este negro panorama, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, por medio de su líder, Fernando Pérez Gavilán, 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 al cine mexicano, cantidad que no puede ser menor al 50%.

Los funcionarios que encabezan la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC); 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 seis meses de arduo 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 de RTC, licenciado Jesús Hernández Torres.

Plan de Renovación Cinematográfica.

El Plan de Renovación Cinematográfica consistía básicamente en 12 puntos, en los que se tenía que trabajar para mejorar la producción cinematográfica, y estos son:

- 1) Política de precios: la entrada costaría dos mil pesos, esto para los llamados cines plus, en los que se exigirían las mejores condiciones de confort y equipo.
- 2) Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica: instrumento financiero permanente para la producción de películas de calidad del cine mexicano.
- 3) Tiempo de pantalla: 50% obligatorio para la exhibición de cine mexicano.
- 4) Campaña de apoyo al cine mexicano: el Estado cede el 12.5% de su tiempo reglamentario en la radio y la televisión.
- 5) Capacitación: los Sindicatos de la Producción y de la Industria Cinematográfica (STPC y STIC) tendrán a su cargo la capacitación del personal del área productiva, artística y de exhibición.
- 6) Importación de equipos: facilidades para importar equipo fílmico.
- 7) Importación temporal de películas: facilidades para importar película virgen para elaborar en México copias para consumo nacional y de exportación, con lo que se maquilaría el copiado en territorio nacional.

- 8) Intercambio con otros países.
- 9) Cortometraje
- 10) Concurso de proyectos cinematográficos.
- 11) Promoción en el extranjero
- 12) Apoyo al fondo de jubilación.

El Plan de Renovación Cinematográfica fue un total fracaso. Si hubo beneficios, éstos fueron para los empresarios de cine y el gobierno, debido a que, en primer lugar, este Plan liberaba los precios de entrada a los cines, para de ahí impulsar otras acciones.

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 cinco 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 65 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 tres veces en diferentes porcentajes desde la

emisión del Plan: 6) Se han dado de alta 74 nuevas salas de cine y han tenido que cerrar unas 24 por incosteabilidad" (5).

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.

Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

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. Prometieron dar una parte de sus ingresos para financiar dicho 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. Al principio se les exigió a los exhibidores un 10%; ellos aceptaron posteriormente el 5% de las entradas brutas y, finalmente, propusieron pagar por medio de una cantidad fija de butacas.

Los objetivos para los que fue creado el Fondo son: 1) Mejorar la calidad del cine mexicano, 2) Promover el cine mexicano en la República Mexicana y en el extranjero, 3) Incrementar y preservar el acervo de la Cineteca Nacional, 4) Fomentar el desarrollo tecnológico y de nuevos valores.

El Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, 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. Hizo saber 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 invertiria 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 empenada en la producción.

Gracias al Fondo se incrementó la producción estatal. Se han filmado películas que sin la ayuda del Fondo no se hubieran podido realizar. Sin embargo, las películas producidas no han conseguido despertar el interés del público por el cine mexicano.

Aunque se tenía pensado llegar a recaudar 2000 millones de pesos en 1987, sólo se reunieron 178 millones, cantidad insuficiente para producir por lo menos una película. "La razón fundamental que impidió que se captaran grandes sumas de dinero para el Fondo fue que RTC 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" (6).

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 seis películas ya aprobadas por éste. Entre ellas, una del propio Casillas y *Mentiras piadosas*, de Arturo Ripstein. De esta manera el Fondo pasaba a ser un intermediario entre IMCINE y los realizadores desempleados.

Estaba claro que 100 millones de pesos en 1988 era poco dinero para realizar una película. Con esto sólo se podía empezar, pero aún así, los realizadores aceptaban las pobres

aportaciones del Fondo y buscaban más productores para aligerar los altos costos de producción de un largometraje. A través de esta forma de producción se realizaron la mayoría de las películas con intenciones de calidad y expresión artística, de los dos últimos años de la década.

Entre las películas realizadas con ayuda del Fondo se encuentran: *Loia*, *Gaitia*, *El secreto de Romelia* y la ya mencionada de Arturo Ripstein.

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 realizarían 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 filmica nacional.

Un nuevo intento por darle vida 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 anunciaba la filmación del primer largometraje de 1988, *El jinete de la Divina Providencia*, de Oscar Blancarte. Este Programa no fue sino un nuevo fraude, al igual que el Plan de Renovación Cinematográfica al cual apoyaría. En realidad era lo mismo, los objetivos eran los mismos: crear falsas expectativas de cambio.

A diferencia de *El último túnel*, que no tuvo límite

económico, las siguientes películas producidas o apoyadas por IMCINE, se realizaron con grandes insuficiencias económicas.

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. Película de Oscar Blancarte, es ejemplificativa de las duras condiciones y el poco apoyo que brindó el Estado para filmar.

A punto de rodarse en Sinaloa, uno de los productores retira su apoyo, el Estado, lejos de apoyarla, la ignora. Estuvo a punto de ser cancelada, pero los propios realizadores la salvan; para ello logran descuentos en hoteles, transportes, se suma a ello el financiamiento del gobierno de Sinaloa y la Universidad de la misma entidad, de esta manera se logra terminar su rodaje.

Los realizadores obtuvieron de IMCINE promesas que nunca se cumplieron. pero eso sí, en mayo de 1989 el Estado presenta la película en el Foro Internacional de Cine.

Otra 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; además los realizadores, en varias ocasiones, vieron cancelados sus proyectos en plena filmación; como sucedió con la película de Sergio Olhovich, *Esperanza* (1983-1988). El realizador, en plena filmación en Rusia, es avisado 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 ello, de su película por tiempo indefinido.

Durante todo el sexenio de Miguel de la Madrid, Olhovich se pasa filmando Esperanza. El gobierno ruso aporta 600 mil dólares para la producción, sin embargo su realización fue muy accidentada y duró 4 años.

Otra película que tuvo grandes problemas fue Mentiras Piadosas (1988), de Arturo Ripstein. Este filme, a punto de iniciarse su rodaje, es cancelado por IMCINE en varias ocasiones.

La película contó con el apoyo del Presidente Miguel de la Madrid, quien promete intervenir en el asunto. Después de pasar por RTC, se le comunica que su proyecto había sido aceptado por el licenciado Manuel Bartlett, Secretario de Gobernación. Para esto se había pedido a la Secretaría de Programación y Presupuesto una partida especial.

Se iniciaron los preparativos del rodaje en septiembre de 1987, pero Conacine no entregaba el dinero para la preproducción. Héctor López Lechuga, director de esa productora estatal, decía a Ripstein que continuara. La gente de la producción acepta trabajar sin cobrar, pensando que al término de la cinta recibirían su pago. El tiempo pasa y López Lechuga no entrega el presupuesto, Ripstein consigue 20 millones de pesos y el material fotográfico.

La película se sigue preparando, pero nadie la respalda económicamente. El 19 de octubre, Jesús Hernández Torres da

órdenes terminantes de que se entregue el presupuesto a la película de Ripstein, pero no se cumplen.

El 4 de noviembre se da el llamado para iniciar la filmación. Este mismo día, Héctor López Lectera entrega un cheque para la producción, pero era tarde y los bancos estaban cerrados, por lo que Ripstein no pudo cambiarlo. Hora y media más tarde, el cineasta recibe una llamada y le informan que la película se cancelaba por órdenes de Enrique Soto Izquierdo.

El realizador 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 dos proyectos para ese dinero, uno de los cuales es Cabeza de vaca, la película de Nicolás Echevarría, también suspendida antes ¿no? Arturo Ripstein: sí, 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" (7).

El titular de INCINE inventa mil pretextos para no dejar que se filmara la película de Ripstein. Pretextaba que era terriblemente deprimente, antimexicana, fea, siendo que ya había leído el guión en varias ocasiones y nunca dijo nada, pero en un arranque de prepotencia, a última hora se le ocurrió cancelar la película.

Mentiras piadosas se filmó 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.

Lo anterior, aunado al tener que esperar 3 ó 4 años para hacer una siguiente película, hizo que los directores aceptaran las condiciones que impuso el Estado para poder filmar. Esto hizo manifestar a la realizadora Busi Cortés (Uno más Uno, 27 de septiembre, 1989): "La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última". Busi Cortés realizó la película El secreto de Romelia (1988), con ella obtuvo resultados favorables.

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, dejó de ser por ello el productor absoluto. El Fondo de Fomento nace para apoyar a esta modalidad 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 aligerar el subsidio al cine, por parte del Estado.

A través del Fondo de Fomento, con cierta participación del Estado, durante la gestión de Enrique Soto Izquierdo, se produjeron: Polvo de Iuz (1988), de Cristian González; El jinete de la Divina Providencia (1988), de Oscar Blancarte; El costo de la vida (1988), de Rafael Montero; Esperanza (1983 - 1988), de Sergio Olhovich; El secreto de Romelia (1988), de

Busi Cortés; Regreso a Aztlán, (1988), de Juan Mora; Mentiras piadosas, (1988), de Arturo Ripstein.

Otras producciones que apoyó IMCINE de 1985 a 1988 fueron: El tres de copas (1986), de Felipe Cazals; Mariana Mariana (1987), de Alberto Isaac; El último túnel (1987), de Servando González; Días difíciles (1987), de Alejandro Pelayo; Lo que importa es vivir (1986), de Luis Alcoriza; La furia de un Dios (1987), de Felipe Cazals; y el medimetroraje Tlacuilo (1987), de Enrique Escalona.

Antes de terminar 1988, el IMCINE encuentra interesante el proyecto Un lugar bajo el sol, de Arturo Velasco, y decide asumir su realización.

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 mexicano-cubana, 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 delamadridista, en el Foro "El cine mexicano hoy". (22 de junio de 1988), el licenciado Jesús Hernández Torres habló del desconocido "Programa de Apoyo al Nuevo Cine Mexicano.", que no era sino el residuo de lo que quedaba del "Plan de Renovación Cinematográfica".

Después de la intervención del director de RTC, no había la menor duda de 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 de que el cine gratis está en la televisión; el económico, en la renta de videocassettes y en las transmisiones por cable. Estas afirmaciones se debían 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 esa ocasión, el Director de RTC señalaba además que el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica 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, para apoyarlos. Por último, informó que el Estado impulsaría la exhibición de las películas enlatadas, a través de pequeñas salas de video, que se construirían para tal fin. Lo cual nunca se hizo.

C) IGNACIO DURAN LOERA.

En diciembre de 1988, el Licenciado Carlos Salinas de Gortari toma posesión como Presidente de la República para el sexenio 1988-1994. Nuevos cuadros llegan a formar la inoperante burocracia en las instalaciones y empresas del Estado.

Como es costumbre ya, los nuevos nombramientos en las instituciones preocuparon a la gente del medio cinematográfico. Y como es costumbre también se nombraron funcionarios ajenos totalmente a la producción filmica.

Con excepción de Ignacio Durán Loera, nuevo Director de IMCINE, hijo del exlíder cinematográfico (técnicos y manuales del STPC) Jorge Durán Chávez, 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: 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.

El día 7 de diciembre de 1988 surge por decreto presidencial el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, cuyo director sería Víctor Flores Olea, y días después, por decreto oficial y teniendo como objetivo primordial, impulsar la recuperación y el fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional, el IMCINE queda bajo la tutela de la Secretaría de Educación Pública (SEP), por conducto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la que

establecerá políticas de desarrollo, coordinar la programación y presupuestación, y dar a conocer la operación y evaluación de los resultados del IMCINE.

Las funciones del organismo se realizarán a través de: Producción Cinematográfica; Corporación Nacional Cinematográfica, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I y II. Servicios a la Producción; Estudios Churubusco Azteca y Estudios América. Producción y Publicidad; Publicidad Cuauhtémoc. Distribución de Películas; Películas Mexicanas y Continental de Películas. Exhibición; Compañía Operadora de Teatros. Capacitación; Centro de Capacitación Cinematográfica.

El IMCINE mantendrá su personalidad jurídica y patrimonio propios, teniendo por objetivos la operación de las diversas instalaciones relacionadas con la actividad cinematográfica que realizan las entidades paraestatales de la administración pública federal.

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

En su artículo "El beneficio de la duda" (*Uno más Uno*, 2 de marzo de 1989), 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... es un hombre cercano al medio..."

En abril de 1989 se forma el Consejo Consultivo del INCINE, el cual quedó integrado por Ignacio Durán Loera, Director de IMCINE, como Presidente; Consejeros Manuel Barbachano Ponce, Felipe Cazals, Gabriel Figueroa, Gabriel García Márquez y Tomás Pérez Turrent; Vocales, el actor Pedro Armendariz, los cineastas Busi Cortés, Alfredo Joskovicz, Alejandro Pelayo y el productor Jorge Sánchez.

El Consejo tendrá como objetivo, proponer orientaciones y políticas de apoyo a la cinematografía del Estado; exhibir películas de calidad a través de las salas de COTSA; externar su opinión sobre los guiones y proyectos cinematográficos producidos o coproducidos por IMCINE, es decir, decidir qué guiones se aprueban y qué tipo de cine promoverá el gobierno.

En ese mismo mes Ignacio Durán Loera da a conocer el Plan Institucional del IMCINE para el periodo 1989-1994. Dicho Plan contemplaba la acción vinculada de las dos partes centrales del quehacer cinematográfico: la cultura y la industria.

En el primer año IMCINE continuará con el saneamiento de entidades de producción y servicios como Pel-Mex, Conacine y Conacite II. Además se abocará a una adecuación legal, para después dedicarse de lleno a la producción cinematográfica.

Para lograr un equilibrio entre el exceso de cine de "mala calidad" y el deseo de hacer y exhibir películas dignas, el IMCINE buscará, tanto en sus producciones como en las coproducciones, que las cintas cuenten con un mínimo de calidad y por medio de los circuitos no comerciales se

mostrará a la población el cine digno, tanto mexicano como extranjero.

A través de COTSA el IMCINE determinará un circuito, el cual estará formado por unos 90 cines, aproximadamente, para exhibir material del Estado y cintas de calidad.

Para mantener enterado al público de la exhibición de las películas de calidad se realizará una agresiva promoción, a través de los medios de difusión. Además de que se cumplirá con el 50% del tiempo en pantalla del cine nacional, que la ley establece.

Para resolver el problema económico (deuda) de COTSA, se venderán algunos inmuebles de dicha entidad, que ya no presten servicio alguno y se revisarán periódicamente los precios de entrada a los cines, para actualizarlos, teniendo como base la situación económica del país.

PROGRAMA PARA LOS SIGUIENTES AÑOS

Años	Producciones	Coproducciones.
1990	8	3
1991	9	5
1992	9	7
1993	10	9
1994	10	10

En junio de 1989, se lleva a cabo la Primera Reunión Regional de Descentralización Cultural y Cinematografía, la cual tenía como objetivos: fomentar las producciones estatales y las coproducciones regionales; analizar y establecer mecanismos de colaboración para la creación de programas estatales de acción cultural cinematográfica, a través de la creación y la acción coordinada, con la participación de los estados de Morelos, Hidalgo, Puebla, Veracruz, Estado de México y Tlaxcala.

A fin de apoyar a las películas estatales en su recuperación, Ignacio Durán Loera, titular de IMCINE y José Antonio Álvarez Lima, Director de IMEVISION, firman un convenio por medio del cual la televisión estatal se compromete a transmitir películas de corto y largometraje, organizar programas especiales y coproducciones, así como realizar la debida comercialización en el extranjero.

Continental de Películas vendió un lote importante de películas a IMEVISION para su explotación comercial. Las cintas se pasarán sin cortes. Con ello se busca que la clase media y alta que no vean cine mexicano se interesen por él.

Con esto se esperaba una mayor asistencia del público a las

salas cinematográficas, como resultado de la promoción realizada por televisión estatal.

Para febrero de 1990, entre los planes de IMCINE estaba el de realizar varios largometrajes y medimetrojes de ficción, así como algunas coproducciones.

Entre los proyectos más avanzados que ya se encuentran en proceso de preparación están: **Cabeza de vaca**, de Nicolás Echevarría; **Bandidos**, de Luis Estrada; **Modelo antiguo**, de Raúl Araiza; y **Gertrudis Bocanegra**, de Ernesto Medina.

Entre los proyectos que están por consolidarse se encuentran: **Eterno esplendor**, de Jaime Humberto Hermosillo; **El peso del sol**, de Marise Sistach; **Playa azul**, de Alfredo Joskowicz; **La mañana debe seguir gris**, de Busi Cortés; **Danzón**, de María Novaro; **Ota**, de Raúl Bustoros; **Old Habana idem**, de Gabriel Figueroa y **El Batallón de San Patricio**, de Felipe Cazals.

Desde el inicio de su gestión la presente administración se propuso la revisión a fondo de la industria cinematográfica paraestatal, por lo que en marzo la Secretaría de Educación Pública, con base en el proyecto de reestructuración del subsector cinematográfico, formulado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, anuncia la disolución y liquidación de algunas empresas cinematográficas oficiales de esta industria: Compañía Continental de Películas, S.A. de C.V.; Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.; Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II, S.A. de C.V.; Publicidad Cuauhtémoc, S.A.

En lo que a Producción Cinematográfica se refiere, las entidades Conacine y Conacite II, que eran las encargadas de realizar las producciones cinematográficas estatales, serán liquidadas y sus funciones las llevará a cabo IMCINE.

Tocante a la distribución, las empresas Compañía Continental de Películas y Nuevas Distribuidoras de Películas, las que por falta de recursos presupuestales operaban en forma muy limitada, manteniendo un aparato muy burocrático, serán liquidadas. Además se estudia la viabilidad de la Compañía Películas Mexicanas, S.A. de C.V., a fin de definir su desincorporación.

El motivo de la desincorporación es que han cumplido con su objetivo social, por lo que, desde el punto de vista de la economía nacional o del interés público, ya no resulta conveniente conservarlas como entidades paraestatales.

Para Ignacio Durán Loera, la coproducción es uno de los instrumentos que permitirá al cine mexicano acceder a los mercados internacionales más importantes, por lo que con la URSS firmó un convenio de colaboración cinematográfica, que contempla la coproducción como un aspecto relevante que servirá para incrementar el intercambio de textos literarios y dramáticos con fines de adaptación cinematográfica para futuras producciones o coproducciones, además de fomentar el intercambio de conocimientos sobre cine a través del apoyo a estudiantes y especialistas de ambos países.

Con Argentina, IMCINE financiará la coproducción. Yo la peor de todas, de María Luisa Bemberg, basada en la vida de

Sor Juana Inés de la Cruz. Al parecer es un proyecto herencia del sexenio pasado.

El objetivo del Estado es que sus películas sean comerciales y atractivas, sin embargo hay desconocimiento sobre los criterios, por los cuales los funcionarios de IMCINE y el Fondo de Fomento, deciden qué proyectos son comerciales. Al parecer no los hay, sólo intuición, de ahí el fracaso de las películas del Estado.

Esto provocó que la Fundación Mexicana de Cineastas manifestara al titular de IMCINE la necesidad de hacer más transparente el funcionamiento del Consejo Consultivo, el cual elige los guiones que se producen, ya que entre la gente de cine hay malestar por los criterios que se han utilizado para aprobar o rechazar los guiones presentados.

Un intento más por salvar al cine mexicano se da el 19 de enero de 1991. Representantes del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) se reúnen con el Regente de la ciudad, Manuel Camacho Solís, para exponerle, entre otras cosas, la baja en la producción cinematográfica, ya que el año anterior sólo se realizaron dos películas.

Como resultado de dicha reunión se dan una serie de apoyos para rescatar al cine mexicano. Entre éstos están: 1) el otorgamiento de la Sala Gabriel Figueroa para que en ella se exhiba lo mejor del cine nacional, y crear con el monto de las entradas un fideicomiso que aporte capital y estimula la actividad cinematográfica. 2) El DDF y el IMCINE otorgaron

apoyos económicos para la creación de otro fideicomiso que premie a los ganadores del IV Concurso de Cine.

Esto no es sino un intento más entre la lista de fracasos para revitalizar al cine mexicano. El mismo Jaime Casillas, director y miembro del STPC, opina que es sólo un rasguño ante la magnitud del problema, pero también cree que por algo se tiene que empezar.

En febrero de este mismo año, el titular de IMCINE, Ignacio Durán Loera, informa que dicho Instituto promoverá la cultura cinematográfica, la presencia de México en el extranjero, continuará el proceso de descentralización cultural y cubrirá gastos de apoyo de la institución, como son informática y aspectos administrativos, para ello cuenta con un presupuesto de 20 mil millones de pesos.

Anunció también que el IMCINE participará en este año, en 17 producciones: 10 largometrajes, 6 cortometrajes y una serie de televisión; dando con ello oportunidades a los nuevos cineastas.

Todavía no hay resultados concretos de esta nueva administración. Los intentos de reestructuración y cambio provienen de IMCINE. El licenciado 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 videoclubes.

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), de María Novaro; *Gotia* (1989), de Diego López; *Morir en el Golfo* (1989), de Alejandro Pelayo; *La leyenda del ángel enmascarado*. (1989), de José Buil; *Maten a Chinto* (1989), de Alberto Isaac.

CITAS

1. Espinosa, María de José, El Cine Mexicano Hoy. Tomado de la revista La Orquesta, Vol. I, núm. 2, México, julio-agosto, 1986. Hojas de cine II, SEP-UAM, p. 268.
2. Uno más Uno, mayo de 1983.
3. Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Vol. II.
4. Espinosa, María de José, "El Cine Mexicano Hoy". Tomado de la revista La Orquesta, Vol. I, núm. 2, México, julio-agosto de 1986. Hojas de cine II, SEP-UAM, p. 268.
5. Colectivo Alejandro Galindo, "El Cine Mexicano y su crisis" (3a. parte). Revista Vicine, núm. 21, septiembre-octubre de 1987, p. 16.
6. *Ibidem.* , p. 17.
7. Carro Nelson, "La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última", Uno más Uno, México, 27 de septiembre de 1989.

IV. SITUACION DEL CINE MEXICANO EN 1990.

La crisis de la industria cinematográfica mexicana no es un fenómeno nuevo; se viene hablando de ella y tomando medidas que han resultado inútiles, desde finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando el cine mexicano perdió los privilegios que le permitieron ocupar un lugar destacado durante el periodo bélico.

Durante los años sesenta y principios de los setenta, cierta retracción de Hollywood permitió el desarrollo de cinematografías nacionales, que podían de alguna forma disputarse las migajas del negocio cinematográfico. Es hasta la segunda mitad de los setenta cuando el cine estadounidense inició una poderosa estrategia de mercado que prácticamente dejó fuera del panorama a todas las cinematografías, incluso algunas tan fuertes como la francesa o la italiana, e impuso un cine-espectáculo de gran presupuesto y enorme despliegue de efectos especiales que terminaba con toda posibilidad de competencia.

Como resultado, los cines nacionales tuvieron que conformarse con un segundo lugar en el mercado interno, con poca posibilidad de salir al exterior.

En el caso concreto de México, su cinematografía desapareció casi completamente de las pantallas centro y sudamericanas, salvo en algunos casos, como por ejemplo los filmes protagonizados por cantantes de moda, y se vio fuertemente afectada en el sur del territorio estadounidense, en donde un público prácticamente cautivo de inmigrantes

hispanoparlantes, en buena parte ilegales, es insuficiente para lograr una salida rápida y efectiva del material mexicano.

Otro factor que afectó al cine mexicano fue la continua devaluación del peso frente al dólar; lo cual provocó que el presupuesto teórico de un film se multiplicara por cien, ya que buena parte de los costos deben manejarse en dólares. A todo esto sumamos la aparición del video, que hizo que el público se alejara aún más de las salas cinematográficas, creando graves problemas en la distribución y exhibición. En lo que se refiere a la producción, el video fue a la larga una nueva posibilidad de comercialización del producto filmico y permitió la creación de una nueva y pequeña industria dedicada a la fabricación de videohomes.

Los años ochenta fueron especialmente duros para una industria que desde antes se encontraba en una situación crítica; para tratar de subsanar el deterioro, los productores recurrieron a la vieja treta del abaratamiento de costos, con lo que nuevamente afectaron la calidad técnica y narrativa de los productos, a estas alturas casi nula.

En 1990 el panorama no es novedoso y repite, con algunas variantes, el de los años anteriores. En este año se estrenaron 361 películas, de las cuales, más de la mitad correspondieron al cine estadounidense (cuadro 1). El cine nacional ocupó el segundo lugar, con poco más del 20% del total, y el resto, 27%, se repartió entre filmes de 26 países, por lo que su representación se limitó, en promedio, a poco más de un 1%.

En 1990 trabajaron 31 distribuidoras, pero solamente nueve de ellas se repartieron más del 80% de las películas estrenadas (cuadro 2). Películas Nacionales con el 23%; los representantes nacionales del Film Board (UIP, 20th Century Fox, Columbia Pictures, Warner Bros./Indefilms), con el 31% y los demás grandes distribuidores nacionales (Arte Cinema de México, Producciones Carlos Amador, Leaders Films, Videocine) con otro 30%. Prácticamente los mismos números de años anteriores.

Sin embargo, en este año tuvo lugar un reacomodo de fuerzas. En primer lugar, la poderosa empresa Videocine (filial de Televisa, que por lo tanto, tiene acceso a una amplia publicidad en televisión) consiguió la distribución de todo el material de la Warner Bros, que antes distribuía Indefilms. La consecuencia natural fue la práctica desaparición de esta última y el fortalecimiento de Videocine, que además de manejar los grandes éxitos del cine nacional, tendrá ahora en sus manos muchas películas estadounidenses importantes, entre ellas, todas las de los Estudios Disney.

El segundo reacomodo tiene que ver con los circuitos de exhibición. De las compañías del Film Board, tradicionalmente, 20th Century Fox y Columbia Pictures trabajaban en exclusividad con la cadena Organización Ramírez, UIP con COTSA y Warner dividía su material entre ambas. A partir de fines de septiembre, y luego de varias series de negociaciones, UIP se pasó a Organización Ramírez, en exclusiva, mientras que COTSA ganó a Columbia y Warner, pero en un sistema compartido con los exhibidores independientes.

Otro cambio de este año fue la liquidación de la distribuidora estatal Continental de Películas, cuyos intereses son manejados a partir de ese momento directamente por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). El predominio de Películas Nacionales puede verse en peligro en los próximos tiempos, porque ya algunos de sus integrantes han empezado a distribuir sus películas mediante otras compañías (Videocine, Arte Cinema de México), situación que sin duda se agravará si, como se rumora, se desincorpora COTSA.

1990 fue sin duda el año de Videocine; con sus películas no sólo logró el primer, segundo y quinto lugar entre las mexicanas más taquilleras (cuadro 3) y el primero y décimo entre las extranjeras (cuadro 4), sino también tuvo ingresos extraordinarios con dos reestrenos: El que no corre vuela, película con la que La India María vuelve a demostrar que es una verdadera mina de oro (más de \$10,000 millones recaudados en todo el país) y Marcelino, pan y vino, que tuvo ingresos de taquilla cercanos a los \$4,000 millones.

Las películas mexicanas más exitosas demuestran también el agotamiento de la sexycomedia y el cine de acción, y su sustitución por fórmulas, si no mejores, por lo menos un poco más novedosas. En primer y segundo lugares se encuentran dos cintas que, como las de La India María, han conseguido llevar a las salas no sólo al público que frecuenta el cine mexicano, sino también a buena parte de los jóvenes de clase media. Esto es notable sobre todo en el caso de La risa en vacaciones, una

película insólitamente popular, tanto en su exhibición cinematográfica, como en el mercado del video.

Dios se lo pague, es la película que logró el segundo lugar; La camioneta gris, tercer lugar; Mi compadre Capulina, quinto lugar. Las grandes recaudaciones de estas cintas se deben en gran parte a la presencia de: Verónica Castro, Los Tigres del Norte y Capulina, respectivamente. En cuarto lugar está la película Rojo amanecer, la cual logró un sorprendente éxito, sobre todo en la capital, en donde obtuvo la mayor parte de sus ingresos de taquilla.

Por primera vez, el cine mexicano industrial aborda directamente la matanza de Tlatelolco, asunto clave y tabú de la historia reciente de México que, indudablemente, ha marcado a varias generaciones y atrajo a muchos jóvenes que sólo conocen los hechos por pláticas. Las denuncias del guionista Xavier Robles y la actuación decidida de la SOGEM lograron su autorización, demorada en RTC y apresuraron la caída de la directora de la Cineteca, Mercedes Certucha.

CONCLUSIONES.

El cine nacional, asesinado por una serie de deficiencias económicas, políticas y sociales, está sumergido desde hace 40 años en el pantano de la mediocridad, salvo algunos esfuerzos por dignificarlo. Mucho se ha discutido al respecto, pero poco se ha logrado al buscar caminos que lleven a revertir o controlar la situación y lograr con ello un cine de calidad.

La participación del Estado en la producción cinematográfica nacional ha sido, en buena medida, negativa. El Estado concibe al cine como una industria de grandes pérdidas, que no es prioritaria y que más bien parece una carga y no una instancia cultural.

La participación estatal en el cine se ha caracterizado por: el desorden en la administración, falta de proyectos claros, dependencia de la voluntad del funcionario, el nulo respeto a los cineastas, los favoritismos hacia ciertos directores por parte de los funcionarios en turno y, la ausencia de criterio en el financiamiento de las películas estatales, que fracasaron en las taquillas y no recuperaron su inversión. Esto no es raro, ya que al gobierno nunca le ha interesado fomentar al cine, mas que como legitimación ideológica, propaganda, fines de política cultural (sin un programa claro y decidido). Además de que nunca ha sabido producirlo, le preocupa controlarlo, pero ni eso ha logrado hacer.

Algunos cineastas opinan que el Estado no cuenta con una política de comunicación definida en materia cinematográfica,

lo cual en cierta forma es totalmente falso, ya que si la tiene, "su política es no hacer nada".

En nuestra hipótesis planteamos que: "El Instituto Mexicano de Cinematografía nace para revitalizar a la decadente industria cinematográfica mexicana; sin embargo, es imposible una recuperación en este campo, mientras la política administrativa de dicho Instituto no se defina".

Lo cual es totalmente cierto; el Instituto nace para revivir al cine mexicano que agoniza después de haber sido golpeado y desmembrado como nunca en su historia, durante el sexenio de José López Portillo. Su decreto muestra lo inútil y absurdo que es; por principio de cuentas es un organismo dependiente de RTC (ahora de la S.E.P.), pero su funcionamiento interno lo determina gente totalmente ajena al medio (Salubridad y Asistencia; Energía, Minas e Industria Paraestatal, entre otras).

El director del Instituto es nombrado por el presidente de la República. Carece de voz y voto, su función es representar al Instituto y acatar lo acordado por sus superiores.

El IMCINE, desde un principio, estuvo condenado al fracaso y muy lejos de ayudar al cine, pareciera que fue creado para darle el tiro de gracia. No fue sino una auténtica tomadura de pelo, como diría Margarita López Portillo, un "chipote más", aunque el decreto sea un organigrama que no funciona.

Sin embargo, el gobierno de Miguel de la Madrid no encontró mejor solución que hacer más grande la burocracia del cine y continuar el proceso de deterioro, sólo que ahora lo hizo en

compañía del Director de RTC, el de Cinematografía y el de el IMCINE.

La falta de una política administrativa definida dentro del IMCINE provocó que cada administración hiciera lo que le diera la gana con el cine. Así, en cada cambio se deshicieron planes, proyectos, etcétera.

En la etapa de Alberto Isaac como director de IMCINE, en el periodo de 1983-1985, pese a ser un cineasta reconocido lejos de apoyar a la industria filmica en su reestructuración y a los cineastas en la realización de sus proyectos filmicos, se fomenta la desorganización, la apatía y el caos en ésta.

Los funcionarios en quienes recayó la administración de la industria cinematográfica fueron personas ajenas al medio, que fomentaron la corrupción más descarada dentro del cine estatal.

Como justificación a su mala actuación dentro del IMCINE Alberto Isaac, argumentó ser un cineasta y no un político que pudiera sacar al cine de su crisis.

Con Enrique Soto Izquierdo, político menor y segundo director de IMCINE se esperaba una recuperación de la industria filmica, sin embargo, no se hizo nada, mas que repetir declaraciones, propuestas, planes, promesas, sin que llegaran a cumplirse.

Durante esta administración, todas las políticas y programas del Estado, para revitalizar a la cinematografía fracasaron rotundamente.

Primero fue 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 trajo beneficios, la situación continuó igual, para lo único que sirvió fue para liberar los precios de entrada a los cines.

Posteriormente se creó el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, que aunque logró un incremento en la producción estatal, su calidad no fue muy alentadora.

Con Ignacio Durán Loera, actual director del IMCINE no han cambiado mucho las cosas; la participación del Instituto sigue siendo un tanto negativa, pues, aunque se ha dado una mayor producción y una mejoría en la calidad de las películas y se han obtenido algunos premios internacionales menores, el IMCINE no las produce, ha dejado a un lado esta actividad, en su lugar ha iniciado otra: hacer uso propagandístico de la prensa. Pero no podemos decir que el cine está o no a salvo, ya que, aún no termina esta administración, además no está asegurada la continuidad del Instituto, de los cineastas, ni del aparente auge.

A ocho años de haber sido creado el IMCINE los resultados han sido desfavorables, aún cuando se hayan realizado algunas películas de calidad. Muchos factores influyeron para su fracaso, tal vez el más grave de ellos fue el hecho de que lo maneje gente más atenta al juego político que a propiciar una

industria sana, además de ser dependiente de RTC (ahora de la S.E.P.), organismo de la Secretaría de Gobernación, en lugar de ser un instrumento cultural del Estado con funciones autónomas.

El IMCINE no ha cumplido con el objetivo que le dio vida: revitalizar a la decadente industria cinematográfica mexicana. Sino todo lo contrario, pues ha contribuido en su sumergimiento. lo cual no es sino el resultado de la ausencia de una política administrativa definida que lleve al cine mexicano a su pronta recuperación y deje a un lado los caprichos y fines personales de los funcionarios en turno. Que es lo que ha sucedido en estos años y lo hemos visto a lo largo del presente trabajo.

A finales de la década de los 80, el Estado 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.

La industria cinematográfica sucumbió ante los terribles efectos de la acción constante 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 se hizo cada vez más difícil la realización de producciones cinematográficas, dado los altos costos; los graves problemas

derivados en los procesos de exhibición y distribución que ocasionaron el enlatamiento de varias cintas al año; el otorgamiento de un mayor tiempo en pantalla a las películas extranjeras; la 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 taquilla.

El desempleo en la industria filmica 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, los cuales dieron todas las facilidades para filmar a los productores extranjeros. En los últimos dos años, ni éstos inversionistas han vuelto.

PROPUESTAS.

La producción nacional cinematográfica presenta el siguiente panorama.

Por una parte está el cine realizado por la iniciativa privada, con interés mercantilista (poca inversión rápida recuperación), que explota estrellas y temas trillados y convencionales que aseguran recuperación rápida de la inversión

Por la otra parte, el cine realizado por el gobierno, a través de productoras afines a sus proyectos, un cine que pretende llevar mensajes sociales, dedicados a enaltecer valores nacionales o el discurso civilista del régimen. Este cine con un mayor apoyo financiero, a veces con libertad de expresión y libertad autoral, siempre y cuando estas libertades no atenten contra la ideología dominante; cine, que a pesar de sus múltiples contradicciones logró algunos aciertos.

Las dos tendencias en la producción del cine nacional, se han desarrollado a través de la historia, regidas por los encuadres legales emitidos por cada gobierno y sujetas a los caprichos sexenales de los dirigentes en turno.

Este panorama da lugar a las siguientes propuestas: tomando en cuenta el carácter cultural y artístico del cine, sería favorable que la participación del Estado en la industria se diera por medio de instituciones aptas para realizar estos fines, como podrían ser la SEP o la UNAM. También sería

recomendable que la producción comercial se dejara a las fuerzas libres del mercado, como ocurre en otros países que producen cine de calidad y competitivo como Estados Unidos, Inglaterra e Italia, por citar algunos.

Con respecto a la censura, es necesario reformar la ley cinematográfica para garantizar la libertad de expresión y la libertad autoral y adecuarla a los requerimientos actuales, tratando de evitar la multiplicidad de intervenciones de instituciones estatales y privadas. Para realizar estas reformas es necesario tomar en cuenta los intereses de todos los participantes en el proceso cinematográfico (sindicatos, productores, etcétera) incluyendo los del espectador, al que siempre se ha olvidado.

Que los puestos de decisión productiva de la industria sean desempeñados por personas idóneas, que mediante curriculum vitae demuestren conocimientos y experiencia en el área.

Limitar las funciones de los censores a la clasificación de películas, nunca a cortar o prohibir.

Planificar el ciclo anual de la producción, tomando en cuenta los costos de todo el proceso cinematográfico, desde la producción hasta la exhibición, para evitar despilfarro e improvisación.

Fomentar las coproducciones, pero con una participación equitativa de elementos mexicanos.

Aumentar el apoyo a las escuelas de cine, coordinando sus actividades con el instituto cinematográfico y otras

dependencias que aprovechen al cine, planeando sus programas de estudio de acuerdo a las necesidades del país y apoyando a los estudiantes con la creación de bolsas de trabajo.

Corregir la distribución del peso en taquilla y hacerla más equitativa a favor del productor, para una mayor recuperación de la inversión, ya que en la actualidad los distribuidores y exhibidores son los que se llevan la mayor parte de las ganancias.

ANEXOS

CUADRO I.

ESTRENOS POR NACIONALIDAD

1990 *

PAIS	ENE.	FEBR.	MAR.	ABR.	MAY.	JUN.	JUL.	AGO.	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	TOTAL.	COPRODUCCIONES
E.U.	12	17	13	10	13	21	12	18	27	13	19	15	190	7
MEXICO	3	6	8	6	6	5	5	8	5	9	8	5	74	--
ITALIA	2	2	3	-	3	4	-	5	3	4	5	2	29	7
FRANCIA	2	-	4	-	2	3	1	1	1	4	1	-	19	8
GRAN B.	-	1	1	1	1	1	-	1	3	2	1	1	13	4
HONG KONG	-	1	4	1	-	1	1	1	-	-	1	1	11	1
AUSTRALIA	-	1	-	1	-	-	-	-	-	1	2	1	6	-
R.F.A.	-	1	-	-	1	-	-	1	-	1	1	1	6	3
BRASIL	1	1	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	5	-
CANADA	-	-	-	-	1	-	1	1	-	1	-	-	4	1
NELANDA	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-	-	-	3	-
JAPON	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	3	1
SUECIA	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	2	3	2

* Datos tomados de la revista Dicine, n.º. 39.

CUADRO 2

ESTRENOS POR COMPAÑIA DISTRIBUIDORA (1990) †

COMPAÑIA	TOTAL DE ESTRENOS	%
Películas Nacionales	83	23.0
Arte Cinema de México	34	9.4
20th Century Fox	33	9.1
Columbia Pictures	30	8.3
Producciones Carlos Amador	29	8.0
UIP	25	6.9
Indefilms	23	6.4
Leaders Films	23	6.4
Videocine	19	5.3
Telefilms Internacional	7	1.9
Gou Cinematográfica	5	1.4
Películas Clásicas	5	1.4
Películas Cotsa	5	1.4
Cine del Mundo	4	1.1
Cinematográfica Pozas	4	1.1
Cinematográfica Vicarsa	4	1.1
2 Treboles	4	1.1
Imperio Filmico	4	1.1
Continental de Películas	3	0.8
Mercury	3	0.8
Cinematográfica Piscis	2	0.6
IFAL	2	0.6
Sovexportfilm	2	0.6
Alsa	1	0.3
Cinematográfica Vallarta	1	0.3
Embajada de Bulgaria	1	0.3
Fundación Chicanos 90'	1	0.3
IMCINE	1	0.3
STPC	1	0.3
Titanus	1	0.3
Zioremá	1	0.3
TOTAL	361	

† Datos tomados de la Revista Dicine, núm. 39.

CUADRO 3

PELICULAS MEXICANAS MAS TAQUILLERAS EN 1990 *

TITULO	DISTRIBUIDORA	INGRESOS
La risa en Vacaciones	Videocine	\$8,450'000,000
Dios se lo Pague	Videocine	4,400'000,000
La Camioneta Gris	Peliculas Nacionales	2,850'000,000
Rojo Amanecer	Peliculas Nacionales	2,800'000,000
Mi Compadre Capulina	Videocine	1,970'000,000
Diario Intimo de una Cabaretera	Peliculas Nacionales	1,360'000,000
El Ultimo Escape	Peliculas Nacionales	950'000,000
El Homicida	Peliculas Nacionales	940'000,000
El Fugitivo de Sonora	Peliculas Nacionales	660'000,000
Un Macho en la Torteria	Peliculas Nacionales	650'000,000

* Datos Tomados de la Revista Dicine, núm. 39.

CUADRO 4

PELICULAS EXTRANJERAS MAS TAQUILLERAS EN 1990*

TITULO	PAIS	DISTRIBUIDORA	INGRESOS
Mujer bonita	EU	Videocine	\$6,900.000.000
Mi pobre angelito	EU	20th Century Fox	6,500.000.000
Gremlins 2	EU	Indefilms	6,200.000.000
Las tortugas ninja	EU	Arte Cinema de de México	5,800.000.000
Tango y Cash	EU	Indefilms	5,500.000.000
Dick Tracy	EU	Indefilms	4,500.000.000
Volver al futuro 2	EU	UIP	4,400.000.000
Ghost	EU	UIP	4,000.000.000
Lambada	EU	Arte Cinema de México	3,000.000.000
La sirenita	EU	Videocine	2,900.000.000

* Datos tomados de la revista Dicine, núm. 39.

DIAGRAMA I.

I CAPACITACION	CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA.
M EXHIBICION	COMPANIA OPERADORA DE TEATROS, S.A. DE C.V.
C DISTRIBUCION DE PELICULAS	CONTINENTAL DE PELICULAS, S.A.
I PROMOCION Y PUBLICIDAD	PROMOTORA CINEMATOGRAFICA, S. A. PUBLICIDAD CUAUHEMOC.
N SERVICIOS A LA PRODUCCION	ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA, S.A. ESTUDIOS AMERICA, S.A.
E PRODUCCION CINEMATOGRAFICA	CORPORACION NACIONAL CINEMATOGRAFICA, S.A. DE C.V. CORPORACION NACIONAL CINEMATOGRAFICA, DE TRABAJADORES Y EDO. I, S.A. DE C.V. CORPORACION NACIONAL CINEMATOGRAFICA, DE TRABAJADORES Y EDO. II, S.A. DE C.V. CENTRO DE PRODUCCION DE CORTOMETRAJE.

JUNTA DIRECTIVA

SECRETARIO DE GOBERNACION
(PRESIDENTE)

SECRETARIOS :

S.H.C.P.; S.P.P.; S.C.G.F.

S.E.M.I.P.; S.C.F.I.; S.C.T.

S.E.P.; S.S.A.

SUBSECRETARIO DE GOBERNACION.

DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACION SOCIAL
DE LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA.

RECTOR DE LA U.N.A.M. IPNL.

DIRECTOR GENERAL

R.T.C. SECRETARIO TECNICO DE LA JUNTA

B)

DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO

(DESIGNADO Y REMOVIDO POR EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA.)

C)

CONSEJO CONSULTIVO

(DESIGNADO POR LA JUNTA DIRECTIVA).

D)

COMISION DE VIGILANCIA

PROGRAMACION Y PRESUPUESTO.
CONTRALORIA GENERAL DE LA FEDERACION

HEMEROGRAFIA.

UNO MAS UNO, México, 1983.

- "La libertad, única política posible en la comunicación social, Bartlett". Sara Lovera, 25 de marzo.
- "El cine mexicano, una zona de desastre; el IMCINE es una esperanza, pero un muerto no se revive con decretos". Fernando de Ita y Manuel Ocaño, primera y segunda parte 27 y 28 de marzo.
- "Se normarán las producciones del cine realizado por la iniciativa privada, orientándolo a mejores planos". Manuel Ocaño, 10 de abril.
- "Consulta popular y distribución" (Butaca), Moisés Viñas, 4 de mayo.
- "El Estado reestructurará y hará recuperarse a la industria del cine: Alberto Isaac". Sara Lovera, 5 de mayo.
- "Desprecia el cine su potencial culturizador". Sara Lovera, 6 de mayo.
- "Petición para que el cine refuerce la identidad". Fernando Cortés, 7 de mayo.
- "Foro de Consulta: el cine, medio de enajenación". Fernando Cortés, 8 de mayo.
- "El cine está en decadencia : Alberto Issac". Francisco Chilavadores, 9 de mayo.
- "Más sobre la distribución de películas" (Butaca), Moisés Viñas, 11 de mayo.
- "Los medios deben ser factor de soberanía", 14 de mayo.
- "Se demanda en los foros que los medios de comunicación sirvan al país". Sara Lovera, 14 de mayo.
- "El gobierno tiene interés en los grandes proyectos cinematográficos", 15 de mayo.
- "Firmó Wimer un convenio de coproducción", 18 de mayo.
- "Se estudia la creación de una distribuidora de películas que integre a España y a América Latina", 19 de mayo.
- "Cannes registró más que en años anteriores, la participación de realizadores de primera línea". Alexis Grivas, 26 de mayo.

- "Por primera vez, las riendas del cine nacional están en una sola mano: Isaac". Fernando de Ita y Fernando Belmont, 2 de junio.
- "Dueremos un cine de Estado, no de gobierno: modesto, moderno, con libertad de expresión". Fernando Belmont, primera y segunda partes, 26 y 27 de junio.
- "Preocupante la situación actual, dice Alberto Isaac, ante los miembros de la Cámara de esta Industria", 27 de junio.
- Situación del cine en México, Emilio García Riera, de la cuarta a la octava parte", 24-30 de noviembre.

1984

- "Hay un sentimiento de culpabilidad porque antes no se filmó a los intelectuales mexicanos: Alberto Isaac". María Antonieta Barragán, 15 de marzo.
- "Inauguró de la Madrid la Convención de la Cámara de la industria cinematográfica". Fernando Belmont, 15 de junio.
- "Apoyo al productor privado que haga buenas películas", 1ro. de julio.
- "Sin el aporte financiero del gobierno no hay cómo hacer cine". Nelson Carro, 19 de julio.

1985.

- "Las coproducciones, de gran importancia". 3 de enero.
- "Dunas ha recaudado 89 millones de pesos en el D.F.", 9 de enero.
- "Acuerdo México-URSS para coproducir una película", 15 de enero.
- "Contra la libertad de expresión, el concurso de cine experimental". Miguel Angel Quemain, 24 de enero.
- "La industria cinematográfica estatal no cumplió su programa por, entre mil cosas, 'incongruencias'". Francisco García Davish, tercera parte, 11 de febrero.
- "Limitante el concurso de cine experimental del IMC". Miguel Angel Quemain, tercera parte, 3 de marzo.
- "El IMC promover cintas infantiles, anuncia Isaac", 9 de julio.
- "El cine mexicano requiere de ayuda para reencontrar los valores que lo hicieron famoso". Fernando Belmont, 25 de julio.

- "Participarán en septiembre los filmes Frida y Los motivos de Luz en el festival de San Sebastián". Nadia Piemonte, 8 de agosto.
- "Logró Frida hacer una buena recaudación para mandar trigo a naciones africanas", 16 de agosto.
- "La película Los motivos de Luz, de Felipe Cazals, nos representará en el festival de San Sebastián". Nadia Piemonte, 22 de agosto.
- "Excelente impresión causó el filme Frida". De la enviada, 3 de septiembre.
- "El cine mexicano fue asesinado por los políticos corruptos, dice Ofelia Medina". Nadia Piemonte, 4 de septiembre.
- "En Los motivos de Luz, Cazals muestra la vida de los marginados en la gran ciudad". Fernando Belmont, 19 de septiembre.
- "Gran aceptación en San Sebastián a la película mexicana, Los motivos de Luz, de Felipe Cazals", 27 de septiembre.
- "Los motivos de Luz ganó la concha de plata a los valores humanos en el festival de San Sebastián", 29 de septiembre.
- "Filmes del IMCINE sobre los sismos", 16 de octubre.
- "Frida, de Paul Leduc, acaparó anoche 8 arieles", 12 de noviembre.
- "Todavía no se hace pública la renuncia de García González de Películas Mexicanas", 26 de noviembre.
- "No tiene nuestro país una política de comunicación: Alberto Isaac, del IMC". Nadia Piemonte, 27 de noviembre.
- "Los motivos de Luz". Andrés de Luna, 30 de noviembre.
- "Elogiosa Frida en Río", 30 de noviembre.
- "La venta de un paquete de cintas hecha por el IMC, perjudica al cine mexicano". Nadia Piemonte, primera y segunda partes, 10. y 2 de diciembre.
- "Los motivos de Luz". Irene Herner, 12 de diciembre.

1986.

- "Exigen, judicialmente, los abogados de Elvira Luz Cruz suspender la exhibición del filme Los motivos de Luz". Nadia Piemonte, 28 de enero.
- "Especulaciones sobre la sucesión en el IMCINE". Nadia Piemonte, primera, segunda y tercera partes, 6, 7 y 8 de febrero.

- "Enrique Soto Izquierdo nuevo titular del IMCINE", 14 de febrero.
- "Cautela ante el nombramiento de Soto Izquierdo para el IMCINE". Nadia Piemonte, 15 de febrero.
 - "La industria del cine no está en una situación desastrosa : Soto Izquierdo". Nadia Piemonte, 20 de febrero.
 - "Frida y sus cuates" (Rutaca), Gustavo García, 23 de febrero.
 - "Pel-Mex, objeto de estudio para determinar si conviene a la industria su liquidación". Nadia Piemonte, primera, segunda y tercera partes, 19, 20 y 21 de marzo.
 - "Lamentable que Frida no se haya postulado al Oscar por desidia". Nadia Piemonte, 26 de marzo.
 - "Protesta el STPC por la ausencia de una política definida por parte de las autoridades del IMCINE", 23 de junio.
 - "Será destinado al cine nacional el 50% de tiempo en pantalla en las salas". Nadia Piemonte, 8 de agosto.
 - "Renovar la producción, elevar la calidad y apertura temática para el cine mexicano". María Antonieta Parragán y David Cano, 20 de agosto.
 - "Doce puntos para renovar la industria cinematográfica". Nadia Piemonte, 14 de octubre.
 - "Alberto Isaac, impedido por la ley para dirigir Las batallas en el desierto". Nadia Piemonte, 17 de octubre.

1987.

- "IMCINE no ha cumplido", 28 de noviembre.
- "Estudios Churubusco: Patrimonio Cultural?" María Antonieta Rebell, 20 de diciembre.
- "La habitación cerrada" (Rutaca), José Felipe Coria, 23 de diciembre.
- "El último bodrio?" (Rutaca), José Felipe Coria, 30 de diciembre.

1988.

- "Un túnel hacia la nada". Gustavo García, 9 de enero.
- "Respaldo a la renovación cinematográfica mexicana", 9 de enero.

- "Hace falta un funcionario con sentido común para dirigir los asuntos del cine". Verónica Espinosa, 10 de enero.
- "El programa de apoyo al Nuevo Cine Mexicano para los jóvenes realizadores de nuestro país: Soto Izquierdo". Jorge Luis Espinosa, 4 de marzo.
- "El cine es un arte industrial para el que no existe fórmula, dice Fernando Macotela". María Cristina Ribal, primera y segunda partes, 21 y 22 de marzo.
- "Después de la caída". Gustavo García, 18 de junio.
- "El mal cine ha generado en México una anticultura: José María Fernández Unsain". J.L. Espinosa, 22 de junio.
- "Con chiflidos y abucheos a funcionarios concluyó la última sesión del foro El Cine Mexicano Hoy". J.L. Espinosa, segunda parte, 25 de junio.
- "Arrebatos y propuestas en el foro El Cine Mexicano Hoy". Primera parte, 24 de junio.
- "Más dudas que conclusiones en El Cine Mexicano Hoy". J.L. Espinosa, 27 de junio.
- "Lo que duele es el modito". Gustavo García, 2 de julio.
- "Y la nave va de pique". Gustavo García, 9 de julio.
- "La infancia y el cine perdidos" (Butaca). José Felipe Coria, 27 de julio.
- "IMCINE tiene el dudoso honor de haber terminado con un concurso de diez años de vigencia: Fernández Unsain". Norma Padilla, 10 de agosto.
- "Al finalizar este sexenio terminan para el cine mexicano 12 años de 'inversión térmica'". J.L. Espinosa, 9 de agosto.
- "Antes de dejar IMCINE, echaré a andar cinco filmes más: Soto Izquierdo", 27 de septiembre.
- "Sin escape alguno". Gustavo García, 22 de octubre.
- "El juguete loco". Gustavo García, 29 de octubre.
- "Sin hogar y sin fortuna". Gustavo García, 19 de noviembre.
- "Sólo económica, la crisis de nuestra cinematografía: Soto Izquierdo". Nadia Piamonte, 29 de noviembre.
- "El precio de la nada". Gustavo García, 3 de diciembre.
- "Proponen acciones para fortalecer la industria cinematográfica nacional". J.L. Espinosa, 3 de diciembre.
- "Los enterradores". Gustavo García, 17 de diciembre.

- "Aquellos daños". Gustavo García, 24 de diciembre.
- "El cine mexicano en 1989". Gustavo García, 31 de diciembre.

1989.

- "IMCINE al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes", 14 de febrero.
- "Tlaxcala apoya el cine de calidad", 18 de marzo.
- "Peligra la industria por filmes doblados al español", 21 de abril.
- "Los productores privados de cine tendrán otra visión cuando el público exija calidad". Jorge Luis Espinosa, 25 de abril.
- "Los turistas accidentales". Gustavo García, 29 de abril.
- "Un invento sin porvenir". Gustavo García, 10 de junio.
- "La integración del IMCINE al ENCA, una demanda social". Ricardo Escobar, 22 de julio.
- "Convenio para mejorar la difusión de cine y televisión nacionales". Fermín Ramírez. 2 de agosto.
- "La película de nadie". Gustavo García, 5 de agosto.
- "Por inercia de autoridades e intolerancia de sindicatos, cierran salas de cine en el D.F.", Fernando Belmont, 12 de agosto.
- "Al borde de la extinción la industria cinematográfica, denuncia Conacine", 14 de septiembre.
- "La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última". Nelson Carro, primera parte, 27 de septiembre.
- "El viejo en el muladar". Gustavo García, 29 de septiembre.
- "En el cine mexicano este año fue de los mismos temas con pocos recursos", 26 de diciembre.

1990.

- "La integración cinematográfica en AL, el hecho más importante del cine local". Primera, segunda, tercera y cuarta partes, 3-6 de enero.
- "John Ford revisitado". Gustavo García, 13 de enero.

- "Promoverá el Instituto Mexicano de Cinematografía a directores jóvenes", 15 de febrero.
- "Se decidió la disolución y liquidación de cinco empresas cinematográficas oficiales". Fernando Belmont, 28 de marzo.
- "Firman convenio de coproducción cinematográfica México y URSS". Fermín Ramírez, 25 de abril.
- "Nuestro cine no está tan mal, comparado con el de otros países de AL: Ignacio Durán Loera". Fernando Belmont, 20 de junio.
- "Cabeza de vaca". Rafael Aviña, 4 de diciembre.
- "El INCINE y la revista Dicine convocan al Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica". Jorge Luis Espinosa, 5 de diciembre.

1991.

- "Cinematografistas inconformes porque Cabeza de vaca dispute el Oscar y no Rojo amanecer". Javier Delgado, 21 de enero.
- "DDF, INCINE y STPC apoyarán a la industria cinematográfica". Jorge Luis Espinosa, 30 de enero.
- "INCINE contará con un presupuesto de 20 mil millones de pesos para este año: Durán Loera". Javier Delgado, 9 de febrero.
- "Lola, de María Novaro". Rafael Aviña, 19 de febrero.
- "Habrá una muestra retrospectiva del cine mexicano en París, en octubre". Alejandra Leal, 10 de marzo.
- "Depende de los gobiernos crear el mercado común de cine de AL". Alejandra Leal, 13 de marzo.
- "Es grotesco que el cine siga atado a una ley obsoleta". Alejandra Leal, 14 de marzo.

Diario Oficial, 25 de marzo de 1983.

"En comunicación social, libertad de expresión". Novedades, México, 25 de marzo de 1983.

"El fracaso de los Institutos de Radio, Cine y Televisión". Guillermo Fabela Quiñones, El Universal, México, 30 de diciembre de 1987.

"Lo más sobresaliente del cine en 1987". Guillermo Fabela Quiñones, El Universal, México, 30 de diciembre de 1987.

"El Instituto de Cinematografía (nuestro cine a examen)", en cinco partes. Sergio Rojas, El Universal, México, 26-30 de mayo de 1988.

"Once filmes financiará el IMCINE este año". El Nacional, México, 30 de enero de 1990.

"Apoyo a nuevos cineastas". El Nacional, México, 26 de febrero de 1990.

Material utilizado en el segundo capítulo, de manera general:

- Periódico Esto, del 6 de noviembre de 1975 al 27 de abril de 1982.
- Periódico El Heraldito de México, del 30 de junio de 1978 al 15 de abril de 1982.
- Revista Cámara, órgano informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, octubre de 1978, enero de 1979 marzo de 1980.
- Revista Proceso, del 11 de diciembre de 1978 al 14 de junio de 1982.
- Periódico Uno más Uno, 26 y 28 de noviembre de 1978.
- Periódico La Prensa, 23 de agosto de 1981.
- Cineteca Nacional, Memoria 1982.
- Documento: Instituto Cinematográfico de México. Dinamarca 66. Curso y Actividades, México, 1949.

REVISTAS SOBRE CINE MEXICANO.

DICINE.

(Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica)

Director: Emilio García Riera

México, D.F.

Números utilizados: 19, 20, 21, 25, 33 y 39

PANTALLA.

(Revista de Cine publicada por la UNAM)

Director: Carlos González Morantes

Coordinación: Irma Espinosa

México, D.F.

Núm. 6 (Noviembre-Diciembre-Enero, 1986)

BIBLIOGRAFIA.

"Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera" Testimonios del Cine Mexicano, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México, 1988, 315 pp.

Ayala Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano (1972-1985). Ed. Posada, México, 1986, 663 pp.

El Cine Mexicano, Edamex, México, 1986, 154 pp.

García Riera, Emilio, Historia del Cine Mexicano, Foro 2000, SEP, México, 1986, 356 pp.

"Hojas de Cine I, II y III". Varios autores. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.

Sánchez, Francisco, Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Universidad Veracruzana, México, 1989, 223 pp.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

Baena Paz, Guillermina, Tesis en 30 días (Lineamientos prácticos y científicos), Editores Mexicanos Unidos, México, 1990, 104 pp.

Garza Mercado, Ario, Manual de Técnicas de Investigación, 3a. edición, El Colegio de México, 1981, 287 pp.

Rojas Soriano, Raúl, Guía para realizar investigaciones sociales, UNAM, México, 1981, 274 pp.

I N D I C E

	Pág.
Prólogo.....	I
Introducción.....	II
I. INSTITUTOS CINEMATOGRAFICOS.....	1
American film Institute (A.F.I.).....	3
Argentina.....	4
British Film Institute (B.F.I.).....	6
Colombia.....	7
Cuba.....	15
Chile.....	20
- Areas de trabajo de APTA.....	24
Jamaica.....	26
Nicaragua.....	30
Panamá.....	33
Puerto Rico.....	35
El Salvador.....	37
Union Sovietica.....	44
Venezuela.....	48
Resumen.....	54
Qué es el IMCINE ?.....	55
II. ANTECEDENTES DEL IMCINE.....	58
A) Antecedentes.....	58
B) Lopezportillismo.....	64
Política Cultural.....	67
El Cine.....	70

	Pág.
1977	73
- Producción de este año.....	77
1978	79
- Producción de este año.....	84
1979	86
- Producción de este año.....	92
1980	94
- Producción de este año.....	99
1981	101
- Producción de este año.....	107
C) Situación del cine mexicano en 1982.....	112
- Política de exhibición en 1982.....	119
- Producción de 1982.....	121
Citas.....	124
III. INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA (IMCINE).....	126
El Foro.....	136
A) Política administrativa de Alberto Isaac.....	144
- Tercer concurso de Cine Experimental.....	154
- Los Premios.....	160
B) Enrique Soto Izquierdo.....	162
- Plan de Renovación Cinematográfica.....	170
- Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.....	173
C) Ignacio Durán Loera.....	182
Citas.....	192

IV. SITUACION DEL CINE MEXICANO EN 1990.....	193
- Conclusiones.....	198
- Propuestas	204
- Anexos.....	207
- Hemerografia.....	214
- Bibliografia.....	223
- Indices.....	225