



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
A R A G O N**

**"LA POLITICA ECONOMICA DEL CINE MEXICANO
DE 1982 A 1989 "**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :

**LICENCIADA EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA**

P R E S E N T A :

LETICIA ELIZABETH MONTAÑO ARCHUNDIA

ASESORA; MTRA. DELIA SELENE DE DIOS DE PUENTE

MEXICO, D. F.

NOVIEMBRE DE 1993

**TELLE CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

LA POLITICA ECONOMICA DEL CINE MEXICANO

DE 1982 A 1989

I N D I C E

Agradecimientos	2
Abreviaturas utilizadas	3
Introducción	4

Capítulo I. ANTECEDENTES HISTORICOS

1.- Orígenes y desarrollo del cine en México (1896-1953).	9
2.- El Plan Garduño (1953-1970)	52
3.- La Apertura Cinematográfica (1971-1976)	69
4.- El desastre en el cine nacional (1977-1982)	82

Capítulo II. SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID

1.- Panorama económico en MéxicoI01
2.- Situación políticaI07
3.- Política cinematográficaII2

Capítulo III PRODUCCION FILMICA DE 1982 A 1989

1.- Inicio de actividades en el cine nacional	II4
2.- Fondo de Fomento al Cine de CalidadI26
3.- La XII Reseña de AcapulcoI35
4.- Plan Casillas y término de un periodoI40

Capítulo IV DISTRIBUCION Y EXHIBICION DE 1982 A 1989

1.- Películas Nacionales	142
2.- Películas Mexicanas	147
3.- Compañía Operadora de Teatros	152

Capítulo V . LOS TRABAJADORES

1.- Antecedentes	165
2.- Condiciones de trabajo en el STPD y STIC	167
3.- Trabajadores y Estado	168
4.- Huelgas	168

Conclusiones	171
------------------------	-----

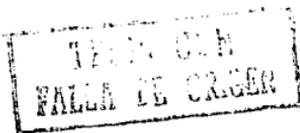
Bibliografía	182
------------------------	-----

Hemerografía	188
------------------------	-----

Anexos	194
------------------	-----

ABREVIATURAS UTILIZADAS

APyDPM	Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas.
ENC	Banco Nacional Cinematográfico.
CANACINE	Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.
CCG	Centro de Capacitación Cinematográfica.
CPG	Centro de Producción de Cortometraje.
Cimex	Cinematográfica Exportadora de Películas.
CONACINE	Corporación Nacional Cinematográfica.
CONACITE I	Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado I.
CONACITEIII	Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado II.
COTSA	Compañía Operadora de Teatros Sociedad Anónima.
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
FFCC	Fondo de Fomento al Cine de Calidad.
Imcine	Instituto Mexicano de Cinematografía.
RKO	Radio Keith Orpheum Corporation.
RTC	Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.
PelNal	Películas Nacionales.
PelMex	Películas Mexicanas.
SOGEM	Sociedad General de Escritores de México.
STIC	Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.
STPC	Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.



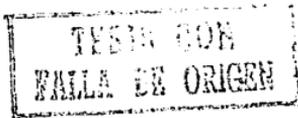
INTRODUCCION

Después de que el cine norteamericano recobró mercados en Latinoamérica y en Europa al término de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica mexicana vió disminuir paulatinamente su presencia en las salas de Centro y Sudamérica. Fue entonces, cuando se empezó a hablar de una "crisis" en el cine mexicano, y comenzaron las críticas de los intelectuales y artistas hacia los distintos sectores que han actuado en torno a la actividad fílmica.

Es precisamente el propósito de este trabajo, ahondar en la problemática fílmica, tratando de examinar el papel de todos los sectores que participan dentro de la industria y próximos a ella, desde el Estado hasta las áreas de producción, distribución y exhibición.

El Estado ha intervenido con mayor frecuencia y en múltiples formas -más que en otros medios de difusión- en la cinematografía mexicana, ya sea en virtud de su organización integral, en la producción, por la pulverización de las empresas productoras, su descapitalización, la necesidad de financiamiento adecuado, la fuerte competencia del material extranjero y fundamentalmente por la construcción de un oligopolio; además de legislador, censor y socio" (I).

- (I) Anduiza, Virgilio "Legislación cinematográfica Mexicana" Filmotec. de la UNAM, México 1983, p. 100.



Para explicar la posición estatal respecto al cine, partimos de lo general a lo particular, es decir, entender primero el contexto político económico del país, desde los cambios en el capitalismo mundial y su influencia en la economía mexicana, hasta la determinación de las políticas del Estado en materia cinematográfica.

"Está claro que el ciclo de crisis en el cine mexicano no se da de manera autónoma. Le afectan factores que de diferentes maneras tocan la industria del cine, y entre las cuales obviamente están las relaciones de fuerza al interior del país, las crisis económicas nacionales y mundiales, las repercusiones de esas crisis sobre la industria hollywoodense, que es la hegemónica en el mercado mundial de películas, del que México es una fracción más"(2).

En este sentido, para comprender los cambios en la industria cinematográfica es necesario ubicar a la iniciativa privada dentro de los modelos económicos adoptados por el Estado en el plano de la "economía mixta" -término muy usado dentro de la industria fílmica-. Es por ello que cada apartado del primer capítulo mantiene referencias sobre la política económica del país, más aún, el propio periodo de estudio de este trabajo: De 1982 a 1989.

Además, en esta tesis se observa en qué medida el Estado y el sector privado han actuado en torno a los siguientes elementos que la estructura industrial necesita para su desarrollo cuantitativo y cualitativo: la adecuación y amortización de las películas a través del tiempo de pantalla; el reciclaje de todos los elementos huma-

(2) Ruy Sánchez, Alberto "Historia de un cine en crisis" Ed. Premio, México 1981, p. 64.

nos, como guionistas, fotógrafos, argumentistas, directores, y demás personal; una mayor agilización en la salida del producto filmico al mercado, y por supuesto la riqueza temática así como la reinversión de capital.

Cabe destacar que la relación del capital nacional con el norteamericano sería determinante en la historia económica del cine mexicano. La cinematografía nacional se vería minada con la expansión del capital estadounidense y su amplia penetración en el mercado del país. Tan sólo el monopolio Jenkins tendría un papel importante durante más de tres décadas de explotación.

Como la industria cinematográfica no es sólo parte de la estructura económica, sino también un importante medio de difusión, con características no sólo de expresión cultural y social sino también ideológicas, es importante observar la intervención del Estado en el cine, desde la óptica política.

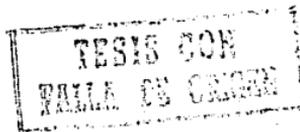
Es evidente que el Estado ha participado en la producción de películas desde sus inicios como "industria" al dar apoyo crediticio, con el lema de temática nacionalista, que sería después de "interés público", de "calidad" o de tema "familiar".

El hecho de que esta industria se encuentre supeditada a la Secretaría de Gobernación, habla de la importancia no sólo económica sino también política que la cinematografía ha significado para

el Estado, como elemento cohesionador de las relaciones sociales de producción capitalista en nuestro país. Ya Carlos Monsiváis declaraba que "la cultura mexicana ha sido or antonomasia un fenómeno ligado al desarrollo del poder".

Por lo anterior se entiende por qué el Estado, ha mantenido un control sobre la cinematografía, al ser la Secretaría de Gobernación el aparato gubernamental que rige la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), la cual a su vez controló la dirección del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) durante todo el periodo de Miguel de la Madrid, pues como es sabido, después de la sucesión presidencial de 1988 se dieron cambios durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, al pasar el Imcine al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

El que la Secretaría de Gobernación haya tenido una preponderante ingerencia en la cinematografía -aún como censor- ha determinado directa e indirectamente las políticas al interior de las empresas estatales, dando por consecuencia que los dirigentes del Instituto Mexicano de Cinematografía y de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía -elegidos por Gobernación y no por la gente más capacitada de la industria- hayan designado en forma unilateral los proyectos estatales a financiar, dando prioridad a gustos personales o gubernamentales, obstaculizando en forma burocrática el buen funcionamiento industrial.



Finalmente se intenta demostrar que la función del Estado como empresario en la industria cinematográfica, fue de perspectivas poco positivas, ya que todas las empresas -a excepción de Estudios Churubusco-, fueron liquidadas por quiebra o puestas en venta para su privatización. Las compañías filmicas de participación estatal no dejarían de ser más que otro sector industrial que creció desmesuradamente con presupuestos gubernamentales, que al término de su desgaste -ya sea por mala administración y/o corrupción, y al no poderseles sostener con los mismos presupuestos debido a políticas económicas de orden global, terminarían liquidadas, tales con los casos de : Cimex, Películas Mexicanas, Casa Mohre, Azteca Films, Banco Nacional Cinematográfico y Comenta I. O bien serían privatizadas, como ejemplar los están Estudios América y Compañía Operadora de Teatros.



Capítulo I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

I. Orígenes y desarrollo del cine en México (1896 - 1951).

Preciso es retornar a los inicios de la creación cinematográfica, no en una forma amplia y rigurosa, sino como evocación de lo que fue el comienzo de un "espectáculo" de alcances industriales que surgió como experimentación científica.

Antes de que los hermanos Lumière inventaran el cinematógrafo, otros hombres con talento científico como Georges Demeny, Emile Reynaud y en particular Thomas Alva Edison, habían intentado dar animación a la figura humana con el fonoscopio, el zootropo y el kinetoscopio[†], respectivamente. Pero por sus limitaciones tanto de técnica como de espacio no lograron dar el lapso visual necesario que obtuvieron los hermanos Lumière durante su primera presentación pública el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien, ubicado en el Boulevard de los Capuchinos en París (1).

Así como el invento de la fotografía había asombrado a la sociedad europea de principios del siglo XIX, el cinematógrafo se convierte muy pronto en la nueva tecnología visual de fines de ese mismo siglo. Las primeras imágenes que proyectaron los hermanos Louis y Auguste Lumière se referían a la vida cotidiana de aquella época en París: "Obreros saliendo de la fábrica", "Llegada del ferrocarril", etc.

[†]Fonoscopio: disco con fotografía que reconstruye el movimiento.
Zootropo: aparato que al girar produce la impresión de que se mueven unas figuras dibujadas.
Kinetoscopio: aparato de anteojos y grandes cajas, que contenían películas perforadas.

(1) Jeanno, René et al "Historia Ilustrada del Cine" Ed. Alianza, Tomo I, México 1981, p. II.

Para las proyecciones públicas los hermanos Lumière habían alquilado el local, pagando una cantidad de 30 francos por día. Al ser el precio de entrada de un franco, en la primera función apenas obtuvieron la suma de 35 francos; recaudación mínima para la familia Lumière que logró salir avante, gracias a que el público volvió con parientes o amistades a ver la misma función, ampliándose asimismo el número de sesiones hasta llegar a 20 y alcanzando un aumento de capital de 2,000 a 2,5000 francos al día, para una sala de 120 localidades (2).

Al principio las proyecciones fílmicas de los Lumière se convirtieron en un espectáculo atractivo para los residentes del lugar, quienes seguramente después de haber visto varias veces el mismo tipo de imágenes, no regresarían a observarlas de nueva cuenta. Es evidente como se da la necesidad de un giro en la temática de las proyecciones cinematográficas, aun en su más mínima expresión visual. "Después de 18 meses, la fórmula puramente demostrativa de las fotografías animadas y cuyo arte se limitaba a la elección del toma, al encuadre y a la iluminación, había llevado al cine a un callejón sin salida" (3).

Para esos momentos, el cine era solamente un "espectáculo sin futuro", concebido así por sus autores, los hermanos Lumière, quienes poseedores de una mentalidad meramente científica, no percibían de otra forma al cinematógrafo, y declaraban en forma poco optimista: "nuestra invención, puede ser explotada cierto tiempo como una curiosidad científica, fuera de esto no tiene ningún por

(2) Leprohon, Pierre "Historia del Cine" RIALP, Madrid 1962, p. 23.

(3) Sadoul, George "Historia del Cine Mundial" Siglo XXI, México, 1980, p. 21.

venir comercial. Es sobre todo un oficio de feriante que puede durar 6 meses, un año, quizá menos..." (4).

Cuan equivocados estaban los hermanos Lumière sobre la imagen fílmica, que ante todo necesitaba de mayor imaginación para presentar nuevas ideas al espectador, quien al principio se vió asombrado por ver reflejada la realidad en movimiento sobre una pantalla, y que después acudiría a las proyecciones como una forma de entretenimiento.

En sus inicios no se vislumbraba la capacidad industrial de este invento y sólo se vendía el "espectáculo" sin ninguna perspectiva comercial mayor. Desde esta óptica, los Lumière se negaron a vender su invento y procedieron estrictamente sólo a proporcionar operador, cinematógrafo y películas a sus concesionarios a cambio de recibir el 50 por 100 de los ingresos brutos (5). Con este tipo de operación, los compradores del nuevo divertimento dependían totalmente de los franceses, al no poder producir sus vistas por falta de equipo y materia prima.

Esto sin embargo, no fue un obstáculo para que surgiera alguna empresa de producción cinematográfica y se desatara una lucha por la posesión de la patente y poder así usufructuar el nuevo invento en todo el mundo. Posteriormente, gracias al desarrollo del lenguaje cinematográfico realizado por Georges Méliès en un inicio y por Edwin S. Porter y David Wark Griffith después, siguiéndoles Erich von Stroheim, Sergei Eisenstein, V.I. Pudovkin, Dziga Vertov y más tarde Orson Welles, el cine va logrando una

(4) René Jeane, op. cit., p. 21.

(5) Pierre Leprohon, op. cit., p. 26.

mayor dimensión dentro del capitalismo mundial y en especial en los Estados Unidos de América.

Por otro lado, un hombre de origen francés llamado Charles Pathé da el impulso financiero que el cine necesitaba; intensificó la producción de films en Vincennes, Francia y logró un gran éxito con las obras representadas al aire libre, producidas por Ferdinand Zecca -quien era guionista, escenógrafo y realizador para la Casa Pathé-, hasta obtener la distribución no sólo en su país sino en gran parte del mundo.(6).

Después de que Charles Pathé dominó el mercado del producto cinematográfico en Francia e invadió el de Estados Unidos (ya fabricaba también su propia película), Leon Gaumont se inicia en el negocio con prósperos resultados, pero más tarde es Thomas Alva Edison quien se impone en el mercado al reclamar y exigir a toda productora y exhibidora derechos por uso del invento, pues en octubre de 1888 había depositado un caveat, es decir, una descripción de un descubrimiento, la cual para la ley norteamericana funciona como una pre-patente, dándole inmediatamente prioridad a éste que a cualquier otro documento.

"Una de las diez casas de Edison es la de Pathé Freres, de Francia que controla el mercado de Francia; tiene fábricas de películas en 8 países y 31 agentes que venden las películas en lugares tan distantes como Buenos Aires, Calcuta, Moscú y Tokio. El costo de producción de cada película varía entre 600 a 2,500 dólares..." (7).

(6) Georges Sadoul, op. cit., p. 42.

(7) Almoina, Helena "Notas para la historia del Cine en México" Tomo I, Filmoteca de la UNAM, México 1960-1980, p. 53.

La lucha iniciada desde la creación del cinematógrafo por poseer la licencia del invento, fue ganada finalmente por los norteamericanos. Edison reafirmó su dominio sobre el mercado de productos fílmicos al monopolizar las patentes para la filmación a través de la Internacional Film Company y diez años más tarde, crea el primer trust fílmico internacional, el Motion Pictures, Co. (8).

El control férreo de Edison sobre la producción y circulación de las películas fue derrumbado por los productores llamados independientes, tales como Carl Laemmle, William Fox, Adolph Zukor, los hermanos Warner, Marcus Loew y Samuel Goldwyn, todos ellos judíos europeos, emigrados a Estados Unidos y fundadores de la Universal, Paramount, Warner, Fox y Metro Goldwyn Mayer, base de lo que sería más tarde el fastuoso Hollywood.

Para nuestro país, no pasaron más de ocho meses cuando llegó la presentación del cinematógrafo. Los enviados de Lumiere ofrecieron una primera exhibición pública el 14 de agosto de 1896, exclusiva para algunos grupos científicos en el entresuelo de la Droguería Plateros, en el centro de la ciudad (9). Además de invento científico, es claro que el México porfiriano percibía al cine como una "novedad europea" cuyas imágenes eran para imitación y admiración de los aristócratas nacionales, seguidores voraces de toda referencia con la sociedad europea.

La aceptación del cinematógrafo en la ciudad de México fue inme-

- (8) Gómez Jara, Francisco y Delia Selene de Dios "Sociología del Cine" SEP Setentas, México 1973, p. 35.
(9) Reyes, Aurelio de los "Los Orígenes del Cine Mexicano" SEP-FCE, México 1984, p. 81.

dista, y ya para 1899 se abrieron 20 salones de proyección, que sumados a los de Plateros y Cinco de Mayo hacían un total de 22 en la capital para un número aproximado de 300 mil habitantes. (10).

La competencia que libraban los hermanos Lumière con Edison por el manejo de la patente y el control de los mercados no se hizo esperar, y a los pocos días de que la ciudad de México conociera el cinematógrafo francés, la agencia Edison abrió un local para difundir su invento (11). Sin embargo, el kinetoscopio no despertó suficiente interés como el que logró el cinematógrafo, seguramente por la dificultad al contemplar las imágenes a través de unas lentes (12).

Los enviados franceses y los agentes de Edison no proporcionaban los elementos químicos y técnicos para revelar los rollos en México. Los dueños de cinematógrafos enviaban sus cintas a Francia o a Estados Unidos esperando varios meses la llegada de sus tomas ya reveladas, dependiendo así totalmente de los laboratorios extranjeros. Es hasta 1898 cuando se da la venta indiscriminada de película virgen e ingredientes químicos por parte de la firma francesa Gaumont -a la que los Lumière habían traspasado el negocio fílmico-, estimulándose así el surgimiento de cinematógrafos locales (13). Este hecho significó también la libertad e indepen

- (10) Aurelio de los Reyes "Cine Mexicano Ayer y Hoy" en Revista de la Universidad, de México, Vol. XXVI, No. 10, I de junio de 1972, p. 3.
- (11) Reyes, Aurelio de los "80 Años de Cine en México" Filmoteca Nacional de México, México, 1977, p.
- (12) González Casanova, Manuel "Crónica del cine silente en México" UNAM, México 1989, p. 12.
- (13) Reyes, Aurelio de los "Medio Siglo de Cine en México 1896-1947", Ed. Trillas, México 1987, p. 14.

dencia para los pioneros del cine en la creación de más y distintas vistas, así como un interés mayor del público por observar imágenes más cercanas a su medio ambiente.

"La proliferación de las salas trajo consigo otros cambios en la naciente industria cinematográfica, a ella probablemente se debe que la distribuidora The American Amusement Company empezara a alquilar sus cintas en vez de venderlas, iniciando así una nueva época para la exhibición" (14).

La demanda y popularización del cine creció en forma vertiginosa, las funciones semanales pronto serían diarias, y por ello mismo, a las empresas distribuidoras les era más rentable alquilar sus cintas que venderlas, dado el amplio margen de ganancia que se obtenía día con día.

A dos años de que el cine se había dado a conocer en nuestro país, habían surgido pequeñas exhibidoras nacionales y se habían establecido algunos extranjeros, sobre todo franceses, y en menor grado norteamericanos y alemanes que alquilaban sus locales (15). Aún no se distingue un control total por parte de algún grupo en el ramo de la exhibición, dado tal vez al florecimiento constante de salas de proyección. En cambio, la producción extranjera se perfilaba como la predominante, debido en gran parte a que poseían la materia prima suficiente para la elaboración de sus vistas.

Las primeras filmaciones que se realizaron a la llegada del cinematógrafo fueron las del presidente Porfirio Díaz, después sería

(14) Manuel González Casanova, op. cit., p. 15.

(15) Aurelio de los Reyes, Tercera op. cit., p. 15.

la aristocracia y en seguida los camarógrafos comenzarían a tomar los sucesos de la vida cotidiana en la ciudad de México.

A pesar de que se crearon los Estudios The American Amusement Co Lillo, García y Compañía., se hicieron dos películas de argumento solamente (16), tal vez por la referida falta de materia prima y el impacto causado por vistas relativas a otros países lejanos y sobre todo a las del propio México.

"Las películas hechas a partir de 1906 plasman la imagen de la Belle Époque, que se inicia durante el periodo presidencial de Díaz, que va de 1904 a 1910. La producción evitó paulatinamente la exhibición de hechos desagradables... los hechos de Río Blanco fueron soslayados... así como las imágenes de barrios bajos de la capital de la República. El despertar político al parecer fue ahogado por la represión y por el cinematógrafo" (17).

Puede decirse que las vistas tomadas por los primeros camarógrafos mexicanos se referían a un determinado tipo de realidad que el gobierno permitía, pues no se plasmó la visión total de la época: su lucha de castas, la explotación del campesino y la represión a la clase obrera.

La imagen cinematográfica fue vista como verdad política además de novedoso invento, y ya desde sus inicios fue reconocida por los gobernantes como instrumento para retratar la realidad, la cual podía ser manipulada de acuerdo al discurso del Estado, haciendo de la censura un acto aplicable al cine.

(16) Aurelio de los Reyes, Tercera op. cit., p. 15.

(17) Ibidem., p. 27.

De 1911 a 1916 la realización de filmes se orienta a servir de testimonio informativo sobre los acontecimientos de la lucha armada conocida como Revolución Mexicana (18). En esta etapa es más claro como el cine fungió como instrumento político para los caudillos de la Revolución, así como para quien estuviera en el poder durante el consecutivo cambio presidencial que sucedió al asesinato de Francisco I. Madero en febrero de 1913.

"Los hermanos Alva siguieron a Madero y filmaron los sucesos que se desarrollaron en la capital y otros en el interior del país. Jesús Abitia filmó campañas de Obregón y desplazamientos de Venustiano Carranza. Villa tuvo a su servicio por lo menos a 10 camarógrafos norteamericanos...los zapatistas fueron retratados por varios camarógrafos" (19).

El 3 de junio de 1913 durante el gobierno usurpador del presidente Victoriano Huerta, se exhiben en México escenas de la llamada Revista Semanal (Gaumont), presentando al ejército norteamericano con la consigna de "intervenir en México". Esta imagen provocó en el público un rechazo total y por consecuencia, su retiro del programa de la Revista Semanal. A los pocos días, exactamente el 23 de junio de 1913 se promulgó un primer decreto de censura. En él se prohibía la exhibición de una película donde se ultraje directa o indirectamente a determinada autoridad o persona a la moral, a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público" (20).

Si bien oficialmente este primer decreto de junio de 1913 buscó contrarrestar la ideología imperialista representada por las cin

(18) Vega, A. Eduardo de la, Primer cine sonoro mexicano, "Siete décadas de cine mexicano", Filmoteca de la UNAM, s/f., p. 3

(19) Aurelio de los Reyes, Tercera, op. cit., pp 52

(20) Aurelio de los Reyes., Tercera.op.cit., pp. 52 y 53.

tas norteamericanas, no se puede soslayar la influencia que podían provocar los documentales sobre los hechos políticos ocurridos de 1910 a esa fecha, los cuales quedaban también sujetos a la ley del nuevo gobierno golpista, quien reconocía en el cine un medio de difusión con gran capacidad de representar imágenes de la sociedad mexicana, recién resquebrajada por el movimiento armado que era traicionado por el mismo Huerta. Y a su vez, se le reconocía al cine su potencialidad de influencia en el público.

Como lo señala Aurelio de los Reyes, el reglamento cinematográfico no tendría carácter federal sino hasta el gobierno de Venustiano Carranza, quien derrocó a Victoriano Huerta y promulgó los decretos de censura de 1919, otorgando a la Secretaría de Gobernación la rectoría y vigilancia de la clasificación y exámen de cintas y vistas para su exhibición, además de contrarrestar las películas denigrantes para México y ordenar la instalación de los laboratorios cinematográficos dependientes también de la señalada secretaría.

Terminado el conflicto armado en territorio nacional se fundan varias empresas tendientes a generar compañías ricas y prósperas, siguiendo las pautas marcadas por Hollywood al tomar el cine de ficción como base de la producción global (21), pero tratando a su vez de impulsar un acentuado nacionalismo. Los intentos por crear una industria floreciente se verían diezmados por la competencia norteamericana, cada vez más desarrollada y con ventajas industriales superiores a las de Europa.

(21) Eduardo de la Vega A. op. cit., p. 12.

Un ejemplo claro fue la producción de "El Automóvil Gris" de Enrique Rosas, realizada en 1919, que si bien obtuvo éxito en México resultó un fracaso en los Estados Unidos de América, donde se le calificó de anticuada, porque el vecino país marcaba la vanguardia en el lenguaje cinematográfico. Esto significó para los cineastas mexicanos no sólo el desaliento en su trabajo, sino la imposibilidad real de obtener una sana recuperación económica, que beneficiaría tanto a productores como a estudios, laboratorios y distribuidores (22).

La inaccesibilidad al mercado norteamericano, tanto para México como para otros países, no fue el resultado de una política proteccionista aplicada por el gobierno, sino el resultado de la integración vertical de la industria norteamericana, que se había mostrado hermética a los productos extranjeros y reducía además, las posibilidades de acción de nuevos empresarios connacionales suyos, interesados en ingresar al negocio fílmico (23).

De lo anterior puede entenderse por qué los primeros estudios-laboratorios -con pretensiones formales-, construidos en 1919 por el distribuidor y productor German Camus fueron cerrados. (24) La incoestabilidad de los Estudios y Laboratorios se ha distinguido desde entonces en el sector producción, resultando el área más golpeada y desatendida en la estructura industrial fílmica.

Por otra parte, los Circuitos Olimpia, con 19 salas de proyec-

(22) Aurelio de los Reyes, Cuarta op. cit., p. 81.

(23) Schmitman, Jorge Alberto "Film industries Latin America, dependency an development" ABLEX, Norwood, New Jersey, 1984, p.

(24) Estudios Churubusco "La Fabrica de Sueños, 1945-1985", IMCINE, México 198, p. 17.

ción en la ciudad de México y otras en el interior del país, fueron adquiridas por capitalistas norteamericanos, encontrándose en serios problemas los productores nacionales interesados en colocar ahí sus películas por el difícil acceso a todo producto mexicano. (25).

Al capital estadounidense no le bastaba controlar una sola cadena de exhibición, en una etapa en la cual el cine se desarrollaba rápidamente y multiplicaba en forma constante sus salas de proyección, siendo necesario también fortalecer el sector distribuidor. En este sentido, la Fox estableció sus oficinas en la ciudad de México el 24 de agosto de 1919 y dos meses más tarde, la International Pictures Co., y la Universal iniciarían también sus actividades en territorio mexicano (26).

Por lo que toca al Estado, éste no tomó medidas favorables para el cine mexicano, "por un lado justifica el establecimiento de la censura para neutralizar la imagen negativa del mexicano en las películas norteamericanas sin crear ningún estímulo, ni proteger de la competencia a la industria, y por el otro permite el libre comercio de películas" (27). Esta contradicción gubernamental para el cine nacional puede entenderse como el reflejo de la política del nuevo Estado mexicano: censurar para asegurar su poder sin ningún temor después de oscuros derrocamientos presidenciales, y al mismo tiempo obtener el reconocimiento internacional de los Estados Unidos de América.

(25) Aurelio de los Reyes, Cuarta op. cit., p. 85.

(26) Ibidem., p. 92.

(27) Ibidem., p. 92.

Carlos Hope, crítico cinematográfico de la época señaló: "El departamento de censura ha errado lamentablemente el sendero. Lo que importa en estos momentos no es censurar las películas extranjeras sino impulsar la industria cinematográfica nacional" (28). Además de impulsarla era indispensable lograr su unificación y organización para enfrentar las presiones comerciales propias de la expansión de la industria fílmica norteamericana.

De acuerdo con los datos de Aurelio de los Reyes, de 1896 a 1913 la sociedad mexicana prefirió el cine francés y de 1913 a 1920 el italiano que trataba principalmente de melodramas familiares y amorosos. Es notorio que para 1924 el cine estadounidense había cobrado además de fuerza económica y tecnológica, la artística. Talentosos personajes de distintos países habían emigrado a Estados Unidos con la esperanza de trabajar y de algún modo desarrollar una carrera dentro del cine norteamericano; tales fueron los casos de: Greta Garbo de Suecia, Erich von Stroheim de Austria y Charles Chalin de Inglaterra, entre otros.

La penetración de filmes norteamericanos al mercado latino aumentó en forma considerable al inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Los Estados Unidos aprovecharon la ausencia de italianos y franceses -poseedores de fuerte influencia en el gusto mexicano-, para ampliar sus ventas y colocarse en el primer lugar como distribuidor de cintas.

En 1927 se da a conocer públicamente el cine sonoro con el film: "El Cantante de Jazz" y nuevamente el desarrollo de la tecnología.

(28) El Universal 19/II/1920. Citado por Manuel González Casanova, op.cit., p. 40.

gía representa un impulso a una mayor comunicación unidireccional en la cinematografía de todo el mundo, representando a su vez, un reto para Hollywood al tratar de mantener su hegemonía dado el escaso interés del público latino y de otros países a en las películas de lengua inglesa. La técnica del doblaje no resultó muy atractiva en el caso latinoamericano, debido a los distintos acentos en la región, según comenta Emilio García Riera, siendo difícil poder complacer a todo el público latino.

De esta forma la producción de películas en castellano realizadas por las empresas estadounidenses fue disminuyendo poco a poco. En cambio, el volumen total de sus producciones en inglés mantuvo un constante aumento (Véase cuadro No. I).

Cuadro No. I. Número de películas norteamericanas y mexicanas estrenadas de 1930 a 1939⁺

Nacionalidad	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Norteamericanas	196	192	253	242	290	200	286	263	185	280
Norteamericanas en español	16	31	10	5	10	7	6	3	1	2
Mexicanas	4	1	5	12	23	24	20	33	42	35
Total	216	224	268	259	323	231	314	299	228	317

Fuente: María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco "Cartelera Cinematográfica" Filmoteca de la UNAM, pp. 272 a 276. ⁺A pesar de faltar los datos correspondientes al periodo 1927-1929, es notorio el comportamiento a la baja en las películas norteamericanas en español exhibidas, reflejando lógicamente la disminución en la producción.

Como apoyo a una campaña nacionalista aprobada por la Cámara de Diputados el 17 de junio de 1931, el presidente Pascual Ortiz Rubio elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de ese mismo año. La respuesta norteamericana no se hizo esperar al amenazar con no pagar un sólo centavo más de impuestos, y con suspender la remisión de sus películas.(29)

El intento del Estado por frenar la excesiva penetración del producto fílmico estadounidense fue inútil al estar desfasado en el proceso industrial fílmico, hasta entonces desarrollado en el país, donde el sector exhibición crecía con base en el amplio abastecimiento de películas norteamericanas y con una débil estructura productiva nacional.

Ante la presión de Estados Unidos, el presidente mexicano suspendió indefinidamente el decreto, siendo muy claro que aproximadamente el 90% de las películas estrenadas en el país eran de factura extranjera, la industria cinematográfica nacional no alcanzaba ni el 10% de participación. El sector producción no conseguía abastecer el ramo de la exhibición en forma satisfactoria, con marchas forzadas solamente funcionaban los Estudios Abitia -fundados en 1922- llamados posteriormente Estudios Chapultepec, pasando a ser en 1931 Estudios de la Nacional Productora (30).

En cambio Estados Unidos contaba con un sector productor fuerte y con un gran mercado doméstico, donde las inversiones eran aseguradas antes de su explotación en el extranjero. Esta amortiza-

(29) Aurelio de los Reyes, Cuarta op. cit., p. III y II7.

(30) Estudios Churubusco, op. cit., p. 18.

ción local significó que los productores norteamericanos recuperaran en el mercado exterior sólo el costo de distribución, en tanto, las producciones de otros países recuperaban los costos de producción y distribución en el mercado local (31).

Esta ventaja fue posible gracias a la hegemonía comercial y política obtenida por los Estados Unidos después de su triunfo en la Primera Guerra Mundial. Los judíos centroeuropeos dueños ya de la naciente industria fílmica norteamericana, se imponían a las cuotas arancelarias de los países más débiles, como México.

A lo anterior obedece la reorganización de las empresas fílmicas del sector distribución en la Unión Americana dentro de la Motion Pictures Export Association (MPEA), cuya filosofía fue de "libre comercio", entendiéndose como tal, el libre dominio en la introducción de productos de manufactura norteamericana en la mayor parte de los países del orbe mundial, sin la menor oposición de sus gobiernos. De la Motion Pictures Export Association surgiría en 1921 la Motion Pictures Producer and Distributors of America (MPPDA), para continuar con la política de libre comercio en el área latinoamericana, así como con la regulación de sus competidores en el mercado e impedir una posible censura gubernamental de las naciones consumidoras (32).

El trabajo desarrollado por la Motion Pictures Producer and Distributors of America, fue de amplio dominio en nuestro país; sólo basta citar que para 1930 existían cerca de 830 teatros y salas cinematográficas, cuya mayoría eran regentadas por mexica-

(31) Jorge Alberto Schnitman, op. cit., p. 22.

(32) Ibidem., p. 6 y 23.

nos o eran de su propiedad, y de las 16 empresas distribuidoras, el 90% procedía de Estados Unidos. Entre las estrategias utilizadas por la MPPDA para lograr mayores ventas, se registra la presión ejercida a exhibidores mexicanos para proyectar películas norteamericanas a cambio de recibir un aparato de exhibición sonora (33).

En este contexto, los intentos por crear una industria fílmica nacional, serían al margen de la norteamericana, la cual exportaba además del estilo cinematográfico, la tecnología para realizar y proyectar películas. A esto se añade la presión ejercida al sector exhibición de México, para que sus productos fueran consumidos en todo el mercado mexicano sin problema alguno, mientras el gobierno de nuestro país trataba de lograr la estabilidad política en todo el territorio nacional.

Según Aurelio de los Reyes, hubo en México algunos inventos técnicos que nunca fueron aplicados dentro de la industria; el Estado soslayó al cine de la política cultural, en la que dió mayor importancia al movimiento pictórico, y la producción cinematográfica quedaba en manos de capitales aventureros, preocupados por imitar los éxitos del cine italiano, o por idealizar la vida del indígena, para después seguir los modelos norteamericanos ya en boga dentro del mundo del cine. Pero definitivamente "la peor consecuencia de este aberrante panorama; era someter el espectáculo fílmico a una estrecha reglamentación moral que, ya en la práctica, sería utilizada principalmente para limitar la expresión política del incipiente cine mexicano" (34).

(33) Pulido Islas, Alfonso "La Industria Cinematográfica de México", México Nuevo, México 1939, v. 61.

(34) Jorge Ayala Blanco "Permanencia Involuntaria, la Clase Obrera y el Cine Mexicano", en la Cultura en México, Suplemento de Siempre, 16 de abril de 1975, No. 688, p. V.

El acentuado nacionalismo proclamado por los gobernantes mexicanos y grupos culturales sería llevado hasta el chauvinismo, obstaculizando así, la diversidad de ideas y la libertad de crítica. Cuando Sinsestein visitó México en 1931 para la realización de una película, se enfrentó con la censura y la burocracia mexicana porrevolucionaria a lo largo de su estancia en esta nación. Sin embargo, a pesar de estos impedimentos Sinsestein logró plasmar impactantes imágenes de la vida del peón en la hacienda, así como los rasgos del nacionalismo mexicano.

En el año de 1931, la Compañía Nacional Productora de Películas, con técnicos de Hollywood, un director-actor de origen español, Antonio Moreno; el también actor de nacionalidad norteamericana, Donal Ree y otros actores mexicanos, filma la segunda versión de "Santa" -con Lupita Tovar-. Esta gran producción híbrida sería la primera película mexicana con grabación directa de sonido, su temática no proyectaba el impulsado nacionalismo, dando como resultado "una mezcla de inquietudes locales y de gente de Hollywood un tanto parecida en cierta manera a la de *¡Que Viva México!* de Sinsestein. Siendo ambas películas proporciones de camino a seguir" (35).

"Santa" con tema prostibulario, redituó excelentes ganancias a la Compañía Nacional Productora de Películas (creada en 1917), con un costo aproximado de ochenta mil pesos, rindió al fin la exorbitante cantidad de un millón de pesos" (36).

Aunque "Santa" obtuvo gran éxito en taquilla, se llevaron a cabo solamente seis producciones en el año siguiente. Al ser la in

(35) Aurelio de los Reyes, Cuarta op. cit., p. 123.

(36) Alfonso Salido Islas, o. cit., p. 20.

industria cinematográfica una actividad económica de reciente creación, representada apenas por unos cuantos empresarios mexicanos, y dadas las condiciones de transición política y de reformulación del sistema capitalista dependiente, "parece entenderse" la inseguridad en la inversión de capitales en el área productiva. El promedio en los últimos años había sido de dos o tres películas anuales de baja calidad y se estrenaban cada año aproximadamente 200 cintas norteamericanas, no obstante que para 1934 se tenía un mercado de 16 millones de habitantes, de los cuales dos terceras partes eran analfabetas (37).

Se manifiesto el desequilibrio financiero en el sector producción, donde la mayoría de las empresas eran de producción accidental, no logrando conformar un capital fuerte. Ejemplo de ello es que a principios de 1931 se estrenaron 14 películas, y de las 16 compañías productoras que aparecían como activas, solamente tres o cuatro de estas firmas tenían registradas dos o tres películas resultando más de seis las compañías inactivas (38).

Con tan pobre producción, no se podían mantener en forma consistente los Estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas y los Estudios Jorge Stal, just entonces únicos en el servicio fílmico que actuaban en forma regular. "En 1933 por dificultades laborales de la Compañía Nacional Productora de Películas se habilitaron nuevos estudios llamados de la Industrial Ci-

(37) García, Hiera Milio "Historia Documental del Cine Mexicano" Vol. I, Sra. México 1976, p. 31 y 63.

(38) Ibidem., p. 33.

nematográfica" (39).

Sin duda, durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) la industria fílmica del país avanzaría en su base estructural y en su temática. El presidente Cárdenas tomó un activo interés por el desarrollo de la cinematografía, de acuerdo también con su política económica y social, en la cual el Estado tuvo un papel importante en la formación social capitalista, adoptando programas objetivos en las áreas: agrícola, industrial, financiera y educativa, entre otras ramas. Esta participación activa del Estado obedeció a las condiciones difíciles por las que atravesaba la economía mundial, después de la depresión de 1929 y de las luchas políticas internas que aún se daban en México.

Para el área fílmica, el Estado desarrolló una política proteccionista para el sector producción consistente en: la exención de impuestos, la creación de la empresa estatal Financiadora de Películas, dedicada a proporcionar préstamos para la producción, y por último, la entrega de créditos para la construcción de estudios (40).

Estos estudios se crearon en 1934 y operarían para la productora Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima, (CLASA), constituyéndose así, estudios y productora, en una sola empresa con el mismo capital. Los estudios CLASA eran comparables con los de Hollywood "por primera vez un estudio contó con cámaras Mitchell,

(39) Estudios Churubusco, op. cit., p. 18.

(40) Jorge Alberto Schnitzman, op. cit., p. 24.

equipo de grabación (o sonorización sincrónica), máquinas de revelado basado en la curva gamma, equipo de proyección de fondo e impresora óptica" (41)

En 1934 sobresalieron dos películas: "Dos Monjes" de Juan Bustillo Oro y "Redes" de Fred Zinneman y Emilio Gómez Maribel, ésta última cinta fue acometida por la Secretaría de Educación Pública, lo que significó para los productores una posible nacionalización de la industria por parte del gobierno Cardenista, pero en realidad la única acción del Estado fue la creación de los ya citados estudios Clasa. La cinta "Redes" con referencias sociopolíticas abrió sin embargo, la posibilidad de hacer este tipo de producciones bajo la administración de una institución cultural y educativa.

Clasa se declararía en quiebra después de realizar el excelente film "Vámonos con Pancho Villa" de Fernando de Fuentes, pero algún tiempo después, el presidente Cárdenas decidió otorgarle -seguramente convencido de la calidad de esta cinta- una subvención de un millón de pesos, misma cantidad que invirtió Clasa en la película.

"Es notorio que sin canales de distribución, sin métodos racionales de financiamiento, el cine mexicano considerado como una entidad en sí mismo no podía tener otras perspectivas que no fueran las de la crisis. Además gran parte del público no estaba acostumbrado a los subtítulos de las cintas norteamericanas" (42). Y

(41) Estudios Churubusco, op. cit., p. 19.

(42) Emilio García Tiera, op. cit., Vol. I, p. 90.

por último, el costo de la producción aumentó de 58 mil pesos promedio en 1935 a 75 mil pesos en 1936, siendo 29% más (Véase cuadro No. 2).

Cuadro No. 2 Precios medios de películas mexicanas, 1932-1936

Año	No. de pel.	Precio Medio	Incremento %
1932	6	45,000.00	-
1933	21	50,000.00	11.11
1934	23	55,000.00	10.00
1935	22	58,000.00	5.45
1936	25	75,000.00	29.31

Fuente: Emilio García Siera, op. cit., Vol. I p. 289 y Rafael S. Portas et al "Enciclopedia Cinematográfica 1897-1955" Publicaciones Cinematográficas S. de A.L., México 1957, p. 674.

Lo anterior explica la quiebra de Clasa con una buena película, pues si bien, Clasa fue un impulso necesario al sector producción con equipo moderno importado de Estados Unidos, era también indispensable establecer un distribuidora bien organizada que abarcara eficazmente los mercados de Latinoamérica y del sur de la Unión Americana, e incluso el mercado europeo donde se carecía de representantes autorizados que cuidaran los intereses de los productores mexicanos. Y esta tarea correspondía al sector industrial, un tanto rezagado en la dinámica capitalista de su propio país, debido en parte a las condiciones difíciles de la economía y de las luchas internas para la estabilización política -como ya se mencionó-. Por ello, el Estado aparece como el motor que inyecta capitales al sector productivo de la economía fílmica y el que define una política proteccionista a seguir.

La producción de películas mexicanas había tomado un movimiento ascendente hasta el año de 1935, cuando se resintió un estancamiento en relación con la industria fílmica española, la cual presentó en ese mismo periodo el 51% de participación en el volumen total de largometrajes en castellano, en tanto, México reportó el 25%, menor cantidad que el año anterior (Véase cuadro No. 3).

Cuadro No. 3 Producción de Películas en castellano de 1931 a 1935

País	1931	%	1932	%	1933	%	1934	%	1935	%
Méx.	1	3	6	22	21	40	23	37	22	25
Esp.	2	5	9	32	17	33	23	37	44	51
E.U.	30	81	11	39	8	15	10	16	8	9
Arg.	4	11	2	7	6	14	6	10	13	15
Cuba	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Total	37	100	28	100	52	100	62	100	87	100

Fuente: Emilio García Giera, op. cit., Vol. I, p. 289.

En 1936 se realiza una importante cinta para la industria mexicana: "Allá en el Rancho Grande" de Fernando de Fuentes, la cual iniciaría "una especie de género cinematográfico, el cual predominará en la historia fílmica de México, y cuyas originales convenciones lo hacen genuinamente nacional.(43).

Esta película marcaría el éxito no solamente en México sino también en un nivel internacional, logrando penetrar al mercado latinoamericano con gran aceptación. Así, el cine mexicano incrementa su producción para 1937 en 52%, comparado con el año anterior

(43) Ayala, Blanco Jorge "La Aventura del Cine Mexicano" Posada, México 1968, p. 64.

En cambio, la industria española disminuye considerablemente su volumen por causa de la guerra civil. "Cabe anotar que el costo de 'Allá en el Rancho Grande' fue de setenta mil pesos y sólo por concepto de distribución dejó ingresos de un millón de pesos" (44).

Los productores mexicanos se dedicaron a imitar el esquema narrativo de "Allá en el Rancho Grande", propiciando con esa actitud una nueva crisis al saturar el mercado con este tipo de films. Misma suerte correría la película "Madre querida" (melodrama maternal) de Juan Orol, que al ser aceptada por el público mexicano fue ejemplo de imitación desmedida.

Con este hecho queda de manifiesto la escasez de argumentos, la falta de originalidad por parte de los productores, quienes recurren a la adaptación de alguna novela o emulan a las películas de éxito comercial, sin preocuparse por renovar la temática y marcar un nuevo estilo en la cinematografía del país.

"El cine como fábrica de estereotipos conoce así la brevedad de sus recotas, lo que puede ser un negocio enorme en un tiempo, es producible hasta cierto límite en el que comienza a ya no venderse..." (45).

En estas condiciones, la producción se ve nuevamente estancada, si en 1938 se hicieron 57 cintas, en 1939 resultaron apenas 37, lo que significó una caída del 35% respecto al año de 1938, y para 1940 se reduciría la producción a 29 películas. (Véase cuadro

(44) Alfonso Pulido Islas, op. cit., p. 61.

(45) Ruy, Sánchez Alberto "Mitología de un cine en crisis" Premia, México 1981, p. 51.

No. 4).

Cuadro No. 4 Producción de películas mexicanas, 1935-1940

Año	No. de pel.	Incremento %	Precio Medio	Incremento %
1935	22	-	58,000.00	-
1936	25	13.0	75,000.00	29.31
1937	38	52.0	81,000.00	8.00
1938	57	50.0	128,000.00	58.02
1939	37	- 35.1	135,000.00	5.46
1940	29	- 21.7	75,000.00	44.44

Fuente: Emilio García Riera, op. cit., Vol. I, p. 289 y Rafael E. Portas et al., op. cit., p. 674.

Por lo que corresponde al sector exhibición, el cine norteamericano continuó predominando sobre la cinematografía mexicana y la de otros países, incluyendo los europeos. Ante esta situación el presidente Lázaro Cárdenas decretó en octubre de 1939, que las salas de proyección de toda la República exhibieran por lo menos una película nacional cada mes.

No obstante que el volumen de producción promedio en nuestro país era de 34 cintas, y el requerido en el sector exhibición era de aproximadamente 200 cada año, sí resulta importante el decreto cardenista por la ventajosa presión comercial de los Estados Unidos para dominar el mercado fílmico mexicano.

Por supuesto, los norteamericanos no estuvieron de acuerdo con el nuevo reglamento, y al ser ellos los que controlaban gran parte de la distribución en México, disponían a su gusto del manejo de películas nacionales dentro y fuera de la República, optando además por escoger entre las peores cintas mexicanas para su pro

yección en salas de lujo, perdiéndose así a un sector importante en el consumo del producto hecho en nuestro país (46).

Entre otras medidas aplicadas por los estadounidenses a través de la Motion Pictures and Distributors of America, estaban: la amenaza al sector exhibición mexicano de retirarles la dotación anual de películas, si mantenían alguna relación comercial con distribuidoras extranjeras de origen europeo o latino; coaccionaban a los exhibidores para que se proyectara junto con los largometrajes nacionales a los de origen norteamericano, reservando un tanto por ciento de la entrada, lo cual les suministró mayor rendimiento que si se presentaran solos; e influían en otros países como Colombia para no exhibir cine mexicano porque 'corrompe la lengua castellana' (47).

El desequilibrio financiero y organizativo en toda la industria provocó descensos en su crecimiento. La producción escasa e imitadora no podía sostenerse ni recapitalizar a los laboratorios y estudios. La distribución incipiente, y al igual que la exhibición a merced de los norteamericanos no permitía la solvencia económica del arte fílmico nacional, cuyo panorama se veía difícil ante tantos obstáculos.

El Estado por su parte, cobraba al sector distribución el impuesto sobre la renta de 5% sobre los ingresos brutos percibidos por el alquiler de las cintas, además del impuesto sobre capitales y del timbre. Los exhibidores pagaban la contribución municipal de

(46) Emilio García Riera, Vol. Etop. cit., p.251

(47) Alfonso Palác Isias, op. cit., p. 64 y 65.

10 a 35% en provincia y del 13,5 en el Distrito Federal, de acuerdo también con sus ingresos, así como el impuesto sobre la renta y del timbre. Los únicos exentos de impuestos fueron los productores conforme a un decreto del 3 de febrero de 1936 (48).

El factor que ayudaría al cine nacional para el siguiente periodo no sería el Estado ni una película salvadora, sino la Segunda Guerra Mundial, la cual había iniciado en 1939, y donde los Estados Unidos participarían para dejar durante un lapso de tiempo su dominante incursión en el mercado iberoamericano. A su vez, - España fascista estaba comprometida con el Eje y Argentina al ser neutral, quedarían automáticamente invalidadas en el terreno cinematográfico, debido a que la Unión Americana decidió proporcionar asesoría y ayuda técnica a un país aliado como México y no a enemigos que realizaran películas con mensaje contrario a su postura ideológica dentro de la guerra. Tan sólo en 1943 los norteamericanos enviaron a Argentina 3'600,000 metros de película virgen y a México II'400,000.

Gran parte de esa llamada ayuda norteamericana, no era más que la desviación de inversiones por parte de gente como Nelson Rockefeller, quien al ver disminuir la producción y ganancias en Hollywood, optaron por colocar capitales en la industria fílmica mexicana, a ello se debe la participación de la RKO en la construcción de los Estudios Churubusco (49). Asimismo la Paramount contó con la protección del ejército mexicano para filmar una cinta y compañías como la Columbia tendrían no sólo ingerencia

(48) Ibidem., p. 71 y 72.

(49) Viriles coisés "Historia del Cine Mexicano", Filmoteca de la UNAM-CINECERO, México 1,87, p. 102.

sino también mayor preponderancia en la producción y distribución de cine mexicano (50), como sucedió con las películas de Cantinflas.

Con estas condiciones históricas favorables al cine nacional, se puede observar en el cuadro No. 5 el auge industrial mexicano al incrementar su producción en más del 100% en 1945 y respecto a 1941. La cinematografía del país se convirtió en la tercera industria más importante en toda la República Mexicana y logró promover a sus grandes figuras de la llamada época de oro: Jorge Negrete, Cantinflas, María Félix, Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

Cuadro No. 5 Producción de películas mexicanas de 1941 a 1946.

Año	No. de pel.	(%)	Precio Medio
1941	37	Base = 100	156,000.00
1942	47	27	278,000.00
1943	70	89	350,000.00
1944	73	97	580,000.00
1945	82	122	648,000.00
1946	72	95	579,000.00

Fuente: Emilio García Niera, Vol. 2, op. cit., p. 304 y Rafael E. Fortas et al., op. cit., p. 674.

Sobresalieron los grandes directores como Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón y Alejandro Galindo, quienes marcarían nuevos estilos dentro de una mayor posibilidad de producir, y cuyas formas narrativas darían al cine mexicano, y en particular

(50) Emilio García Niera, op. cit., Vo. 2, p. III.

a Emilio Fernández, una nueva proyección internacional e imagen propia para la cinematografía mexicana.

La censura también se hizo presente: "El jefe de censura Felipe Gregorio Castillo, declaró que en los nuevos tiempos ya no se permitiría hacer películas como 'El Compadre Mendoza' (51). El Estado mexicano objetaría cualquier crítica o alegoría política a la familia revolucionaria, utilizando la censura sin ningún conocimiento sobre los artes relacionadas con el cine.

El 14 de abril de 1942 durante la presidencia del general Manuel Avila Camacho, se crea el Banco Nacional Cinematográfico, el cual sustituyó a la Financiadora de Películas. La inversión estatal en la nueva banca, representaba apenas el 10% del total de su capital y era presentado por el Banco Nacional de México. En dicha operación participó el magnate William Jenkins, ya con fuertes intereses dentro del cine mexicano.

Con la creación del Banco se impulsó el procedimiento técnico de pagar un interés bancario por los préstamos para la producción de películas y exigir a su vez, la distribución en el extranjero a porcentajes y no en venta a precio fijo. Con este sistema los productores dejaron de enajenar territorios u otras pertenencias para obtener créditos, beneficiándose ampliamente con este tipo de operaciones (52).

(51) Ibidem ., p. 18.

(52) Ibidem., p. 115.

En esta etapa los productores más fuertes tendrían también mayores beneficios con la formación del Banco, dadas las condiciones económicas de excedente que les permitía y les exigía una nueva forma de agilizar las finanzas. "El proceso de centralización de capitales auspiciado por la política del Banco Cinematográfico, significó también concentrar el control de la industria en manos de una pequeña mafia de productores⁺, limitando la inversión de nuevos capitales y eliminando del juego a los productores débiles" (53).

No obstante, el Banco Cinematográfico no pudo o no quiso afrontar los problemas a que se enfrentaba "pues las necesidades de la producción fílmica llegaron a 40 millones de pesos y esta institución crediticia apenas alcanzaba un volumen de 15 millones de pesos anuales" (54). Debido a ello y en el marco de una "economía mixta" el Estado adquirió una gran parte de las acciones quedando como socio mayoritario y llamándose ahora Banco Nacional Cinematográfico.

Es así que en el mismo año de 1947, se constituye con apoyo del Banco Nacional Cinematográfico, la empresa distribuidora Películas Nacionales para trabajar sólo con material mexicano en terri

⁺ Grovas (Grovas, J.A.), Wallerstein (Filmex), Agustín J. Fink (Films Mundiales), Cantinflas y Socios (Los Films), entre otros

- (53) Jaime Bello "Notas para la política económica del viejo cine mexicano" en Octubre, Núm. 6 México, septiembre de 1979, p. 12.
- (54) Anduiza, Virgilio "Legislación Cinematográfica Mexicana", Filmoteca de la UNAM, México, 1983, p. 53.

torio nacional. Y ya para 1945** las empresas Clasa Films, J. A., Cinematográfica Filmex, Producciones Grovas y Films Mundiales, formaron una sociedad y crearon la compañía Películas Mexicanas. Estas 4 empresas productoras manufacturaban un promedio anual de 30 a 45 cintas. Posteriormente ingresaron en calidad de accionistas Producciones Raúl de Anda, Diana Films, Rosas Priego y el Banco Nacional Cinematográfico "Películas Mexicanas distribuía por comisión las películas a Centroamérica, Sudamérica y el Caribe, usando una red de agentes en vez de venderlas a precio fijo, operación que redituó enormes beneficios" (55). Películas Mexicanas (PelMex) manejaba también material de otros productores, aunque cobrándoles un porcentaje mayor por su distribución.

El Banco Nacional Cinematográfico (BNC) con mayor participación estatal apoyó a los empresarios más fuertes en la realización de sus filmes, aumentando así en forma considerable el número de cintas, pero no el de contenido. Los productores privados nunca intentaron nuevas expresiones fílmicas, pensaron que tener éxito era aumentar el nivel cuantitativo, facturando así el mismo tipo de películas. Desde el momento en que el Estado toma la dirección del BNC, los productores se conformaron con recibir los créditos correspondientes al proyecto fílmico que ellos mismos presentaban con una serie de gastos "inflados", restringiendo en realidad y ya en la práctica los presupuestos y acumulando un capital que no sería reinvertido en la industria sino en otras áreas, dando como resultado cintas cada vez menos interesantes.

** En este mismo año nace el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

(55) Costa Pohlen, "La Apertura Cinematográfica 1970-1976" Universidad de Puebla, México 1988, p. 50.

"El Estado se apoderó en 1947 del Banco Nacional Cinematográfico para estimular económicamente a la iniciativa privada, que a cambio de lealtad irrestricta y compromiso de satisfacer a la iglesia y la sociedad, obtuvo la licencia de divertir a las masas como se le diese la gana" (56).

Al término del gobierno de Manuel Avila Camacho (1940-1946), los productores consiguen por parte del gobierno la exención de impuestos a la industria cinematográfica en la exhibición de películas mexicanas, así como una prórroga por cinco años más en la suspensión del impuesto de patente y reducción de impuestos a los laboratorios y estudios. Estos fueron los instrumentos proteccionistas que el Estado concedió para fomentar la industria y enfrentar la competencia externa de la posguerra.

Los industriales más fuertes aprovecharon en alto grado estos instrumentos, y amparados en su condición monopolística, trataron de hacer más rentable la producción, pero sin intentar mejorar el producto. Su propósito era: controlar el espectacular negocio sin admitir a otros empresarios y acaparar el número de financiamientos del Estado. Es patente, que la producción de films al quedar centralizada en este pequeño grupo de compañías sin real ambición artística y de mercados, daba por consecuencia realizaciones con similes características, siendo esto perjudicial para el propio cine nacional.

En el contexto internacional, los Estados Unidos salieron victoriosos de la Segunda Guerra Mundial y de nuevo su industria filmica se impone a la burguesía del país y a las empresas más im-

(56) Carlos Mongiváis "La Crisis de la Industria de la Crisis" Proceso, México 4 de diciembre de 1978, Núm 109, p. 20.

portantes en el mundo. Después de la guerra, las compañías fílmicas norteamericanas se fortalecieron aún más, y firmas como la Fox, la Metro Goldwyn Mayer, la Paramount, la Universal y la United Artes, formaron ligas comerciales con otras industrias monopolísticas como Kodak, RCA Víctor, Dupont de Neumours, General Motors, General Electric, etc. (57).

"El tipo de organización que tomará la industria mexicana a partir de la posguerra, estará determinado en gran parte por las relaciones de fuerza al interior del país, pero en las cuales interviene también la inserción particular de esta industria cinematográfica en la industria norteamericana expandida mundialmente" (58).

En este marco, los productores formaron una mayor tendencia monopolística en la que participarían tanto funcionarios públicos como empresarios de Estados Unidos. Durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1947-1952) se abrían las puertas a mayores capitales de la Unión Americana, y en el caso de la exhibición fílmica, esto sería nefasto para la economía industrial del cine.

A la concentración de capitales, la formación de monopolios y el proteccionismo estatal, se sumaría otro elemento importante al reacomodo industrial de la posguerra: la recesión salarial. El número de trabajadores había aumentado y el volumen de producción tendía a la baja, encontrándose en serios problemas los trabajadores, quienes optaron por restringir el ingreso de nuevos elementos, resultando con el tiempo una medida contraproducente para el cine nacional al trabajar con los mismos artistas, se sejan

(57) Gómez Jara y Selene de Dios, op. cit., p. 30.

(58) Alberto Ruy Sánchez, op. cit., p. 58.

te temática tratada por los guionistas de siempre, los mismos directores (ya desde 1944 los directores restringieron el ingreso a su sección) etc.

Los productores al tratar de mantener un similar volumen de largometrajes y los trabajadores por mantener trabajo, abarataron los costos de producción. "En la revisión de contrato de junio de 1947 los líderes de la sección de técnicos y manuales del sindicato de trabajadores pactaron con los productores la disminución de 30% en los costos de producción" (59).

Prueba de esta reducción salarial se observa en los precios medios de 1948, cuando bajó el costo de producción de cuatrocientos cincuenta mil pesos en 1947 a cuatrocientos mil pesos en 1948, a pesar de que se dió en ese mismo año una devaluación del peso mexicano de 4.86 a 8.65 con respecto al dólar. De esta forma la realización de películas logró aumentar 40% en el año de 1948 en relación a 1947, como lo muestra el cuadro No. 6.

Cuadro No. 6. Producción de películas mexicanas de 1946 a 1952.

Año	No. de pel.	Incremento %	Precio Medio	Incremento %
1946	72	-	579,000.00	-
1947	58	- 19.0	450,000.00	- 22.0
1948	81	40.0	400,000.00	- 11.0
1949	108	33.0	450,000.00	13.0
1950	124	15.0	575,000.00	28.0
1951	101	- 19.0	600,000.00	4.0
1952	98	- 3.0	582,000.00	- 3.0

Fuente: Emilio García Riera, op. cit., Vol. 3 y 4, p. 347 y 405 respectivamente.

(59) Zola Costa, op. cit., p. 51.

"Algunos productores con el afán de un lucro mayor se volvieron 'argumentistas' o 'directores' y también 'sindicalistas' (por ejemplo los de Anda, los Cardona, los Rodríguez, etc.), y profundizaron la corrupción al interior de los trabajadores, que por la difícil situación de empleo imperante aceptaban las condiciones poco favorables para su supervivencia, por ejemplo suscribiendo recibos por cantidades mayores a las que recibían, o volviéndose incondicionales de los productores y dirigentes gremiales para poder participar en las unidades de rodaje" (60).

La creación de los Estudios Churubusco

Como se mencionó antes, cuando Rockefeller vio disminuir las ganancias de Hollywood debido a la recesión creada durante el período bélico, decide invertir en México a través de la RKO Radio Keith Orpheum Corporation. La RKO participaría en la construcción de los Estudios Churubusco desde 1944 junto con el sr. Henry Wright -presidente del Country Club y dueño de los terrenos donde se fincarían los nuevos estudios-, así como con Emilio Azcárraga Vidaurrета, realizándose la operación a través de la empresa Productores Asociados Mexicanos (PAMSA) (61).

El productor Mauricio de la Serna comenta que estando avanzada la construcción de los estudios, Emilio Azcárraga reunió a algunos actores como Mary y Fernando Cortés, a la Nacional Financiera, así como a los productores: Fernando de Fuentes, Jesús Grovas, Miguel Zacarías, al propio Mauricio de la Serna y a Juan Bustillo Oro, para invitarlos a formar parte de PAMSA, y así poder participar en la adquisición del 50% de acciones de los nue-

(60) Jaime Telle, op. cit., p. 14.

(61) Estudios Churubusco, op. cit., p. 21.

vos estudios. Esta era finalmente una condición que los representantes de la RKO⁺ esperaban para poder suscribir el otro 50% de acciones (62).

El interés de la RKO era penetrar en el mercado latinoamericano por medio de México, con películas en español, produciendo así en nuestro país varias cintas en castellano, muchas de ellas versiones de películas norteamericanas, que finalmente resultaron un rotundo fracaso en taquilla. Los americanos repitieron la historia cuando en los años treinta realizaron largometrajes en nuestro idioma y sin éxito alguno.

La compañía RAMAX subsidiaria de la RKO en México, produjo también varias cintas en español, por cierto las de mayor inversión en aquellos años, y de igual forma sin mucha ganancia en taquilla. Los estudios Churubusco ofrecían un servicio costoso al productor nacional, después de que provocaron el cierre de los Clases, dando mayor preferencia al capital extranjero⁺⁺ y a los productoras más allegadas a éste.

En el ramo de la exhibición, William Jenkins, norteamericano residente en Puebla, adquirió paulatinamente durante el gobierno de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán, las salas de proyección

⁺RKO es desde 1930 junto con la Warner Bros., Metro Goldwyn Mayer, Paramount y 20th Century Fox, un oligopolio que domina el cine de Estados Unidos. "En 1943 la RKO y la Universal propusieron a Clases que les fuera vendido sus estudios...siendo rechazados llegaron a proponer a Nacional Financiera el 40% de las acciones para que participara de la construcción de los nuevos estudios Churubusco" Catherine Macotela "El Mladicalismo en el Cine"

⁺⁺Véase "El Libro Negro del Cine Mexicano" de Miguel Contreras T

(62) Revueltas, José "El conocimiento cinematográfico y sus problemas" Bra, México 1979, p. 122.

hasta dominar el 80% del total en la República Mexicana, formando así uno de los monopolios más poderosos de la economía nacional. La expansión comercial del magnate Jenkins fue posible gracias a su alianza con Manuel Espinosa Iglesias, de Operadora de Teatros y con Gabriel Alarcón de la Asociación Nacional de Exhibidores, pero sobre todo a la coerción ejercida contra sus competidores bajo el consentimiento oficial (63).

El monopolio del sector exhibición obtuvo los mayores rendimientos de toda la industria fílmica con base en las distintas políticas, transacciones y subterfugios que Jenkins fue aplicando a productores, distribuidores y sindicatos, no excluyendo claro es, la coacción empleada contra los exhibidores independientes.

Una de las acciones instituidas por el monopolio fue comprar material mexicano para quemarlo, es decir para ofrecerlo al público en un número limitado de sesiones, aún cuando ese material resistía económicamente en pantalla un tiempo mucho mayor, para después explotarlo en otros cines del monopolio pagando un precio menor al distribuidor (64).

Otro de los mecanismos fue establecer el financiamiento de una parte de la producción -de 99 cintas, financiaba 48 aproximadamente-, por medio de la compañía Inversiones Puebla, S.A.[†], para obtener mayor control sobre las cintas y dejar sin material a los

[†]Otras fuentes de financiamiento eran la Columbia Pictures, S.A. Crédito Cinematográfico, Internacional de Películas y las distribuidoras de E.U.: Mahome, Inc., y Azteca Films, además del ya citado Banco Nacional Cinematográfico.

(63) Revueltas, José "El conocimiento cinematográfico y sus problemas" Era, México 1979, p. 122.

(64) Ibidem., p. 121.

las empresas competidoras, y en cierta forma, manipular el tipo de producción a realizar (65).

Los "financiamientos del señor Jenkins para la producción eran fácilmente recuperables, debido a que el productor pagaba la publicidad a los periódicos a través de una agencia del monopolio, cubría el pago por películas de relleno, gastos extras, el impuesto municipal, y si la cinta se presentaba junto con otra en función doble, el productor compartía su porcentaje de entradas con la otra película, percibiendo apenas el 9% neto. Si el productor no estaba de acuerdo con estas medidas, simplemente se le negaba el acceso a las salas de exhibición. A esta difícil situación se agrega que el monopolio sobornaba a los representantes de las distribuidoras en el momento del recuento de taquilla para reducir las ganancias ante la distribuidora y el productor. (66)

Además de lo anterior, los productores se enfrentaban a otro problema: después de la realización de una película, el tiempo que transcurre en estrenarse es demasiado largo. De 1333 películas hechas entre 1930 y 1940, el 66.6% tardó entre 142 a 293 días de estrenarse, siendo el máximo de 750 días y el mínimo de tiempo en 20 días (67).

Con estas operaciones se afectó directamente al Banco Nacional Cinematográfico al no recibir el pago correspondiente al contra-

- (65) Galindo, Alejandro "El Cine Mexicano" Edamex, México 1986, p. 10.
- (66) Contreras, Torres Miguel "El Libro Negro del Cine Mexicano" Ed. del autor, México 1960, p. 226.
- (67) Scheyerría, Alicia et al "El Cine en México, un estudio sociológico" tesis ICPyJ, México 1960, p. 165.

to de fideicomiso, porque el productor no recibía el debido pago por la explotación de sus películas. Otro estudio detallado de Miguel Contreras Torres revela que un promedio de 52 películas producidas, no habían podido pagarle al Banco veinte mil novecientos dos pesos de ciento veintidos mil pesos prestados por esa institución crediticia, siendo las recuperaciones de esas películas de aproximadamente cuatrocientos veinte pesos al cuarto año de ser exhibidas, y sin posibilidades de cubrir la deuda total.

Asimismo la mayoría de las cintas adquiridas por el monopolio fueron por contrato exclusivo para su explotación, por lo cual otros exhibidores no tenían la posibilidad de proyectar ese tipo de material, y como la mayor parte de las películas se vendían a precio fijo, los distribuidores también se vieron afectados.

Por ejemplo, en Yucatán el monopolio explotaba las películas a precio fijo, de siete y seis mil pesos por cintas tipo A y B respectivamente, con derecho a explotarlas y subsidiarlas durante dieciocho meses (68).

En contubernio con los presidentes municipales, Jenkins no hacía llegar los respectivos impuestos a las tesorerías municipales del total de sumas recaudadas, concentrándose a pagar por cada día de función una cuota que variaba entre 20 y 100 pesos. Sumado a esto los anuncios en los cortos llamados de 'relleno', que pertenecen técnica y sindicalmente al STIC, eran controlados por

(68) José Revueltas, op. cit., p. 122.

pequeñas compañías del monopolio, arrojando otro gran negocio para Jenkins, dado que las utilidades de la publicidad eran muchas veces superiores a las redituadas por las dulcerías y pañomitas" (69).

En estas condiciones, el Banco Nacional Cinematográfico, Películas Nacionales y Películas Mexicanas, trabajaban en torno y para el monopolio del sector exhibición, convertido en el eje de toda la industria. Películas Nacionales sirvió al grupo de Jenkins, dando preferencia absoluta a los productores asociados con él, como fue el caso de Gregorio Wallerstein, Miguel Zacarías y Raúl de Anda, entre otros, sin dar oportunidad a los productores independientes.

Películas Nacionales dió a los cines del monopolio las películas en la fecha que querían, al porcentaje que Jenkins impuso, los días o semanas que él convino y un precio mínimo de alquiler a la semana siguiente del estreno (70). De igual forma actuaba Películas Mexicanas en el extranjero, acatando incluso el boicot a los productores independientes.

La industria cinematográfica vió reducido nuevamente su crecimiento ante el poder político y económico del monopolio de Jenkins y asociados: El Banco con dinero del erario público continuó entregando créditos "inflados" a los productores más fuertes quienes se apropiaban de una parte de esos financiamientos para invertirlos en otras áreas fuera de la industria, dedicándose a realiza-

(69) Miguel Contreras Torres, op. cit., p. 122.

(70) Ibidem., p. 401.

ciones menores en calidad, las cuales pese a tener menor tiempo de pantalla que las de Estados Unidos, rendían excelentes ganancias. La posición del Estado ha sido bastante contradictoria, mientras que ejerce un proteccionismo absurdo, al prácticamente subsidiar a los empresarios con mayor capital, no procede a disolver el monopolio exhibidor que bloquea la sana recapitalización del sector productor 'menor', desprovisto en realidad de todo tipo de apoyo.

Otro análisis de Contreras Torres indica, que durante 1950, 1951, y 1952, las películas mexicanas generaron mayor ganancia que las extranjeras. En tres cines de lujo en la ciudad de México (Roble, Chapultepec y Alameda), Jenkins exhibió en el curso de estos tres años, 38 películas mexicanas contra 193 de otros países, fundamentalmente de Estados Unidos. Las cintas más taquilleras en este periodo fueron: "El 7 machos" con \$1'663,790.00 (mexicana); "Si yo fuera diputado" con \$1'178,774.00 (mexicana); "Bombero Atómico" con \$1'051,360.00 (mexicana); "La Cenicienta" con \$1'003,807.00 (norteamericana); "Puerta Joven" con \$666,460.00 (mexicana).

Surge aquí una aparente contradicción, como ya lo ha señalado Alicia Echeverría y Francisco Amadé G., pues si los exhibidores son financiadores y en última instancia socios de los productores nacionales ¿por qué se empeñan en exhibir largometrajes norteamericanos?, por los hechos se demuestra que Jenkins trataba de reducir al máximo la participación del cine mexicano en la pantalla, y obtener a como diera lugar ganancias para las empresas de su país, ávidas de un mayor mercado. Si durante el periodo cardenista se le dió cierto apoyo al cine nacional, sería en el de Manuel Avila Camacho y sobre todo con Miguel Alemán cuando

a los filmes de nuestro país se les restringe, tanto en temática como en su mercado.

Bajo estas condiciones de trabajo, los líderes sindicales no se excluyen de los sobornos por parte de Alarcón y Espinosa, aceptando menores aumentos y resolviendo en un instante cualquier conflicto de huelgas (71).

Los ingresos del monopolio fueron demasiado altos si se toma en cuenta que el sector exhibición había crecido. En 1943 se contaba en toda la República Mexicana con menos de 1,380 cines y en 1953 eran 2,459; si Jenkins y socios lograron poseer el 80% de las salas de proyección, se estima que para 1953 dominaba 1967 cines, cuyas entradas brutas fueron en ese año de 185.4 millones de pesos. Si se le resta el pago por concepto de sueldos y de impuesto federal de 33.4 y 12.16 millones respectivamente, se tiene la suma de 140.4 millones de pesos. En 1955 la cifra fue de 164 millones de pesos, es decir, 300.4% más de lo que el productor con dinero del Banco invierte en películas.

En el sector productor la concentración de capitales se reafirmó al ser patentes las carencias económicas en las pequeñas empresas. En 1952 había 140 productores de los cuales actuaban 120 y de éstas sólo 25 realizaron apenas una sola película al año, en tanto que otras 12 firmas hacían de dos a cinco filmes (72). En otros términos, del 100% de empresas creadas para la producción

(71) Ibidem., p. 55.

(72) Ibidem., p. 370.

únicamente operaba el 32.7% y sólo el 9.8% tenía una actividad continua. En este último grupo se considera al conjunto de empresarios al servicio del monopolio, acaparadores de los financiamientos bancarios.

Las protestas de algunos productores independientes del monopolio, como el premio Miguel Contreras Torres, no se escucharon en el ámbito gubernamental y como una forma de cubrir esas demandas, se realizó el proyecto de Ley Cinematográfica casi a la mitad de la gestión presidencial de Miguel Alemán[†]. El artículo 49 de dicha ley, prohibía a toda persona o compañía dedicada a la exhibición de películas tener intereses económicos en cualquier empresa productora o distribuidora del país. Esta ley fue rebasada por el monopolio al obtener un amparo que le concedió un mayor lapso de tiempo en sus actividades, tildando además de "inconstitucional" a dicha legislación.

Si alguien salió beneficiado con este proyecto, fue la Secretaría de Gobernación, al reafirmarse su carácter de "supervisor" en los contenidos de las películas, provocando con esto "tal inmovilidad en la temática del cine mexicano que llevó a sus realizadores a tratar una y mil veces el género melodramático -cada vez con peores resultados-, como única vía de no enfrentar a la "censura oficial" (73). En 1952, tres años después de haberse promul-

[†]Si Miguel Alemán nunca disolvió el monopolio fue porque él mismo protegía a Jenkins con quien creó algunos negocios. Por su parte el ex-presidente Manuel Avila Camacho, a quien Alemán le debió la presidencia. Fue también amigo y protector del magnate norteamericano desde el inicio de sus inversiones en Puebla.

(73) Jaime Tello "Notas sobre la política económica del 'nuevo cine' mexicano" en Octubre, Núm 7, México, julio de 1980 p. 16.

gado la Ley Cinematográfica, se hace una reforma mostrándose a la industria fílmica como de interés público.

2. El Plan Garduño (1953 - 1970).

Al inicio del periodo gubernamental de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), se intenta un cambio al interior de la industria, con base en un plan presentado en 1953 por el director del Banco Nacional Cinematográfico, Eduardo Garduño, persona totalmente desconocida en el medio cinematográfico.

La idea de "reestructurar" a la industria parecía obedecer a las constantes críticas y protestas de los productores independientes y demás personal del gremio fílmico, contra el monopolio de Jenkins, pero en realidad se trataba de dar una fuerza financiera a la deplorable situación monetaria en que se encontraba el Banco. Un periodista de esa época señaló que "esa institución de crédito contaba con unos cuantos miles de pesos de todos los millones erogados hasta esa fecha, los cuales se encontraban invertidos en películas de tan ínfima calidad -salvo algunas excepciones-, que no era posible la recuperación de los créditos proporcionados para su filmación. Y otras cintas ni siquiera habían llegado a estrenarse" (74).

El Plan Garduño restringía la importación de películas extranjeras a no más de 150, impedía contrataciones exclusivas, prohibía

(74) Revista México Cinema, I de septiembre de 1953. Citado por Emilio García Siera, op. cit., Vol. 5, p. 122.

el boicot a productoras y a salas de exhibición, y exigía la distribución de todas las películas mexicanas en territorio nacional y en el extranjero. En cuanto a la nueva organización, establecía que la distribución se efectuaría a través de compañías de interés social mismas que con dinero del Banco proporcionarían dinero a los productores, a cuenta de la futura explotación de las películas, donde se recuperaría lo invertido tanto por el Banco como por los productores. Según el Plan Garduño las distribuidoras seleccionarían las películas dignas de crédito a través de los Consejos de Administración, los que a su vez pasarían a consideración de la Comisión de Financiamiento.

En la práctica no se crearon las 4 distribuidoras para el extranjero ni las dos empresas para el territorio nacional como lo disponía el Plan Garduño. En su lugar se reorganizó Películas Nacionales y Películas Mexicanas, con participación del Estado, y se creó Cinematográfica Exportadora de Películas (Cimex) para el territorio norteamericano y europeo, a excepción de Portugal y España.

Con el Plan Garduño se creó una especie de monopolio oficial al exigir a todo productor interesado en los créditos y en la exportación de sus cintas a formar parte del programa gubernamental" (75). Las tres empresas se instituyeron en 1954 e inmediatamente después, el gobierno puso en venta las acciones de las distribuidoras que ya no deseaba retener, y éstas fueron compradas por los productores más poderosos económica y políticamente: Wallerstein, Zacarías, de Anda, los hermanos Calderón, Rosas, Gómez Mu-

(75) Miguel Contreras Torres, op. cit., p. 274.

riel, Kogan, Grovas y Mier y Brooks.

Con esta operación los Consejos de Administración de las distribuidoras, encargadas de dar el visto bueno a los proyectos para el otorgamiento de créditos, quedaron en su mayoría en manos de los mismos productores. Es decir, aunque el director del Banco fuese también el presidente de las distribuidoras y de la Comisión de financiamiento, y seleccionara a tal o cual película para recibir créditos, éstas tenían que pasar a consideración de la Comisión de Financiamiento integrada en gran parte por los industriales más fuertes (76).

Si antes de la venta de las acciones de las distribuidoras, los productores independientes se vieron imposibilitados para ingresar a ellas por el pago obligatorio de casi medio millón de pesos como cuota obligatoria para obtener acciones y recibir crédito, ahora con la adquisición de éstas por parte de los industriales ligados al monopolio de Jenkins, su situación se veía aún más difícil. Así, por un lado al no pertenecer a ese grupo -como lo exigía el gobierno-, sus filmes no eran promovidos en el extranjero y eran boicoteados en el mercado nacional; y por otra parte si pertenecían al Plan Garduño, de todos modos los grandes empresarios eran juez y parte en la Comisión de Financiamiento dando preferencia a sus propios proyectos.

Esta estrategia no fue únicamente para favorecer a los productores más fuertes, sino también para recuperar a través del Estado la estabilidad productiva, pues si en 1952 se realizaron 58

(76) Heuer, Federico "La Industria Cinematográfica Mexicana", Policromía, México 1964, p. 93.

filmes, en 1953 se hicieron 83 y en 1954 fueron 118.

Cuadro No. 7 Producción de Películas Mexicanas, 1952-1958.

Año	No. de pel.	Incremento %	Precio Medio	Incremento %
1952	98	- 3.0	582,700.00	- 3.0
1953	83	- 15.0	694,000.00	19.0
1954	118	42.0	750,000.00	8.0
1955	89	- 25.0	936,300.00 ⁺	25.0
1956	98	10.0	943,200.00	1.0
1957	102	4.0	1'115,500.00	18.0
1958	136	33.0	1'175,000.00	5.0

Fuente: Emilio García Riera, op. cit., Vol. 5 y 6, p y 360 respectivamente.

Por ello mismo, a partir del Plan Garduño, la política económica del cine mexicano se caracterizó por el traslado de un mayor capital del Estado al sector privado. Si antes el Banco Nacional Cinematográfico proporcionaba préstamos de 50,000 a 150,000 pesos, ahora con la nueva organización industrial, los créditos ascendieron a \$700,000. Se dió un incremento constante en los ingresos públicos y una recesión con tendencias desfavorables en las distribuidoras fílmicas, pues los industriales continuaron con la práctica de elevar los costos de producción ante el BNC y reducir parará sí y de facto los costos reales de filmación. En caso de pérdida ésta se acumulaba en el pasivo de las distribuidoras y contra su principal acreedor que es el Banco" (77). Las inversiones hechas a partir del Plan Garduño por parte del sector público, tanto en el área fílmica como en otras actividades industriales,

(77) Ibidem., p. 184.

fueron en gran parte posibles por los préstamos extranjeros que el gobierno mexicano comenzó a solicitar durante la década de los 50.

"El financiamiento abarcaba tres clases: se anticipaba hasta el 60% del costo del filme a productores que no tienen material a distribución anterior en los canales mencionados, tratase o no de asociados a Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex. El 70% en los casos en que el productor pueda aportar garantía global y mundial de recaudación del anticipo agregando los productos de la explotación de otros de sus películas. El 85%, el máximo, cuando lo justifica la calidad artística y comercial de la película, garantizándose el anticipo del mismo modo que en el caso anterior. Estas serían películas de interés nacional o que representen un jalón para la industria mexicana" (78).

Eduardo Garduño evitando terminar con el monopolio de la exhibición, compró en cambio los derechos de una distribuidora de filmes mexicanos, "La Azteca films" en una suma no poco mayor de 2 millones de dólares y adquirió todas las acciones de Gustavo Mohman, gerente de la distribuidora "Clase Mohme", establecida también en territorio norteamericano. Estas transacciones resultaron infructuosas debido a la falta de planeación del mercado por parte del Banco, además de que en la Unión Americana se presentaban fuertes pérdidas por el impacto de la televisión y porque los impuestos a cubrir eran demasiado altos. Por ejemplo a Cimex del 33% de los ingresos brutos en territorio norteamericano -por concepto de comisión- le quedaba sólo el 8% (79).

- (78) Entrevista realizada por México Cinema al lic. Eduardo Garduño, I de septiembre del 1955. Citado por Emilio García Riera, op. cit., Vol. 6., p. 8.
- (79) Miguel Contreras Torres, op. cit., p. 352 y Federico Heuer op. cit., p. 54.

Cimex acumuló un constante déficit debido a su falta de experiencia, organización y planeación. "Como sus ingresos fueron reducidos durante sus primeros 5 años, su adeudo fue ascendiendo hasta llegar a la cantidad de 47 millones de pesos en 1958" (80). E incluso Posa Films, empresa productora propiedad de Cantinflas, de Heaci y Gelman, decidió dar por terminado su contrato con Cimex por los negativos resultados y retornar a la distribuidora Columbia Pictures.

Aunado a lo anterior, los dólares provenientes de Estados Unidos iban directo a la Marine Trust Company, como pago por el adeudo y sus respectivos intereses de un préstamo hecho a Azteca Films y a las distribuidoras mexicanas. Para 1962 la deuda de Cimex con el BNC se incrementó a 55 millones de pesos.

"1952-1958 es el sexenio que consolida la burguesía industrial, después de su brillante principio en el periodo precedente. Pero la industria cinematográfica va a contracorriente. Es el sexenio en que el auge (cuantitativo) de las películas mexicanas empieza a decrecer. El cine no es el dorado lucrativo que los ambiciosos empresarios se esforzaban por idealizar. El imperio del cine nacional en los mercados latinoamericanos se derrumba" (81).

En tanto, el monopolio de la exhibición se consolidó en 1957, con la llamada 'Operación Rodríguez' al adquirir las acciones de teatros del general Abelardo Rodríguez quien se había pronunciado en contra del monopolio-, y a Teodoro Gildred, en una cantidad aproximada de 45 millones de pesos. Con posterioridad a

(80) Miguel Contreras Torres, op. cit., p. 352. y Heuer F. op cit p. 52.
(81) Jorge Ayala Blanco, op. cit., p. 209 y 210.

esa compra, se presionó a otros ex.socios del general Rodríguez para que vendieran sus acciones al monopolio (82).

La exhibición continuó siendo favorable a las películas norteamericanas, incrementándose el número de éstas en las pantallas de la República Mexicana, **castigando** al producto nacional con su tardía presentación comercial. El cuadro No. 8 muestra como en el año de 1954, el monopolio haciendo una demostración de su poder, proyectó tan sólo 22 filmes mexicanos, cuando en ese mismo periodo se realizaron 118 largometrajes.

Cuadro No. 8. Número de películas estrenadas en el Distrito Federal.

País	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
E.U.	228	211	274	226	251	206	230	188	183	186
México	104	101	99	87	22	85	84	86	100	117
Francia	23	18	22	21	33	39	36	23	33	38
España	13	15	15	14	13	6	9	12	14	5
Italia	13	13	10	11	28	29	21	8	14	6
Inglav	7	2	19	9	3	4	1	-	10	8
Argen.	4	4	2	3	2	2	5	-	4	-
Aleman.	-	-	-	2	3	2	2	4	9	13
Rusia	-	-	-	1	11	17	6	1	3	4
Otras	3	2	2	5	2	4	1	9	5	13
Totales	395	366	442	379	368	377	395	331	375	391

Fuente: Federico Heuer, op. cit., p. 63.

Los datos reportados en el cuadro no. 8 reflejan que del total de filmes exhibidos, el 56.6 % representó a las películas de ori

(82) Miguel Contreras Torres, op. cit., p. 415.

gan norteamericano. En contraste, el rubro mexicano registró apenas el 23.3%. Es notorio además, que en 1954 la exhibición nacional cayó 75% respecto al año anterior, afectando los ingresos de productores independientes al grupo Jenkins y en forma indirecta a las distribuidoras, y consecuentemente al Banco Nacional Cinematográfico.

A los problemas en la exhibición, el cine mexicano se enfrentaba al fenómeno monetario de la devaluación del peso (de 1952 a 1958 el dólar aumentó de 8.65 a 12.50 pesos) que provocaba un alza constante en los costos de producción al ser importada básicamente de los Estados Unidos la materia prima para el proceso productivo. Así de 1952 a 1958 aumentó el precio medio de las películas en 124%, en parte también por films en color.

Respecto a los estudios cinematográficos, los San Angel Inn, propiedad de Jorge Stahl, fueron boicoteados por el monopolio y posteriormente adquiridos por el productor Gregorio Wallerstein -con porcentaje mayoritario- a través de un contrato de arrendamiento. Los estudios Tepoyac ya habían sido vendidos en 1957 con la llamada Operación Rodríguez, los Glasa fueron cerrados en ese mismo año al igual que los Tepeyac, mientras que los Azteca y los Cuauhtémoc habían finiquitado en 1958 y 1953 respectivamente (83).

Gregorio Wallerstein con acciones mayoritarias terminaba los Estudios América -muy cerca de los Glasa- que serían inaugurados en 1957, donde el actor Víctor Parra (representante de los inte

(83) Ibidem., p. 340.

reses de Miguel Alemán y de Rodolfo Echeverría, -según versión de Contreras Torres-, mantendría cierto número de acciones. Estos estudios también realizaron programas para la televisión de Emilio Azcárraga, ya sin la competencia de los Clasa y serían operados únicamente por el STIG, de acuerdo con el laudo otorgado por el expresidente Manuel Avila Camacho⁺.

El mencionado laudo sería violado por parte del STIG al dedicarse a unir cortos de 30 minutos y formar largometrajes. Esta estrategia permitió la formación de algunos cineastas jóvenes bloqueados por el STPC, pero a la vez rindió enormes beneficios a los productores por los bajos costos que les compensó este tipo de operaciones en los Estudios América. Es por ello que a partir de 1959 no se manifiesta un ascenso constante en el costo promedio de producción de largometrajes (Véase cuadro No.10).

Con el cierre de la mayoría de los estudios cinematográficos, salvo los San Angel Inn, y con la aparición de los estudios América al servicio de la televisión y de los productores más importantes, el señor Azcárraga ya no necesitaba -ni le redituaban grandes ganancias- los Estudios Churubusco. Por esta razón Azcárraga decidió ponerlos en venta, y como el único comprador posible era el monopolio Jenkins, el Estado decide adquirirlos en la no poca suma de veinte millones de pesos.⁺⁺

⁺ En 1945 se dividió el STIG, surgiendo un nuevo sindicato: el STPC, integrado por la sección de actores, directores, autores, filarmónicos y técnicos y manuales. El presidente Avila Camacho resolvió los conflictos intergremiales con un laudo en ese mismo año, legitimando al nuevo sindicato y especificando las funciones de los gremios: El STPC realizaría sólo largometrajes y el STIG noticieros, documentales y cortos.

⁺⁺ Datos de Miguel Contreras Torres.

Es manifiesto como el Estado va ampliando su participación dentro de la economía cinematográfica ante el creciente predominio del capital monopolístico, el cual nació y se desarrolló en el sector exhibición -gracias a las políticas del mismo Estado-, hasta incursionar en el área de producción y de la distribución.

Después del alto ritmo de egresos en el Banco Nacional Cinematográfico desde 1947 y acentuada ésta política de grandes subsidios con el Plan Garduño, se haría patente el desgaste financiero en el aparato estatal para el siguiente sexenio a cargo del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964).

Federico Heuer fue designado director del Banco y desde el inicio de su administración se encontró con graves desajustes económicos que posteriormente presentaría en su libro "La Industria Cinematográfica Mexicana", en el cual subraya los amplios beneficios del Estado hacia la iniciativa privada. Difícil fue la labor de Heuer en un banco cuyo déficit se acercaba a los 200 millones de pesos y con una deuda de 2 millones de dólares contraída en el sexenio anterior con el Marine Bank de Nueva York (84).

Citando un desglose del movimiento de préstamos concedidos por el Banco a las distribuidoras PelMox, PelNal y Cimex, se puede apreciar el alto aumento de créditos hasta el año de 1958, así como su disminución a partir de 1959:

(84) Ibidem., p. 268.

Cuadro No. 9 Créditos del Banco Nacional Cinematográfico 1952-1962

Periodo	Préstamos	Incremento %
De 1952 a 1954	24'000.000.00	-
De 1954 a 1958	150'000.000.00	575
De 1959 a 1962	25'000.000.00	- 83

Fuente: Federico Heuer, op. cit., p. 56.

Durante el periodo 1958-1964 disminuyen los préstamos del Banco al sector privado, acorde también con la ya insostenible elevada producción. Tan sólo en el año de 1963 -por citar otro ejemplo-, se otorgó a las distribuidoras oficiales un total de 33'530,992.00 pesos, y en 1958 la cantidad de 156'546,140.37 pesos. Habiendo una diferencia de \$123'015,148.13 pesos.

Lo grave es que no se hayan renovado los mecanismos establecidos por el Plan Garduño. La política monopolística del sector exhibición continuó inamovible y las distribuidoras no podían resolver su adeudo con el Banco, manteniéndose un constante déficit en sus administraciones. Cabe recordar que Cinex siguió concediendo créditos sin intereses y tanto Películas Nacionales como Películas Mexicanas ofrecían las tasas de interés más bajas que las normales en los mercados de dinero y capitales (85).

El deterioro económico acumulado durante los últimos años, así como el anquilosamiento estético, creado por la política de puertas cerradas de los sindicatos, marcarían definitivamente el estancamiento del cine mexicano. La producción fue resintiéndose ba-

(85) Jaime Tello, Primera op. cit., p. 12

jas en su volumen: en 1961 se reportó una caída del 37.7% con respecto al año anterior que presentó 114 filmaciones. La tendencia sería menor a las 100 producciones para 1962 y 1963, según lo muestra el cuadro No. 10.

Cuadro No. 10 Producción de películas mexicanas 1958-1965

Año	No. de pel.	Incremento %	Precio Medio	Incremento %
1958	136	r	1'115,000.00	-
1959	113	- 20.00	1'235,200.00	5.10
1960	114	.1	1'100,000.00	- 10.93
1961	71	- 37.7	1'200,000.00	9.09
1962	81	14.08	1'050,000.00	- 12.3
1963	83	2.46	1'084,000.00	3.23

Fuente: Emilio Garofa Riera, Vol. 7 y Vol. 8, op. cit., pp 470 y

Los factores externos que agravaron el estado financiero de la distribuidora PelMex fueron: a) la pérdida del mercado cubano -segundo en importancia después de Venezuela- debido a su revolución socialista en 1959; b) la devaluación monetaria de los países latinoamericanos, percibiéndose menores ingresos al ser el dólar la moneda a manejarse en el alquiler de las cintas mexicanas; c) las disposiciones cambiarias en algunos países, tales como Chile, al imposibilitar la salida de divisas, y por último d) los problemas políticos que enfrentaban algunos países de Centroamérica.

Cimex tuvo que suprimir las actividades de sus filiales en Italia y Alemania debido a sus constantes pérdidas, decidiendo conservar sólo la filial de Francia para atender la zona europea y

de Medio Oriente. Y los ingresos provenientes de Estados Unidos cubrían únicamente los gastos de operación, sin posibilidades de recapitalizar a la empresa (86).

Películas Nacionales reportó de 1959 a 1963 mayores egresos que ingresos, dando por resultado un aumento en las pérdidas netas, las cuales siendo aún menores (1,4 millones aproximadamente) que las repartadas por Filmes y Finisx, podían aún ser recuperables, dada la constante afluencia de público a los cines (87).

En el área de producción, el STPC había impuesto como reglamento a los productores el contratar a un número mínimo de trabajadores para participar en una filmación, y si no fuera necesario determinado tipo de personal, o se reemplazara por extranjeros, el productor debía pagar al STPC por cada puesto suprimido el salario mínimo previsto para cada categoría y por el número de días de filmación. Esta operación se llamó pago por "desplazamiento".

En cuanto al tipo de producción se continuó con la idea de hacer de la música en boga el leit-motiv de una película. "Para 1961 la comedia ranchera bajó de 23 a 6 cintas; las películas de cómicos de 22 a 11, los westerns de 22 a 12, los melodramas se mantuvieron en 14. La novedad más notoria del año fue la frecuente asimilación de los elementos de cine de horror por el de luchadores enmascarados, 11 películas" (88).

(86) Federico Heuer, op. cit., p. 325.

(87) Ibidem.

(88) Emilio García Alera, op. cit., Vol. 8, p. 10.

La excepción en la producción mexicana fue "Hazarin" de Luis Buñuel, película que considerada por la Comisión de Cinematografía Mexicana como uno de los peores churros, obtuvo en el Festival de Cannes de 1959 el gran premio internacional, galardón que se otorga en ocasiones muy especiales. ¿Qué elementos de estética y de conocimiento cinematográfico tuvo la Academia para hacer tal consideración? nos preguntamos.

Otro filme mexicano realizado en 1961 por otro español y que tuvo grandes cualidades fílmicas fue "En el Balcón Vacío" de Jomi García Ascot, quien obtendría amplio reconocimiento internacional además del Premio Internacional de la Crítica, en Locarno, Suiza.

En 1960 el Estado adquiere los contratos de exhibición de Cadena de Oro y Operadora de Teatros, propiedad del monopolio, y anuncia su intención de proteger al cine mexicano. La nueva empresa se denominaría Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA).

La compra de los contratos fue una medida antieconómica para el propio Estado, pero aún funcional para el capital de Jenkins, Espinosa Iglesias y Alarcón, porque tuvo que pagar cuantiosas rentas al haber firmado sólo contratos de arrendamiento, además de tener la responsabilidad del mantenimiento de las salas de proyección.

"Sólo por concepto de alquiler de las salas arrendadas el Estado pagó en 1964, poco más de 100 millones de pesos anuales, monto excepcionalmente elevado para las condiciones corrientes de la

economía cinematográfica. Lo costoso de estos pagos no permitió un mejor acondicionamiento de las salas, al no disponerse de los ingresos necesarios" (89). Por su parte, las películas norteamericanas ocuparon mayor tiempo de pantalla y las películas mexicanas continuaron con su tardío estreno en todos los cines del país.

La primera respuesta al estancamiento productivo y estático en la cinematografía nacional no surgió de la industria ni del Estado, sino a partir de la formación de cine clubs y la multiplicación de cines independientes, de la crítica por parte de cineastas y gente conocedora de cine, pero sobre todo a la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963. La formación del CUEC por el maestro Manuel González Casanova y otros importantes elementos, significó la preparación de técnicos, guionistas, fotógrafos, directores, etc., quienes podían cambiar la situación de la industria.

A fines de 1964, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), convocó al Primer Concurso de Cine Experimental, contando con la aprobación de Gobernación a través de Luis Echeverría. Este concurso a pesar de haber sido un débil intento por incentivar a la industria, reconociendo a nuevos creadores, significó también una forma de aumentar el trabajo para el propio sindicato, recién afectado por las "series" del STIC en los estudios América.

El primer premio correspondió a Rubén Gámez con "La fórmula secreta", el segundo lugar a Alberto Isaac con "En este Pueblo no hay ladrones" y en tercer sitio a "Amor, amor, amor" compuesta

(89) Federico Heuer, op. cit., p. 194.

por 5 episodios de José Luis Ibañez, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibañez.

Los cuatro premios principales consistían en su exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos (sueldos y participaciones a cada uno de las secciones del STPG). Hubo también otros dieciocho premios individuales para elementos artísticos y técnicos.

Si bien surgieron nuevos e importantes temas distintos al viejo cine mexicano, los productores no se interesaron por una innovación en las siguientes producciones, comprobándose así la indiferencia estatal y privada. En cambio, surge desde 1960 un movimiento cinematográfico en América Latina, que rechazando la desgastada filmografía mexicana, española y argentina promueve nuevas formas y estilos dentro del cine. Este movimiento se gesta principalmente en Brasil, Argentina, Chile y Bolivia con personalidades como Glauber Rocha, Nelson Pereyra De Santos, Leon Hirszman, Rui Guerra, Fernando Solanas, Miguel Littin y Jorge Sanjinés, entre otros.

En 1965 el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas convocaron al concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos. El primer lugar fue para "Los Caifanes" de Carlos Fuentes y Juan Ibañez; el segundo premio correspondió a "Ciudad y Mundo" de Mario Martini y Salvador Peniche, y el tercer sitio a "Pueblo Fantasma" de Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides García Jaldaña.

Los tres primeros lugares debían ser filmados así como los recomendados por el jurado, sin embargo "los argumentos premiados de alta calidad literaria y algunos de enorme atractivo comercial fueron ignorados o rechazados por la Asociación de Productores, considerados 'riesgosos' o de 'lenta recuperación'" (90). Por ello, la producción de "Los Caifanes" fue posible gracias al apoyo de dos jóvenes productores: Mauricio Wallerstein y Fernando Pérez Gavilán, quienes con un presupuesto bajo y en condiciones apremiantes realizaron la película, resultando un éxito en taquilla.

Durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) no cambiaría la escena del cine nacional. La producción industrial continuaría generando mercancías sobre melodramas de segunda categoría y sexys musicales. "El cine mexicano tiende a renunciar a sus prestigios folklóricos, para tratar de interesar a la juventud de clase media con películas que intenten conciliar un típico moralismo melodramático, lleno de miedos y resabios pequeñoburgueses" (91).

En 1966 los estudios San Angel fueron alquilados por el entonces canal 8 de televisión. Esto significaba el repunte económico de este medio de difusión en condiciones más favorables que las del cine para mantener esos estudios, perfil que continuará a lo largo de su desarrollo. La expansión industrial fílmica de los años cuarenta se detenía también en las postrimerías del llamado "desarrollo estabilizador", con 89 películas realizadas en 1969, el volumen de producción se veía nuevamente a la baja, en comparación con 1964 cuando se reportaron 109 cintas.

(90) Jorge Ayala Blanco, op. cit., p. 385.

(91) Emilio García Riera, op. cit., Vol 7, p. 176. Véase también Arradondo Ramírez, tabla 1. "Comunicación social y desarrollo y democracia en México". Universidad de Guadalajara, 1987, p. 78.

Tres años después de haberse llevado a cabo el primer concurso de cine experimental, se convocó a un segundo certamen, prevaleciendo una escasa participación al presentarse sólo 7 películas. El máximo sitio fue declarado desierto, el segundo lugar fue para "El mes más cruel" de Carlos Lozano y el tercer sitio a "Juego de mentiras" de Archibaldo Burns.

¿Sería preciso hablar de las irregularidades de un servil jurado que, elegido con criterio burocrático y asestando un ruin golpe a la dignidad y a la economía del cine experimental, declaró vacantes varios de los ya poco tentadores premios del Concurso? ¿Sería ineludible subrayar algo que salta a la vista: la necesidad de reorganizar este tipo de concursos? (92).

A raíz de la represión militar ejercida por el Estado durante el movimiento estudiantil de 1968, el documental -con amplias carencias técnicas- recibió fuerza ante una realidad que dejaría plasmada en algunos trabajos independientes, como 'El Grito' de Leopardo López Aretche.

3.- La Apertura Cinematográfica (1971-1976).

Si antes del sexenio de Luis Cheverría Álvarez (1970-1976), el Estado había ampliado su participación en la industria cinematográfica, en parte como efecto del capital monopolístico, ahora el Estado realinaría una mayor expansión no sólo por causas económicas, sino también por cuestiones de orden político.

(92) Jorge Avala Blanco, op. cit., p. 413.

En efecto, después de los acontecimientos de 1968, el Estado llegó al límite de sus posibilidades de control político utilizando la represión militar y cerrando todo cauce a la democracia. Pero con esto, el Estado también había sufrido el deterioro en su legitimidad, y es por ello, que tomaría medidas de orden ideológico, económico y social para frenar la embestida a la estabilidad del sistema.

En tanto, el patrón de acumulación en el proceso industrial basado en la sustitución de importaciones se agotaba a fines de la década de los 60, después de un favorable crecimiento del FNB, cuyo promedio fue de 6% de 1939 a 1966, acompañado además de un tipo de cambio fijo y una estabilidad de precios. Los desequilibrios se hacían ya manifiestos en la cuenta corriente de la balanza de pagos y con el déficit en el sector público. Algunas ramas de actividad como la siderurgia, petróleo, electricidad, minería, etc., donde el Estado tenía injerencia, sufrieron un retraso en su producción; el sector agrícola presentaba un severo deterioro; el gasto público había caído en forma considerable para obras de 'bienestar social' y la inversión privada presentó un progresivo debilitamiento en la producción de bienes de consumo popular y de algunos bienes intermedios (93).

Con altos subsidios públicos y favorables políticas proteccionistas y fiscales -aún a costa de la descapitalización estatal-, la burguesía mexicana no había presentado un desarrollo en las áreas productivas para competir con el exterior, resultando más beneficiadas las corporaciones extranjeras establecidas en el país.

- (93) José Ayala "Los Límites y contradicciones del intervencionismo estatal: 1970-1976" en 'Desarrollo y Crisis de la economía Mexicana, P.C.E., México 1980, p. 381.

Además del crecimiento sostenido practicado hasta los últimos años de los sesenta, se dió también la alta concentración de capitales predominando los monopolios extranjeros, y una cada vez mayor desigualdad en la distribución del ingreso. Asimismo la deuda pública con el exterior creció a más de un año, entre 1960 y 1969, de 842 millones de dólares a 3,511 millones.

Erosionado el sistema político y económico, el presidente Deheverría se propuso desde el inicio de su gobierno "el robustecimiento del Estado en todos sus niveles, particularmente de sus finanzas, que le permitieran enfrentar el deterioro real, que había sufrido tanto desde el punto de vista de la acumulación de capital como en la administración de los conflictos sociales"(94) En materia política, anunció la llamada "Apertura Democrática" tratando de convencer a los distintos sectores sociales sobre su predisposición a abrir las puertas del espectro político a los grupos de oposición⁺, así como intentar la renovación del anquilosado aparato priísta.

"La promesa de flexibilizar el juego de partidos e institucionalizar la actuación de ciertas corrientes de oposición se redujo a una simple ampliación de las minorías en el Congreso, el establecimiento de diputaciones 'de partido' en los congresos estatales y una pequeña reducción en el número de afiliados exigidos a una organización para otorgarle registro legal..." (95).

⁺Cabe recordar que el 10 de junio de 1971 fue reprimida una marcha de estudiantes (la primera realizada después del 68), por grupos golpistas llamados "Los Halcones", Respecto a la libertad de expresión tan prometida, el gobierno censuró en 1976 al periódico Excélsior, expulsando a su director y a sus más cercanos colaboradores.

(94) Ibidem., p. 574.

(95) Carlos Pereyra "Los límites del reformismo" en Desarrollo y Crisis de la Economía Mexicana", F.C.E. 1980, p. 381.

Pues bien, así como Fausto Zapata⁺ señala dentro del ambiente político la necesidad de "abrir las válvulas, dejar que el viento desplazara la masa de aire enrarecido" que había vuelto altamente peligrosa la presión de los sectores sociales antes reprimidos por el Estado. Así, conforme a la política estatal -aunque sea en mínima consideración a la oposición-, la industria cinematográfica abriría sus "puertas" a jóvenes cineastas que se incorporaron de lleno a la actividad fílmica.

Esto, en gran parte fue posible gracias a la designación de Rodolfo Echeverría⁺⁺ como director del Banco Nacional Cinematográfico, cuya trayectoria artística y política -había sido diputado además de secretario general de la sección de actores del STPG-, lo hacían un conocedor de los problemas y necesidades de la industria.

Al tomar la titularidad de dicha institución, Rodolfo Echeverría reconoció la pésima situación financiera del Banco, "con una estructura administrativa sostenida a altos costos por el Estado; y productores privados que aprovecharon sus mecanismos para hacer un cine mercantilista, existiendo una ausencia total de logros" (96).

⁺Fausto Zapata, México: Notas sobre el sistema político y la inversión extranjera, México 1974, p. 6. Citado por Carlos Pereyra en "Los límites del reformismo".

⁺⁺Rodolfo Echeverría, hermano del presidente fue mejor conocido en el medio artístico como Rodolfo Landa.

(96) Echeverría Alvarez, Rodolfo "Cine Informe General" 1971-1976 Banco Nacional Cinematográfico, México 1976, p. 12.

Las cifras que se reportan para 1970 son críticas: El capital social del Banco apenas alcanzaba los 10 millones de pesos y las reservas acumuladas eran de 43 millones, siendo el total de capital contable de 53 millones de pesos" (97), cuando esta institución había erogado el 90% de los créditos directos e indirectos a sus filiales y a otras empresas privadas, estatales y "mixtas", en varios cientos millones de pesos los cuales tenían muy pocas probabilidades de recuperación, dado también el endeudamiento con Bancos extranjeros y nacionales, como el Marine Midland Bank, el Bank of America, el Banco Nacional de Obras Públicas y Servicios Públicos, Nacional Financiera, Sociedad Mexicana de Crédito Industrial, Banco de México y Banco de Comercio.

Por su parte, Películas Mexicanas reporta pérdidas de 194 millones de pesos y Cimex de 79 millones, en tanto que Procinemex -la empresa creada en 1968 para la publicidad del cine mexicano-, no había erogado utilidades hasta 1972, siendo de apenas 413,732.00 pesos (98).

Rodolfo Echeverría se propuso dentro del llamado Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica dado a conocer el 21 de enero de 1971, promover películas de calidad artística, estimular el cine experimental, otorgar créditos a productores interesados en la calidad del cine, y financiar las películas estrictamente comerciales que exige la industria.

(97) *Ibidem.*, p. 28.

(98) *Ibidem.*, pp. 30 y 31.

Para hacer posibles sus propósitos, Rodolfo Echeverría tenía que partir de una liquidez financiera, con suficientes reservas en el Banco Nacional Cinematográfico, así como con una solvencia dentro de las compañías distribuidoras. En este sentido, el capital social del Banco tuvo un incremento substancial: De 10 millones de pesos en su haber pasó a \$379'750,000.00; se capitalizaron adeudos en Películas Mexicanas y Cimex por 419 millones de pesos con lo cual el Banco Nacional Cinematográfico se convirtió en propietario de la totalidad de las acciones (99).

Las pérdidas acumuladas durante sexenios anteriores fueron absorbidas casi en su totalidad por la nueva administración. Al Marine Midland Bank de Nueva York se le pagaron 2 millones de dólares a cuenta de una línea de crédito por 7 millones de dólares que fue contraída anteriormente.

Es muy evidente que la política económica de Rodolfo Echeverría reflejó la de su hermano: un aumento significativo del gasto público federal en las empresas de participación estatal y descentralizada, aún a costa de un déficit público y por lo tanto de un mayor endeudamiento con la banca nacional e internacional. En el caso cinematográfico la participación del Estado representó una erogación cuantiosa de capital para subsanar deudas anteriores a la de su administración, sobre una infraestructura bastante golpeada por la torpeza industrial y estatal mexicana, además de las presiones económicas y políticas externas del capitalismo norteamericano en expansión. "Es por ello, que durante el sexeni-

nio echeverrista el gobierno federal incrementó sus inversiones en la cinematografía, tanto en acciones como en préstamos prenda- rios y directos en cerca de 2 mil millones de pesos (100)

En forma paulatina se fue gestando la acción del Estado sobre la industria y estableciendo nuevas instituciones. En 1971 se creó el Centro de Producción de Cortometrajes, en 1974 se inauguró la Cineteca Nacional y en 1975 se formó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Es manifiesto que la industria fílmica re- sultó beneficiada con este tipo de instituciones. La Cineteca Na- cional serviría para conservar el acervo histórico de las imá- ges tomadas desde el inicio del cine en México, y el CCC contri- buiría a la formación de profesionales para refaccionar en mano de obra a la industria, además del CUEC.

Para que los jóvenes directores tuvieran posibilidades de produ- cir cintas de "calidad", distintas a toda una vieja generación, Rodolfo Echeverría apoyó a nuevas productoras, aunque algunas pergencían y, en cierta forma a la industria como las socieda- des Marco Polo, Marte y Escorpión.

Respecto a la iniciativa privada, el titular del ENC insistió en que "la inversión estatal no impedía en absoluto la creatividad productiva, la libre iniciativa y la concurrencia legítima. El apoyo a la calidad del cine -decía Echeverría- no limita dar un creciente impulso al cine meramente comercial...pero se espera que los productores privados respondan manteniendo una posición

de equilibrio económico entre costos y rendimiento de explotación..." (IOI).

Pero los productores privados no respondieron... para 1971 se realizaron 75 cintas (5 oficiales) entre cuyos títulos se encuentran: "Kalimán", "Los hombres no lloran", "Chanoc contra el tigre y el Vampiro" etc. Para 1972 las producciones privadas producen 39 films, muchos de ellos con financiamiento estatal.

Los productores comienzan a retirarse ante la imposibilidad de lograr otro tipo de producto fílmico, pero también por no lograr "el equilibrio económico entre costos y rendimiento de explotación", que la nueva administración les exigía, dado también el carácter de funcionalidad a la reproducción de capital que el sistema necesitaba y cuyo rezago en el cine había sido ya de crisis eterna. Y parte de ello -como lo señala García Riera- es el precario y subdesarrollado star system que los capitalistas han mantenido, siguiendo las pautas holywoodenses y que entra ya en franca decadencia, siendo incapaz de atraer al público de clase media.

Lo cierto es que después de que los trabajadores sindicalizados a través de la escritora Josefina Vicens, denunciaron durante la entrega de los Arieles en abril de 1975, la posición mezquina de los industriales hacia ellos, el presidente Luis Echeverría ahí presente, invitó verbalmente a los empresarios a retirarse del negocio por no mejorar la clase de películas que venían realizando y por mantener una actitud usurera hacia la actividad fílmica.

(IOI) Plan de Trabajo 1971, Banco Nacional Cinematográfico, México, p. 2. Citado por Paola Costa, op. cit., p. 71.

Como lo indica Paola Costa, en 1970 el 65% de la producción total de largometrajes eran producidos por 18 de las 50 empresas existentes, las demás elaboraban esporádicamente películas. Esta situación se debía en gran parte a que el Banco tomaba como garantía para conceder sus préstamos las películas ya filmadas y distribuidas, teniendo una gran ventaja los productores más fuertes, quienes tenían en su haber 3 o 4 películas realizadas acaparrando de esta forma mayores financiamientos estatales.

Lo anterior lo conocía perfectamente el presidente de la República (cuando fue diputado se manifestó en contra del monopolio Jenkins), quien giró instrucciones al Banco Nacional Cinematográfico para dejar de conceder facilidades a los productores de la iniciativa privada. A partir de 1975 se modificó el estatuto del Banco y el reglamento de crédito, para establecer que los financiamientos serían exclusivamente para la producción estatal y para la coproducción de las productoras oficiales con los trabajadores, o con empresas nacionales o internacionales" (IO2).

En consecuencia gran parte de los industriales se retiraron temporalmente casi a finales del sexenio, afectando la estabilidad productiva (véase cuadro No. II). Si bien el Estado impulsó a nuevos productores, éstos no tenían la capacidad para cubrir todo el volumen de producción necesario -aproximadamente 70 u 80 cintas- para mantener el equilibrio financiero en toda la industria.

(IO2) Paola Costa, op. cit., p. 79.

Cuadro No. II Producción de largometrajes, 1971-1976.

Prod.	1971	%	1972	%	1973	%	1974	%	1975	%	1976	%
Priv.	77	88	61	69	46	57	41	63	33	56	15	27
Esdo.	5	6	20	22	19	28	20	31	24	41	35	63
Indep.	5	6	8	9	4	6	4	6	2	3	6	11
Total	89	100	89	100	69	100	65	100	59	100	56	100

Fuente: Emilio García Riera "Historia del Cine Mexicano" SEP, México 1986, p. 296.

De representar el 88% de participación en 1971, la iniciativa privada pasó a 27% en 1976. Asimismo su producción cayó 35.6 % en el último año de gobierno y respecto a 1971.

El Estado decidió intervenir directamente en la producción y en 1974 crea las compañías: Corporación Nacional Cinematográfica, (CONACINE), y al siguiente año establece la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado I (CONACITEI) para trabajar con el STPC, y por último la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado II (CONACITE II), para producir con el JNLC en los Estudios América, mismas que serían adquiridos por el Estado en 1975. Cinex se fusionó con PeMEX, manteniendo éste último nombre.

La coproducción con los trabajadores operó bajo el sistema llamado "paquete" ideado e instituido desde 1973 antes de que se diera la ruptura con la iniciativa privada. En estos paquetes el Estado contribuyó con el 80% del capital y los trabajadores con el 20% (sobre su salario). Las utilidades al término de la amortización de la cinta, serían repartidas en partes iguales, es decir,

- 79 -

el 50% para el Estado y el otro 50% para el sector laboral, siendo el único obstáculo para este último el tiempo que tarda la recuperación de la película, el cual es de dos a tres años aproximadamente.

El sector exhibición -el más rentable- continuó con el gravoso sistema de arrendamiento en la gran mayoría de las salas. Si en 1970 COTSA tenía bajo su control 308 cines, de los cuales 20 eran propiedad del Estado, representando el 6.4% del total, para 1976 manejaba 375 salas siendo de su propiedad 91 cines, registrando así un ligero incremento del 24.2%.

Aún cuando el Estado descongeló el precio de los boletos de entrada y remozó las salas convirtiéndolas en cines de estreno, dando por terminados los de 2a. y 3a. corrida, las ventajas seguían siendo pocas al destinarse una mínima parte a la industria

"Son esclarecedoras las cifras que constan en el Cine Informe General de 1976. De un total de 7 000 millones de pesos, Operadora sólo obtuvo utilidades por 164 millones o sea el tres por ciento de éstas. El sobrante se destinó a mantener una onerosa estructura sobre la cual fluye el capital hacia los bolsillos de políticos, grandes empresarios de la cinematografía, compañías constructoras, proveedoras y fabricantes que surten el buen negocio de las dulcerías y al fisco a través de los impuestos" (103).

De los ingresos de COTSA un buen porcentaje se remitió a las empresas extranjeras, al ocupar mayor tiempo de pantalla en las salas mexicanas. De 1970 : 1977 se estrenaron 3916 películas, 929 fueron de origen norteamericano, 549 fueron nacionales y

(103) Jaime Tello, Segunda op. cit., p. 19 y 20.

2388 de otros países tales como Francia, Inglaterra, Italia, España y coproducciones entre varios países europeos. Así, el 25 por ciento correspondió a Estados Unidos, el 14% a México y el 61% a otras naciones. En forma individual el predominio de E.U.⁺ continuó, no así en forma global al predominar otros países.

Al final del sexenio echeverrista, el Banco Nacional Cinematográfico, financió 318 películas⁺⁺ de largometraje con un monto total de créditos de 636.3 millones de pesos, de los cuales había recuperado 401 millones. Aún considerando que la explotación de algunas películas no terminaba y que otras esperaban presentarse en pantalla, las cifras demuestran que no se amortizaría totalmente lo invertido; se observa un incremento de 29.6% en la asistencia a las salas durante 1976 y respecto a 1970, pero también un mayor egreso de capital estatal por concepto de producción, donde si bien se realizaron algunos filmes interesantes, muchas producciones dispararon los costos de producción (Véase cuadros No. 12 y No. 13).

⁺La superioridad norteamericana en las pantallas del mundo se ha mantenido durante más de tres décadas. "Incluso para 1964 se calculó que una de cada tres películas francesas, se distribuye fuera de Francia por compañías norteamericanas. Asimismo cerca de la mitad de las películas fabricadas en Gran Bretaña están hechas por subsidiarias de compañías norteamericanas o por productores británicos trabajando con dinero norteamericano". The New York Times, 15 de noviembre de 1964 y T.H. Guback "American Interests in the British Film Industry, en The quarterly Review of Economics and Business, Vol. 7 No. 2, 1967. Citados por Herbert Schiller en "Comunicación de masas e imperialismo yanqui".

⁺⁺Este financiamiento corresponde a septiembre de 1970 a septiembre de 1976 e incluye inversión en cortometrajes y en 56 minutos.

Cuadro No. 12 Ingresos en taquilla y miles de asistentes

Año	Ingresos	%	Asistentes
1970	556,036	100.0	134,965
1971	554,430	99.7	127,978
1972	604,071	108.6	129,251
1973	684,136	123.0	132,484
1974	899,127	161.7	145,522
1975	1'145,195	206.0	157,171
1976	1'392,930	250.5	165,071

Fuente: Cine Informe General, op. cit., p. 294.

Cuadro No. 13. Producción y precio medio de 1970 a 1976.

Año	No. de pel.	Precio Medio	Incremento %
1970	30	1'804,631	Base 100
1971	82	1'813,241	100
1972	67	2'159,327	119
1973	53	2'402,572 ⁺	133
1974	60	2'708,259	150
1975	52	4'923,347 ⁺⁺	272
1976	32	5'851,304 ⁺⁺⁺	324

Fuente: Cine Informe General, op. cit., pp 41-60. Para 1970 se consideran las cintas de septiembre a diciembre.

⁺ En 1973 los Estudios Churubusco Azteca realizaron la producción de "Calzoncín Inspector" con un costo de \$11'400,580 y "El Santo Oficio" en \$9'217,448 cuando el precio promedio general fue de \$1'986,443.

⁺⁺ En 1975 Conacine hizo "Actas de Marusia" en \$16'657,332, "Fox-Trot" en \$18'183,916, "Longitud de Guerra" en \$19'381,976, "Mata el León" en \$12'046,876 y el promedio general fue de \$2'000,000.

⁺⁺⁺ En 1976 Conacite Uno realizó "Viento de Libertad" en \$17'586,813 y "Nuevo Mundo" en \$10'012,302 y el precio medio general fue de \$5'094,333.

4.- El desastre en el cine nacional (1977-1982).

Antes de continuar el siguiente periodo sexenal, en el cual se mostrará la retracción de la expansión estatal y su política de apertura en la industria cinematográfica, es necesario plantear las condiciones en que terminó la administración anterior.

Como ya se mencionó, el presidente Echeverría trató de buscar un modelo alternativo al llamado "desarrollo estabilizador" y evitar así, conflictos sociales que pusieran en peligro la recién restañada estabilidad política. Para ello intentó reactivar la economía y lograr una mayor distribución del ingreso -altamente deteriorado para la mayor parte de la población-, así como aumentar las obras de 'beneficio social', y hacer frente a los embates del deterioro cíclico de la economía internacional impulsando el denominado "desarrollo compartido".

Para el nuevo modelo fue necesaria la intervención estatal dentro de la estructura económica del país, llegando incluso a un aumento considerable del gasto público. La estrategia estatal se coordinó en forma contradictoria con los conservadores mecanismos de la política monetaria, crediticia y fiscal, que si bien, nunca fueron afectadas, respondieron negativamente al contraer la capacidad de financiamiento a la inversión productiva del sector privado. La total oposición de los empresarios nacionales tuvo su climax a partir de 1973, fecha en que el Estado adoptaría una "titubeante" e intermitente política de expansión" (IO').

(IOA) José Ayala, op. cit., p. 584 y 585.

Con el asesinato del empresario Eugenio Garza Sada por la guerrilla, se dió un mayor clima de 'falta de confianza' hacia el gobierno populista de Luis Echeverría por parte del sector industrial, pero lo que resultó ser más grave para el sistema político y económico fue la primera fuga de capitales que tuvo lugar en mayo de 1973, cuando el secretario de Hacienda, Hugo B. Marguín, fue sustituido por José López Portillo, inconformándose el sector empresarial por tal decisión. La fuga llegó a ser como más tarde se demostró, un serio factor de disturbio económico que estaba apuntando también a la existencia de una excesiva liquidez en el sector privado (105).

En general, la economía mexicana no presentaba positivas expectativas; la inflación creció en forma acelerada llegando a una media anual de 14.2% en el periodo 1971-1976; el sector público tuvo un déficit promedio de 5.6% del PIB, debido a los bajos precios de bienes y servicios, a la política fiscal regresiva y a la expansión del propio gasto público. Así también el déficit de la balanza de pagos aumentó de 761.5 millones de dólares en 1972 a 3 692.9 en 1975. Para solventar el crecimiento económico y estos déficits, el gobierno mexicano recurrió al crédito externo hasta alcanzar niveles perjudiciales para el país, sólo de pago de servicio de la deuda se pagó en promedio el 24.1% de las exportaciones de bienes y servicios en el periodo 1971-1976 (106).

(105) Bazañez, Miguel "La lucha por la hegemonía en México 1968-1980" Siglo XXI, México 1985, p. 160-161.

(106) Guillén como, Héctor "Orígenes de la crisis en México" (1940-1982) Era, México 1986, p. 46, 47 y 51.

Las reservas del Banco de México se agotaban y no podía sostenerse más la sobrevaluación del peso, hasta que en agosto de 1976 se retira el apoyo al peso aceptándose la devaluación, la suspensión temporal de pagos y la intervención del Fondo Monetario Internacional, por primera vez en casi un cuarto de siglo.

La oposición de la burguesía a las políticas del gobierno y las presiones internacionales incidieron en la desestabilización económica del país. La masiva fuga de capitales del área empresarial fue lo que bien llamó Héctor Aguilar Camín "el golpe de estado financiero", que junto con el boicot al turismo mexicano por la comunidad judío-norteamericana (Echeverría votó contra el sionismo y reconoció a la Organización para la Liberación de Palestina OLP), representaron un duro revés a la economía nacional.

En este contexto y al término del cambio de poder en diciembre de 1976, el siguiente sexenio a cargo de José López Portillo, revertería en forma paulatina la política económica anterior. Se intentaría a su vez un mayor incremento en la productividad, y para ello, se pretende recobrar la confianza del sector privado a través de un programa llamado "Alianza para la Producción".

Con las políticas de estabilización dictadas por el FMI, la nueva administración trataría de reducir el déficit del sector público, limitar el endeudamiento externo, elevar precios de bienes y servicios públicos, abrir la economía hacia el exterior y reprimir los aumentos salariales.

Se crea así la Reforma Administrativa para redistribuir las empresas públicas y apoyar su adelgazamiento tratando de evitar una mayor erogación de capital estatal. En el área de la comunicación, "el régimen decidió -con tal reforma- privilegiar formalmente a la Secretaría de Gobernación como la administradora de los medios de información masiva (107).

Como corolario de este panorama, la industria cinematográfica sufre un mayor control político⁺, y las partidas presupuestales del Estado tenderían a la baja. Las empresas fílmicas quedaron subordinadas a la Secretaría de Gobernación, incluyendo el Banco Nacional Cinematográfico, el que a su vez estaría bajo la coordinación de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Y para la aprobación del presupuesto anual de cada entidad cinematográfica intervendría la Secretaría de Programación y Presupuesto (108).

Para hacer más eficaz el control político se creó "un mecanismo de planeación central" para los medios masivos de difusión: la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), cuya dependencia con Gobernación sería directa. Así, todas las filiales fílmicas subordinadas a RTC fueron: El Banco Nacional Cinematográfico, Compañía Operadora de Teatros, Películas Mexica

⁺No es casual que mientras se establece la Reforma Política para incorporar a la lucha electoral a una gran parte de la oposición se de un mayor control político sobre los medios de difusión masiva.

(107) Fernández Cristlieb, Fátima "Los medios de difusión masiva en México" Juan Pablos Editores, México 1982, p. 176.

(108) Loreno Brizuela, Dora Eugenia y Vázquez Gómez, Adriana "Política cinematográfica de exhibición en el sexenio López Portillista" Tesis, FCPyS, UNAM, México 1984, p. 163.

nas, Estudios Churubusco Azteca, Estudios América, Procinemex, Conacine, Conacite I, Conacite II, la Cineteca Nacional y el Centro de Producción de Cortometraje.

Al mando de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, el presidente designó a su hermana Margarita López Portillo, quien junto con un grupo de asesores determinarían las políticas a seguir en materia de comunicación. En el área cinematográfica, el equipo que más influyó en la directora de RTC estuvo formado por: Ramón Charles Perles, Santiago Marugán, Claudio Farías, Jorge Durán Chávez, Humberto Enriquez y Benito Arzraki, entre otros (109).

La hermana del presidente no era conocedora de los problemas y necesidades de la industria fílmica nacional, ni tenía ninguna formación profesional dentro del medio, su único antecedente era el de censora. Su designación más que una emulación al sexenio anterior -como lo dijo Francisco Sánchez- fue un acto de nepotismo⁺ y prepotencia de su hermano al no entregarle sólo un medio tan importante como el cine, sino también la dirección de la radio y la televisión estatales. ¿Y que decir del connotado político Jesús Reyes Heróles, entonces secretario de Gobernación en ma-

⁺ El presidente designó a su hermano Guillermo López Portillo, director del Instituto Nacional de la Juventud y dió amplia preferencia a familiares en concesiones y puestos gubernamentales. Justificando su actitud declaró: "Del ejercicio de una libertad que nuestro sistema democrático me da, bajo responsabilidad personal, porque respondo de los parientes míos que realizan una función pública" Roberto Hernández "El nepotismo, orgullo de JLP, se convirtió en casi delito" Proceso, No. 328, 14 de febrero de 1983, p. 26.

(109) Héctor Rivera "El equipo que formó Margarita sacrificó el cine en aras de intereses personales" Proceso No. 316, 22 de febrero de 1982, p. 49.

teria cinematográfica?.

Para empezar, la titular de RTC impulsó una campaña contra las producciones del sexenio anterior; las tildó de despilfarradoras de los dineros del Estado (sic), pretensiosas, incomprensibles, comunistas, explotadoras del sexo y la violencia, entre otros peyorativos.

Esas declaraciones manifestaban el carácter intolerante de los "nuevos gobernantes" del cine en México, así como la contradicción de su participación directa en la cinematografía. Las críticas al sexenio anterior, parecen una forma de legitimar las acciones presentes, las cuales obedecen en realidad a ajustes políticos y económicos del sistema y/o a intereses personales, donde el Estado no quiere dejar de señalar al cine como área estratégica de control ideológico y político. Por ello, Margarita López Portillo declaró:

"Todo acto social es un acto político y el cine es un acto político, cuidar este aspecto es mi responsabilidad, porque significa guardar y evidenciar los contextos en que se desenvuelve la vida nacional" (IIO).

Conforme a este pronunciamiento todos los discursos de la directora de RTC resultaron demagogia pura: "Se protegerá el derecho que tiene el espectador a informarse, formarse y divertirse, en un ambiente de libertad responsable" ... "Se continuará con un cine libre, sin obstáculos burocráticos, que se inserte en la

(IIO) "Como canales aislados, los medios oficiales no han cumplido eficientemente" Proceso, No. IIO, II de diciembre de 1978, p. 8.

definición del modelo de país que deseamos...etc" (III).

De acuerdo con la política económica llevada a la práctica por el Estado, la directora de RTC definió que la industria cinematográfica debe ser capaz de autofinanciarse y anunció que el Banco Nacional Cinematográfico otorgaría créditos para películas cuyo costo no fuera superior a los 7 millones de pesos. Con la reciente crisis de 1976, cuando el dólar se cotizó de 12 a 20 pesos los costos de producción se incrementaron en forma considerable.

En junio de 1977 se creó la Comisión Interna de Administración (CIDA) para dictar las nuevas políticas de planificación y de consolidación de la industria cinematográfica, además de ser órgano asesor de Hiram García Borja, director general del Banco Nacional Cinematográfico. Jesús Reyes Heróles y Margarita López Portillo fueron nombrados presidentes de esa institución, mismos que delinearían las políticas sobre la formación académica, educativa, escolar, familiar del cine...sobre la promoción artística y la calidad...sobre la comunicación social y popular del cine, etc" (II2).

Después de tantos discursos y estudios de planeación, la directora de RTC anunció en septiembre de 1977 una reestructuración radical de la industria fílmica, debido -señaló- a las pérdidas registradas por más de 300 millones de pesos que dejaron adminis-

(III) Esto, 29 de junio de 1977, p. 13. Citado por Dora Eugenia Moreno Brizuela et al, op. cit., p. 173.

(II2) Ibidem., p. 172.

traciones pasadas (II). Se iniciaron entonces auditorías administrativas en las empresas oficiales, dándose a conocer para ese mismo fin la reestructuración del peso en taquilla y la reorganización administrativa. Inmediatamente después se notificó la liquidación de Conacite Uno, la cual se fusionaría con Conacine y el STPC trabajaría para la iniciativa privada y las coproducciones con el extranjero.

Creyendo engrandecer a la cinematografía mexicana, Margarita López Portillo impulsó las coproducciones⁺ -más con un sentido malthusiano que por una reducción de costos-, y en aras de ese objetivo viajó por Europa para firmar convenios y tratar de contratar a directores con reconocimiento internacional, como fue el caso de Federico Fellini quien sabiamente declinó la invitación. Pero en cambio logró contratar al español Carlos Saura para la filmación de "Antonietta"; al irrelevante cineasta ruso Serguei Bondarchuk para realizar "Campanas Rojas" y a un no tan destacado Francis Veber para "La Cabra"⁺⁺. Los resultados: costosas pro

⁺ Se decía que beneficiaría a México la coproducción con otros países, al ofrecer los paisajes del país (tan explotados por la depredación humana), y sus servicios para obtener divisas (sic) y fuentes de trabajo, lo que aligeraría la responsabilidad del Estado en crearlas. La hermana del presidente pensó que el buen cine es sinónimo de apoyo al turismo, y si creía esto por las películas del Indio Fernández, con la fotografía precionista de Gabriel Figueroa, estaba totalmente errada en puesto y época.

⁺⁺ La película "La Cabra" no fue considerada como una coproducción por los franceses, y nunca se informó en México sobre el destino de su reproducción, la cual ascendió en 3 semanas de proyección a un monto de 21'746,308.00 francos. Proceso No. , 9 de enero de 1984, p. 47.

(II) Alma Rossbach y Leticia Bonel "Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo" en "Ojas de Cine", Vol. II México 1988, p. 180.

ducciones -cerca de 75 millones de pesos en las tres cintas-, que se habían olvidado de la reciente crisis económica y la obligada restricción de costos ante una boyante economía basada en la sobreexplotación del petróleo. Los críticos mexicanos y extranjeros coincidieron en la pésima calidad y grandilocuencia de las producciones referidas, además de la poca rentabilidad de las mismas -sobre todo de la segunda-.

En febrero de 1978 fue integrado el "Grupo Interno de Asesoría para el Estudios de Proyectos Cinematográficos" en donde participaban autoridades estatales, y de la industria con el objetivo de 'evaluar' los argumentos con base en criterios de calidad e intereses culturales y sociales" (II4). Esto representó otro obstáculo en la libertad de expresión, pero sobre todo un retroceso en la fluidez del producto fílmico en el mercado y su tardía recapitalización, por la aparatosa burocracia estatal.

Como preludeo a la extinción del BNC, fueron renovados de sus puestos los funcionarios de las principales empresas oficiales. El 24 de noviembre de 1978 renunció el titular del BNC y el 28 fueron sustituidos los directivos de las principales compañías fílmicas. Sólo fueron ratificados los directores de los Estudios América y de Operadora de Teatros, creando con todos estos movimientos una total inseguridad laboral en el ramo fílmico.

El 23 de noviembre de 1978 se dió a conocer la liquidación del Banco, la Directora de RTC declaró que la falta de recursos en

(II4) Dora Eugenia Moreno et al, *op. cit.*, p. 177.

la institución había llegado a tal punto que de aplicarse los costos correspondientes a las cuentas de inversiones en acciones y préstamos, el capital de que disponía el banco sería insuficiente para absorberlos (II5).

Margarita López Portillo reconoció la descapitalización del Banco y en su lugar destinó a NTC como responsable de proporcionar los créditos, pero no modificó la política crediticia estatal, ya que al haber retornado oficialmente los préstamos a los mismos productores privados desde agosto de 1978 -mucho antes de la liquidación del Banco-, serían ellos mismos los principales beneficiarios como solicitantes de este servicio, dadas sus buenas relaciones con el Estado.

Es manifiesto el papel funcional del Estado en el plano económico, cabe recordar la declaración de uno de los miembros de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas en septiembre de 1977, cuando dijo: "necesitamos del apoyo económico del Estado, con una línea de crédito de 200 a 300 millones de pesos, para pagar en un lapso de 2 años, con sus respectivos intereses" (II6).

"Se ha vuelto evidente el carácter ideológico del concepto favorito de la 'economía mixta', ante la circunstancia obvia de que la intervención estatal en la economía mexicana no es de ningún modo una intervención competitiva

(II5) Uno más Uno, 28 de noviembre de 1978, p. 16. Citado por Dra. Eugenia Moreno Brizuela et al, op. cit., p. 182.

(II6) Edgar Jaleana "Si nos abren crédito regresamos" Esto, 3 de septiembre de 1977, p. 15.

va, sino sobre todo funcional con el desarrollo capitalista" (II7).

Para finalizar el BNC se designó a Jervio Tulio Acuña, como director-liquidador, quien renunció poco tiempo después por motivos nunca aclarados y fue nombrado en su lugar Gustavo Gómez Calderón, para coordinar los detalles finales de la desaparición del Banco, dificultada por razones legales y administrativas.

A finales de 1978 y ya con la definitiva cancelación de las producciones en paquete se anunció una nueva forma de coproducción entre el Estado y la iniciativa privada: RTC en vez de darles créditos, financiaría sus películas en un 50% con servicios tales como foros, laboratorios, etc., y la iniciativa privada aportaría el otro 50% restante⁺.

La producción estatal había disminuido 34% en 1979 respecto a 1977, y la retirada gubernamental parecía inminente. En marzo de 1979 Conacina reportó pérdidas por 120 millones de pesos, además de tener 28 películas sin estrenar y Conacite Uno se encontraba también en números rojos.

Con la caída de la producción estatal, los empresarios y los miembros de la sección 45 del STIC y con la presencia de Marga

⁺A pesar de que ésta medida se aplicó para abaratar los costos, resulta inverosímil que algunos productores privados hayan alcanzado un costo promedio de producción de 33'187,857.00 en 1977 y de 3'871,428.00 en 1978 (Datos tomados de un reporte de la APyDPM a la CANACINE).

(II7) Carlos Pereyra, op. cit., p. 372.

rita López Portillo se firmó un acuerdo en mayo de 1979, por el cual el sindicato pone a disposición de los productores "tres diferentes tipos de rodaje cada uno con una dotación distinta de trabajadores-, a fin de que pudieran escoger la que más les conviniera a sus intereses" (IIB). Sin embargo esto no parecía solventar la crisis de producción, pues en junio de 1979 la directora de RTC ordenó la liquidación de gran parte del personal que laboraba en Conacine, Trocinemex y Estudios Churubusco.

La situación no parecía mejorar la seguridad laboral de los miembros del STPC, por lo que decidieron establecer una asamblea frente al Ariel. En tanto esta reunión se daba por terminada, fueron detenidos con violencia y sin ninguna orden de aprehensión por agentes de la policía judicial federal 20 funcionarios y ex-funcionarios de las empresas estatales de cine. Sin tener pruebas y sólo por intrigas de Ramón Charles Peerles*, la directora de RTC pudo convencer a su hermano para que secuestrara y torturara a los servidores públicos. En el fondo se libraba una lucha por el poder entre grupos que deseaban manejar -en lo económico- la Dirección de Cinematografía. Un ejemplo del "interés" en la explotación del cine fue la de Japaroso Films, distribuidora de material fílmico español, que se vio ampliamente favorecida por

* Hombre conflictivo, influyó en MIP para destituir al prestigioso dramaturgo Hugo Argüelles del cargo de director de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, al igual que a Leopoldo Ayala del puesto de presidente del Consejo de Premiación, debido a sus pronunciamientos en contra de la política fílmica de este sexenio.

Margarita López Portillo en la última versión de la revisión a la ley cinematográfica (II9).

Entre algunos empleados públicos acusados de corrupción se encuentran: Fernando Macotela, Bosco Arochi, Jorge Hernández Campos⁺, Carlos Velo y hasta el cineasta Rafael Corkidi que nada tenía que ver con la administración oficial. La acusación de fraude por 5 mil millones de pesos bajó en 500 millones y finalmente en 4 millones 900 mil pesos. Tiempo después se excarcelaron a los inculpados y nunca se esclareció el fraude (I20).

Por su parte la iniciativa privada incrementaba su producción en 74% para 1980 y la actividad estatal disminuyó en más del 80% respecto a 1977. En el cuadro no. 14 se puede apreciar que mientras el Estado es incapaz de seguir sosteniendo una producción regular, los cineastas relegados por él mismo, avanzaron en la producción independiente al registrar 18% del total de la producción; es decir igual cantidad de películas realizadas por el Estado: 107 en total. Entre las cintas independientes se encuentran "Complot petrolero: la cabeza de la hidra" de Paul Leduc; "Confidencias" de Jaime Humberto Hermosillo; "El servicio" de Alberto Cortés; "Historias de Vida" de Adriana Contreras, entre otras.

⁺ Fernando Macotela, Bosco Arochi y Jorge Hernández Campos se opusieron al cierre del Centro de Capacitación Cinematográfica que deseaba Ramón Charles Puerles. Debido a la movilización estudiantil y al apoyo de los tres primeros funcionarios el CCC continúa en actividad.

(II9) Héctor Rivera "El mayor problema del cine mexicano, bajo precio de las salas, según el presidente de la SAGADINA" Proceso No. 607, 30 de mayo de 1982, p. 56.

(I20) Héctor Rivera "No sé si Margarita será juzgada por la destrucción del cine" Proceso No. 408, 27 de agosto de 1984, p. 48.

Cuadro No. 14 Producción de películas en México 1977-1982.

Productora	1977	1978	1979	1980	1981	1982
Privada	23	60	72	88	74	57
Estatal	44	29	15	5	7	7
Independ.	10	18	26	14	16	23
Totales	77	107	113	107	97	87

Fuente: Emilio García Riera, "El Cine Mexicano" Ed. SEP, México 19 , p. 323.

Del cuadro anterior cabe subrayar que si en 1977 la producción estatal presenta 44 films realizados, se debe a compromisos adquiridos desde el sexenio anterior.

La producción privada tuvo un ascenso constante, al reportar un incremento promedio de 1977 a 1981 de 26.28%. La mayor participación del sector privado dió por consecuencia que el volumen de películas se destinara básicamente al mercado doméstico y a un escape sur de los Estados Unidos, debido a la pobre temática manejada en la mayoría de los filmes, entre cuyos títulos se pueden citar: "Las fabulosas del reventón", "La Pulquería II", "Los mexicanos calientes", "Buenas y comnovidas", etc.

La iniciativa privada mexicana ha aparecido como insanamente homogénea al fabricar productos demasiado similares, cuyas características han sido flojedad, mojigatería, vacuidad, simpleza y vulgaridad, y esto se debe a varios factores tales como el predominio de un número reducido de empresas en la continuidad de la producción cinematográfica, no así el grueso de las productoras. Otro factor ha sido la inexistencia -o más bien la prohibición- de la pluralidad ideológica que exija otro tipo de cintas. (por otro

lado el Estado ha fomentado la falta de "competitividad" al destinar sus 'financiamientos' a los mismos grandes empresarios, cerrándose a su vez las puertas a nuevos elementos en todas las áreas de la industria.

Para el productor Guillermo Calderón la actividad industrial en el cine es tan similar a la de cualquier otra ocupación empresarial, y en cuanto a la calidad de las cintas -argumentó-, el público no sabe de esas cosas... (I21). Es cierto que películas como "Bellas de Noche" y "Las Ficheras" tuvieron un mayor consumo, pero también es verdad que estas demandas son cíclicas; retoman un auge en el mercado hasta declinar cuando se ha desgastado la "temática". Pero lo peor de esto es que se hayan acumulado un número exagerado de este tipo de películas "bajo la tutela" estatal, para el grueso de una población cuyos rasgos comunes son: desempleo, semianalfabetismo, salarios bajos, etc. En este marco no resulta válido decir que el público no sabe de calidad y menos aún cuando persiste el control político e ideológico que se ejerce en su conciencia y formación social.

Son bastante claras las palabras de Carlos Monsiváis respecto a este asunto:

"El cine como la vida de los pobres, cuesta caro y si el Estado en persona vende pornografía de media noche no lo hace para desafiar trabas morales sino precisamente por lo contrario. Tan es indispensable el cine amparado en el analfabetismo funcional como el dinero para patrocinar la concientización del pueblo" (I22).

(I21) El Heraldo de México, 31 de agosto de 1979, p. I-D. Citado por Dora Eugenia Moreno Brizuela et al., op.cit., p.192.

(I22) Carlos Monsiváis "No hay peor sordo que el que no quiere ver" Proceso, No. 110, 11 de diciembre de 1978, p. 11.

Y esta situación se acentúa dentro de un contexto de crisis económica, brevemente encubierta por las divinas petroleras, bajo un régimen que haría de la corrupción, el nepotismo, la frivolidad y el derroche, el a, b, c, d, de su actuación en el escenario político mexicano, aunado a un deterioro en la imagen del partido en el poder.

Ilustrativo es citar el punto de vista de Jorge Ayala Blanco, respecto a la temática tratada en este periodo:

"Las ficheras están gozosas porque contribuyen a edificar el prototipo de 'cine popular' que reimpone una producción privada de regreso por sus fueros fílmicos, nunca esencialmente afectada por el engaño de la estatización echeverriista y los regaños presidenciales. Las ficheras se cuentan entre las churubusconas más buenas que rondaban abundantemente por los estudios y eran hembras imprescindibles porque representaban el más seguro punto de referencia para probar el bienestar viril del macho mexicano, dentro y fuera de la pantalla. Consecución tan preciosa como pedestal del discurso de la política sexual de la derecha, las ficheras más que impulsadas por la necesidad económica, nacieron como criaturas movidas por la ajena depauperización neuronal" (123).

Es así que el propio Calderón pudo realizar: "Las ficheras", "Noches de cabaret", "Las coriñosas", "Muñecas de medianoche", "Las Tentadoras", "La Pulquería", "La pulquería II", facturando una cantidad de \$313'289,206.20 correspondientes al ingreso a repartir entre el productor y el distribuidor (descontados ya el 50% para la exhibición y el 16.5% del impuesto directo a espectáculos)*.

* Datos tomados de Echeverría Aguirre, Eduardo "Participación del Estado en la Industria Cinematográfica Mexicana" Tesis, Universidad Iberoamericana, México 1987, p. 91.

(123) Ayala Blanco, Jorge "La Condición del Cine Mexicano" Posada, México 1986, p. 125.

En estas condiciones, la iniciativa privada creó en 1980 la 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, contando con la participación de los más importantes empresarios, entre los que destaca una nueva compañía: Televisi_ ne, filial de Televisa.

Televisine surgió en 1978 para apoyar y aprovechar comercialmente a las figuras del negocio de la pantalla chica. Televisine buscó realizar un cine familiar amperado en las más convencionales fórmulas taquilleras, convertido en una prolongación de series de T.V. (I24). De antemano sus ganancias estaban ya aseguradas, gracias a la amplia promoción dada a sus filiales en todos los medios de difusión, y a su reestreno en la televisión, con sus respectivos espacios publicitarios.

En cambio el Estado se dedicó a enlazar muchas de las cintas que él mismo produjo o financió, la derrama económica por esta actitud fue en detrimento de las propias empresas estatales. Entre algunos títulos de cintas censuradas están: "Fuego en el mar" (1979) de Raúl Araiza; "El infierno de todos tan temido" (1979) de Sergio Olhovich; "Retrato de una mujer casada" de Alberto Bojórquez; "Oficio de Tinieblas" de Archibaldo Burns" (1979), además de otros filmes que no fueron producidos por el Estado como es el caso de "Elámenne Micke" de Alfredo Gurrela, la cual llegó incluso a ser nominada para el Ariel a la mejor película de 1982, después que el sector exhibición le dio una pésima publicación y la peor distribución de fechas.

(I24) Eduardo de la Vega Alfaro "Producción estatal 1979; el principio del fin" Imágenes, México, enero de 1980, Vol. I No. 4, p. 53.

El 24 de marzo de 1982 se registró en la Cineteca Nacional, un incendio producido por el saturado almacenamiento de películas de nitrato, sustancia altamente inflamable, perdiéndose así una gran parte del acervo fílmico nacional: 400 mil rollos de películas, 10,949 libros, 5,300 fotografías, dibujos de Eisenstein, aparatos, cámaras, originales de Diego Rivera donados por el Indio Fernández, un programa original del 'Perro Andaluz' firmado por Buñuel, cintas extranjeras que sólo México tenía y un sinnúmero de carteles. Pero lo más lamentable fue la pérdida de vidas humanas, reconociéndose en forma oficial 8 muertos; pero un conocedor del medio fílmico, Francisco Sánchez, señaló de hasta 30 el número de desaparecidos, "víctimas de los medios informativos que no hicieron ninguna mención del número de muertos, sin duda amordazados por las consabidas órdenes desde arriba, ese arriba desde donde siempre se cree conveniente alterar no sólo las cifras de las votaciones, sino también las de las catástrofes" (I25).

Francisco Sánchez apunta también que Emilio García Riera fue el único ciudadano que tuvo el valor suficiente, de exigir públicamente la renuncia de la hermana del presidente, exponiéndose así a represalias inimaginables. García Riera tenía razón, la señora López Portillo decidió participar en la coproducción de "La Cebra" cuyo costo osciló entre los 25 y 30 millones de pesos, además de sus constantes viajes a Europa, en lugar de construir más bóvedas aislantes para el almacenamiento de las cintas de nitrato, cuyo costo era de 25 millones de pesos. Por incuria éstas cintas fueron depositadas en los lugares construidos bajo la Cineteca, donde las bóvedas eran para cintas de acetato.

(I25) Sánchez, Francisco "Crónica antisolemnia del cine mexicano" Ed. Universidad Veracruzana, México 1989, p. 141.

Otro grave error fue la remoción de los funcionarios en todas las áreas de la industria fílmica como si fueran piezas de ajedrez. Particularmente en la Dirección de Cinematografía, estuvo primero José María Sbert, después Fernando Macotela, luego Francisco Marín, y por último Jorge Durán Chávez, éste último realizó cambios injustificados desde los subdirectores hasta los jefes de departamento de registro, supervisión, servicios culturales, servicios administrativos, secretarías, fotógrafos, técnicos, archivistas y mozos, la mayoría de los cuales trabajaban en la Cineteca desde 1974, alcanzando un dominio especial en sus respectivas funciones" (I26).

La utilización del cine para efectos de propaganda partidista por parte del gobierno, llegó al límite cuando al equipo de la unidad móvil de la Cineteca se le pintó con los emblemas del PRI y se le envió al recorrido de la campaña presidencial, en lugar de recorrer la República para presentar las joyas fílmicas que poseía la Cineteca (I27).

Por último sólo restar citar las palabras de Gustavo García al respecto:

"Es claro el desprecio que merece la cultura a la alta burguesía: el edificio de la Cineteca era lo bastante lucidor; era la evidencia física de una serie de quejas administrativas, la justificación de un presupuesto... Si cine, desde hace décadas, es un escalón político, un instrumento del prestigio y la legitimación de políticas culturales coóptadas por cuenta del gobierno, idénticas en el fondo a los fines que tiene el cine para los empresarios: en ambas ca-

(I26) Carlos Marín "La negligencia consumió la Cineteca Nacional" Proceso, No. 282, 29 de marzo de 1982, p. 44 y 45.

(I27) Ibidem., p. 45.

... sos, el cine sirve para 'algo más'; nunca es un fin en sí, es un terreno de lucha para conseguir prebendas y ventajas económicas y políticas. Para gobierno o iniciativa privada, el cine es una mercancía con un valor de uso y un valor de cambio gemelos. Nada justifica la destrucción de la Cineteca; la búsqueda de responsables debe orientarse a los políticos que fomentaron sus vicios, la saquearon, la usaron, fueron incapaces de adecuarla a las condiciones óptimas de un archivo, aunque sabían los riesgos que se corrían desde hace años; es inexcusable que no haya habido un presupuesto de 25 millones de pesos para hacer una bóveda ideal protectora de las películas y sí hubieron 34 millones para filmar 'Campanas Rojas' (Serguei Bondarchuk, 1961). Esta película es otra cara del mismo fenómeno y su análisis se hace más completo y doloroso ante la evidencia de una Cineteca arrasada. Cada régimen tiene el tipo de cine que merece, es pues el tipo de cine que el régimen propone como ideal: tiene como método de funcionamiento la mentira histórica... (su ideal es) una película surgida del poder para que hablara al propio poder" (128).

CAPITULO II. SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID

I. Panorama económico en México.

En el último año de gobierno de López Portillo, se inicia una de las crisis económicas más severas que el país ha sufrido en su historia reciente, fracasando así en forma estrepitosa la política económica aplicada en los últimos años del sexenio. Pero sobre todo, se manifiestan los desequilibrios estructurales de la economía mexicana y su vulnerabilidad y dependencia de la economía mundial.

Después de la crisis de 1976 y de la política contraccionista adoptada por el gobierno mexicano con el FMI, se dió un vuelco en la política económica del país al saberse dueños de nuevos e importantes yacimientos petroleros, lo que hizo dejar atrás la estricta austeridad. Sin embargo, los desequilibrios financieros y monetarios persistían al interior de la economía mexicana -alta inflación, déficit en el sector público y en la cuenta corriente de la balanza de pagos, y una deuda externa al alza-, aún cuando se registró una tasa de crecimiento del PIB de 6.1% en el periodo 1976-1979 (I2S).

A estos desequilibrios se agregaban 2 importantes factores externos a partir de 1979: a) la inesperada caída en los precios del petróleo, producto al que se le confió erróneamente el desarrollo económico en los últimos años. Tan sólo las ventas petroleras pasaron del 22.3% de las exportaciones totales en 1977 a 75% en 1981⁺. b) El alza en las tasas de interés internacionales⁺⁺

⁺Cifras tomadas de 'Las Razones y las Obras', "Crónica de la Campaña de Miguel de la Madrid", Presidencia de la República, México 1989, p.71.

⁺⁺Podemos decir brevemente que el incremento en las tasas de interés, fue proiciado por la banca internacional -con el viraje de su política monetaria-, al pasar de una sobreliquidez a una subliquidez. Es decir, que después de promover los créditos con los países subdesarrollados "en condiciones favorables para su crecimiento" y a "costos de capital estables o decrecientes", se dió la escasez de dinero en el mercado internacional debido al ascenso al poder de la corriente monetarista, que cambió radicalmente el panorama económico mundial.

que aumentaron de 7-8% en promedio entre 1973 y 1977 a casi 12% en 1978 y a 21.5% en 1980" (130).

Al incrementarse las tasas de interés, el país quedaba sobreendeudado, y la vía petrolera, en la que se invirtió buena parte de los préstamos externos, no propiciaría el excedente de divisas necesario para pagar, ni para mantener estable la balanza de pagos, dada la caída de su precio y el alto ritmo de importaciones que se habían incrementado de 9,986.9 millones de dólares en 1977 a 31,416 en 1980. Así para 1982 la reducción en la disponibilidad de divisas fue de 10 mil millones de dólares y el crecimiento de la deuda externa subió de 37 mil millones de dólares en 1978 a 53 millones en 1980 y a 71 mil millones en 1981" (131).

Con la petrolización de la economía se dió un rezago competitivo en las exportaciones de otros sectores industriales, lo que produjo un estancamiento mayor. En tanto, el sector primario (silvicultura, agricultura y ganadería), que anteriormente proporcionaba divisas, reortó un grave rezago desde los años sesenta; la tasa media anual de crecimiento de este sector cayó de 6.2% entre 1960 y 1965 a 0.58% entre 1971-1976.

Desde 1977 el déficit del sector público creció año con año en relación con el PIB, pasando de 6.7% entre 1977 a 14.8% en 1981, lo que significó tan sólo durante 5 años de gobierno de José Ló-

(130) José Blanco "Política económica y lucha política" en "México ante la crisis", Vol. I., El Siglo XXI, México 1986, p. 403.

(131) Héctor Guillén Romo, op.cit., p. 52, 60 y 113.

pez Portillo, un déficit total de 837,613 millones de pesos (132) El ritmo acelerado del egreso presupuestal, significó una derrama importante, provocando a corto plazo un alto proceso inflacionario.

Ante los desequilibrios externos y grandes egresos y déficits presupuestales, se dió una fuerte especulación contra el peso por parte de la burguesía mexicana, que optó por trasladar sus capitales al exterior anticipando la estrepitosa crisis cambiaria. En estas condiciones la devaluación de la moneda nacional fue inminente a partir de febrero de 1982. Es precisamente 1982 el año más crítico para la economía mexicana: la inflación llegó al 100% y el Producto Interno Bruto disminuyó en 0.5% en términos reales respecto al año anterior que había reportado un crecimiento de 8.5% (133). El número de en leas se redujo considerablemente y la devaluación del peso acumulada fue de 466% de diciembre a diciembre.

La situación se volvió crítica al grado de que fueron suspendidos los pagos del servicio de la deuda externa el 13 de agosto de 1982 --a excepción de los intereses--, y como una medida de último momento para manejar la política financiera, el presidente José López Portillo nacionalizó (estatizó) la banca privada al término de su periodo presidencial e instauró un rígido control de cambios, además de trasladar las cuentas de dólares a pesos.

- (132) Juan Antonio Zúñiga "La deuda devoró a México, por crecer más de lo que se puede" Proceso No. 270, 4 de enero de 1982 p. 10.
- (133) Carlos Tello "La Crisis en 1985: Saldo y opciones" en "México ante la crisis" Vol. 2 3da. Jiglo XXI, México 1986, p. 399.

La medida estatizadora deterioró las relaciones del Estado con la iniciativa privada, al sentirse amenazada en sus intereses. Concretamente diversos organismos tales como el Consejo Coordinador Empresarial (CCE), la Confederación Patronal de la República Mexicana (COPARMEX) y algunas secciones de la Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio (CONCANACO), protestaron por la nacionalización de la banca y criticaron al sistema político y electoral.

Este era el panorama que antecedía a la sucesión presidencial, asumida por el nuevo mandatario Miguel de la Madrid Hurtado el 1 de diciembre de 1982. En su discurso de toma de posesión, reconoció la gravedad de la crisis y señaló entre otros puntos:

"Sufrimos una inflación que casi alcanza este año el cien por ciento; un déficit sin precedentes del sector público la alimenta; el gobierno carece de ahorro para financiar su propia inversión, el rezago de las tarifas y los precios públicos pone a las empresas del Estado en situación precaria; encubre ineficientemente y subsidia a grupos de altos ingresos; el debilitamiento en la dinámica de los sectores productivos nos ha colocado en crecimiento cero" (134).

El presidente de la Madrid anunció también durante la toma del poder, el Programa Inmediato de Reordenación Económica (PIRE). Este programa se propuso la disminución del gasto público, la racionalización del crédito, la reestructuración de la administración pública federal, aumento en los precios y tarifas del servicio público, una reducción drástica del salario real y la generación

(134) Mensaje de toma de posesión, Presidencia de la República, uno de enero de 1982, p. 13.

de un excedente en la cuenta corriente de la balanza de pagos con base en una política cambiaria devaluatoria.

De acuerdo con estos puntos programados y con las condicionantes del FMI⁺, se daría una disminución en la participación del Estado en la economía y un adelgazamiento bajo los signos de la austeridad que incluye la reprivatización de gran parte de las empresas públicas y la apertura a la inversión extranjera.

En el sexenio de Miguel de la Madrid se impulsaría un cambio estructural en el patrón de acumulación (secundario-exportador), al poner énfasis en las ramas industriales más pesadas, de bienes intermedios y de capital, y al ampliar las exportaciones de productos manufactureros -para no depender sólo de productos primarios y del sector petrolero-, apoyándose para ello en dos elementos básicos al carecerse de productividad y eficiencia: el bajo nivel salarial y el peso devaluado como factores de competitividad (135).

Y si bien, la industria manufacturera creció -nutrida por la industria maquiladora- al representar en 1988 el 56% de las exportaciones totales de 14.2% que proyectó en 1982, -en tanto que el sector petrolero decreció de 75% a 32%-, esto no fue suficiente

⁺El gobierno mexicano se vió obligado en el mes de noviembre de 1982 a firmar una nueva Carta de Intención con el FMI a cambio de ayuda financiera y por la obtención de su aval para un nuevo plazo en el reembolso de la deuda externa a los principales acreedores, comprometiéndose el gobierno mexicano a un severo programa de austeridad.

(135) Valencia Peñafiel José "El capitalismo mexicano en los ochenta" Ed. Bra, México 1986, p. 166.

para el repunte de las exportaciones mexicanas que no representaron un crecimiento real, incluso 1988 resultó a un nivel inferior al de 1982 con 20,657 millones de dólares en lugar de los 21,300 que se obtuvieron en 1982 (I36).

A la par del constante crecimiento de la deuda, las "renegociaciones" se sucedieron a lo largo del sexenio y este traslado de capitales al exterior fue catastrófico para el país: "El flujo de ingresos por exportaciones destinado a la deuda subió de 311.2% en 1982 a 362.5% en 1987, y en relación al PNB creció de 52.6% en 1982 a 77.5% en 1987. Se afectó la formación de capital ya que de representar 10.2% del PIB en 1982 pasó a sólo 4.4%, y la caída del salario en términos reales fue de 8.3% promedio anual durante 1982-1988" (I37).

Con la política de austeridad que el Banco Mundial y el FMI dictaron al gobierno mexicano, en aras del estricto pago de la deuda, se dió por resultado un crecimiento anual promedio del PIB de 0.1% en el periodo 1983-1988, cuyos resultados políticos se manifestaron en las elecciones de 1988.

2. Situación Política.

"Si nadie ha presentado cuentas en este país ¿Por qué las hemos de presentar nosotros?". Esta fue la respuesta de Margarita 16-

(I36) Guillén, Romo Héctor "El sexenio de crecimiento Cero" Ed. Era, México 1990, p. 123.

(I37) Ibid., p. 80, 84 y 148.

pez Portillo a la doctora Emma Godoy, quien le cuestionó su gestión y la de su familia en el servicio público durante el periodo 1976-1982.

La respuesta de la hermana del presidente se inserta sin dificultad en el contexto político del país, y más que eso, es resultado de la historia del poder en México después de la revolución de 1910. Segura de sí misma y del poder de su hermano y del partido gobernante, la ex-titular de RTC no rindió cuentas de su gestión pública, pasando a la historia sin juicio alguno por los daños causados a la cinematografía.

Para entender esta situación de "privilegio" en los grupos gobernantes, es necesario revisar en forma breve el proceso político mexicano posrevolucionario. Como es sabido por todos, el presidente de la República tiene poderes y facultades sumamente amplias que sobrepasan incluso los poderes judicial y legislativo. El origen de este poder ilimitado se retorna a 1917, fecha en que se dicta la Constitución Política Mexicana, la cual legitima el nuevo Estado Mexicano, surgido del fracaso democrático con la muerte de Madero, de las oposiciones clericales y militares, y de la lucha entre facciones (138).

Estos factores amenazantes de la esperada estabilidad política del país, hicieron que los constituyentes optaran por establecer un Estado fuerte, que llevara a cabo los propósitos de la Constitución recién establecida, sin impedimentos de fuerzas opo-

(138) González Casanova, Pablo "La democracia en México" Era, México 1971, p. 85 y 86.

mas. Se puede decir que "el nuevo Estado mexicano surgió de una revolución que había renunciado a sus ideales democráticos y que instauró una presidencia dotada de poderes excepcionales, capaz de realizar las reformas revolucionarias y acometer al nuevo poder político o incluso, si fuera necesario destruir todos los poderes particulares que se opusieran a dichas reformas" (I3g).

Asimismo con el vacío de poder dejado por el asesinato de Alvaro Obregón y dada la existencia de diversas facciones deseosas de obtener el poder, se dirime un nuevo conflicto arado al crearse el Partido Revolucionario Institucional el cual logró tres importantes puntos: Contuvo el posible desagajamiento del grupo revolucionario, se instauró un sistema civilizado de resolver las luchas por el poder y se dió un alcance nacional a la acción política administrativa para lograr las metas de la Revolución Mexicana (I40).

La formación del PNR fue resultado de una iniciativa lanzada desde la cúspide del poder y un proceso que involucró casi exclusivamente a la élite política (I41). No se podía considerar aún como un partido de masas, que contara con el apoyo de todos los sectores sociales debido a la independencia de los grupos de trabajadores y a su carácter de élite política. Es hasta el gobierno de Cárdenas cuando el partido oficial logró el control corporativo, integrando a los sectores obrero, campesino, popular y militar, transformándose así, de Partido Nacional Revolucionario

(I3g) Arnaldo Córdova, "Nocturno de la Democracia Mexicana 1917-1984" en México, Año 14, núm. 98, febrero de 1983, p. 18.

(I40) Cosío Villegas, Daniel "El Sistema Político Mexicano" Joaquín Mortiz, México 1976, p. 25.

(I41) Lorenzo Meyer "La democracia política: acercando a Godot" en México Humano' Ed. Océano-México, México 1983, p. 193.

a Partido de la Revolución Mexicana.

El control de masas llevado a cabo por Cárdenas fue a través de organizaciones gremiales como la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Central Nacional Campesina (CNC), así como con la repartición de la tierra, la expropiación petrolera, la entrega de empresas inactivas a los obreros y por su uento con la atención preferencial a las innumerables huelgas que brotaron durante el régimen cardenista. Estos rasgos perceptibles de éste periodo fueron diluyéndose a través de los años, al retornar las tierras a los hacendados dueños de latifundios, con la corrupción de los sindicatos, el desconocimiento de huelgas legítimas, etc.

El partido oficial fue nuevamente organizado en 1946 y se llamó Partido Revolucionario Institucional. "El partido oficial reformó sus estatutos, permitiendo el ingreso individual a sus filas pero no dejó de ser el partido corporativo de organizaciones en que se había convertido en 1938" (142).

Como lo reconoció Cosío Villegas, hay dos elementos característicos del sistema político mexicano: un poder ejecutivo con facultades de una amplitud excepcional y un partido oficial predominante. Estos factores han influido para que la lucha política por el poder no haya cambiado mucho en tantos años de gobierno de un solo partido, y en cierta medida en que no se hayan dado las transformaciones necesarias en la política económica del sistema mexicano.

(142) Arnaldo Górriz, op. cit., p. 22.

Sin embargo no es soslayable que la crisis económica del 82 y la forma de gobernar de López Portillo hayan influido en la falta de credibilidad al partido oficial. Pero también, la intervención del Estado en asuntos económicos ha sido cuestionada por los grupos empresariales que se han visto afectados en sus intereses desde el período echeverrista hasta el régimen de López Portillo. El sector patronal ha estado en oposición clara con el Estado para llevar a cabo una política económica congruente y unificada. Asimismo, como antecedentes de descontento ante la forma de gobernar del Estado Mexicano, están los movimientos políticos⁺ que incidieron en lo que sería "la apertura democrática" de Echeverría y "La Reforma política institucional" de López Portillo.

El resultado de este conjunto de inconformidades fue una débil votación en la sucesión presidencial de 1982. Como Lorenzo Meyer observa: "Los candidatos del PRI ganaron las contiendas sexenales entre 1958 y 1982 con estos porcentajes: 90.5, 89.0, 93.6 y 71.0. Con los últimos resultados se mostró la posibilidad de un nuevo periodo en la vida política mexicana, colocándose el tema de la democracia y las elecciones en primer plano" (143).

Al iniciar su gobierno, Miguel de la Madrid se propuso fortalecer la rectoría del Estado, y si nada mantener la hegemonía del PRI, y ganar la confianza del sector empresarial, pero los efectos

⁺La insurrección sindical de los trabajadores ferrocarrileros y de los maestros; la Tendencia democrática de los electricistas y la guerrilla en los 70 así como el movimiento estudiantil del 68

(143) Lorenzo Meyer, op. cit., p. 195.

políticos del estricto programa económico aplicado durante todo el sexenio, se manifestaría -como ya se ha reiterado- en las elecciones de 1988.

En efecto, las elecciones de 1988 serían para el PRI las de menor porcentaje en la historia política del país. Según datos oficiales el PRI obtuvo sólo el 50.4% de los votos para su candidato Carlos Salinas de Gortari. Por su parte el PAN, no resultó ser la segunda fuerza política al registrar el 17.1% para Manuel Clouthier, y lo que sería la coalición de distintos partidos en el llamado Frente Democrático Nacional logró el 30.9% de los votos para su candidato Cuauhtémoc Cárdenas.

Después de los resultados en la contienda electoral del 88 -cuyas impugnaciones por parte de la oposición traspasaron las fronteras del país-, el escenario político mexicano sufriría un ligero cambio en la correlación de fuerzas partidistas, perdiendo el PRI cierta legitimidad, pero no el poder y la hegemonía obtenida a través de todos los medios posibles.

3.- Política cinematográfica.

Escribir sobre la política cultural diseñada por un gobierno puede resultar tema extenso a tratar, pero discurrir sobre las estrategias culturales del Estado en materia cinematográfica, es simplemente cuestión árida. En particular, el poder ejecutivo del sexenio 1982-1988, dió a conocer el Programa Nacional de Educación, Cultura, Recreación y Deporte 1984-1988, en el cual, el cine queda totalmente excluido de los rubros culturales y recreativos, al no ser mencionado en tal proyecto.

En cambio, otras artes representan cierta importancia brevemente citada en los programas gubernamentales, es decir, la arquitectura, la música, el teatro, la danza, las letras, la pintura y la escultura son objeto de trabajo a 'fortalecer' y a ampliar. A estas actividades se han agregado otras que también entran dentro del marco cultural estatal, como son: las tradiciones, la vestimenta, zonas arqueológicas y museos, integrando así la gama de procesos culturales que el Estado debe impulsar.

Así, instituciones como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONAT); el Fondo Nacional de la Danza Popular (FONDAAN), y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), son considerados en el programa oficial, además claro está, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Ante esto, preguntaríamos ¿Dónde quedó el recién creado Instituto Mexicano de Cinematografía, que firmó como uno de sus objetivos 'estimular' por medio de las actividades cinematográficas la integración nacional y la descentralización cultural?

En contradicción, Miguel de la Madrid declaró con motivo de la reconstrucción de la Cineteca: "...el cine es testimonio de nuestro tiempo, arte fundamental en la vida moderna, y en México existe una tradición que estamos dispuestos a restablecer con la vitalidad y con la riqueza que nos da nuestra propia cultura y nuestro propio arte" (144).

(144) Memoria de actividades del presidente Miguel de la Madrid Hurtado", Testimonio Político, Tomo II, Presidencia de la República, México 1983, p. 117.

A la falta de un proyecto de política cinematográfica por parte del Estado sabemos que éste se ha dado por la iniciativa privada pero no desde el punto de vista cultural sino mercantil y no está siempre como un proyecto en sí para la cinematografía sino como una estrategia para producir capital. A lo largo de su historia en nuestro país, el cine se ha visto intervenido de una u otra manera por el Estado, y esto parece no ser suficiente para que el mismo Estado diseñe un programa para la cinematografía.

Las contradicciones son muchas y los proyectos nulos, la asistencia al cine es mínima y el derroche alrededor de él ha sido grande, la apertura es poca y la censura no tiene límites. Este ha sido el panorama del cine en México y a pesar de ello, es imprescindible que el Estado a través de una institución cultural entregue fondos a la cinematografía, no porque ésta sea la única instancia a seguir, sino porque la actividad fílmica es onerosa y hay que exigir un presupuesto claro para los verdaderos requisitos de hacer cine.

CAPITULO III PRODUCCION FÍLMICA DE 1982 A 1989.

I. Inicio y desarrollo de actividades en el cine nacional.

En audiencia concedida a representantes de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, el presidente de la República Miguel de la Madrid, declaró:

"Me preocupo de mejorar la eficiencia del sector público en la industria cinematográfica. Es mucho lo que hay que hacer. Pero también quiero que paralelamente caminemos en comunicación y en coordinación con el sector privado. Me ratifico que los mexicanos, la mayoría de ellos, queremos seguir operando bajo el sistema de 'economía mixta' porque es el reflejo de lo económico de la democracia plural que queremos en lo político" (I45).

Dada la recesión en el gasto público, cuyo déficit se mantendría de 8.6% en 1983 a 8.5% en 1984*, el Estado más que seguir participando en el sistema de 'economía mixta' tiene el interés por continuar con el control y no con la realización de cine en México. Por ello no desapareció Radio Televisión y Cinematografía, y nuevamente se subordinó a la Secretaría de Gobernación el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINS) -perteneciente a RTC-, el que fue creado el 23 de mayo de 1983, como parte del llamado Sistema Nacional de Comunicación Social del Estado**.

Así el Estado reafirmó la hegemonía de Gobernación en el área cinematográfica al ser ésta la encargada de dictar las funciones rectoras de RTC en el ámbito programático, presupuestal y de evaluación.

* Datos tomados de Héctor Guillén Romo, Segunda op. cit., p. 79.

** Es bastante incongruente, al menos en materia fílmica, el objetivo del Sistema Nacional de Comunicación Social del Estado cuando plantea: "servir como medio de consulta popular para ser aprovechado dentro del Plan Nacional de Desarrollo en beneficio de todas las clases sociales" Roberto López G. "Institutos de Cine, Radio y Televisión, nueva estrategia de comunicación social" Especto, 25 de marzo de 1983, p. 17.

(I45) Revista Cámara, Órgano Informativo de la CANACINE. Informe anual del Consejo Directivo 1982-1983, México 1983, p. 35.

A cargo del IMCINE se designó al cineasta Alberto Isaac; a Fernando Macotela se le nombró director de Cinematografía y como titular de RTC se eligió a Jesús Hernández Torres, persona totalmente desconocida en el medio, quien señaló:

"La Dirección de Cinematografía -de RTC- conocerá, desde el punto de vista normativo los argumentos; revisará los guiones y demás, para la observación y el cumplimiento de las leyes. Pero las decisiones las tomará el Instituto coordinado por RTC" (146).

Del IMCINE dependería la producción de Conacine, Conacite Dos y la ya exigua Conacite Uno, la distribución de Pelmal y Pellex y la exhibición en COTSA. La Cineteca Nacional continuó bajo la "coordinación" de RTC. Entre algunos de los propósitos asignados por IMCINE están: promover la producción del sector público, que esté orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano; trabajar para que las condiciones de distribución y exhibición sean las mejores para el cine nacional y celebrar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades de cinematografía del país y extranjeras.

Cada sexenio, desde hace más de 30 años se han planteado similares objetivos, y sin embargo la estructura político-administrativa no ha cambiado en lo fundamental para dar coherencia a los proyectos iniciales. Y sí en cambio, la burocracia se ha ampliado en torno a la cinematografía. El Imcine además de no ser un organismo autónomo al estar subordinado a Gobernación, estaría también bajo la autoridad superior de una Junta Directiva, integra-

(146) s/a "El equipo de RTC quedó completo" Esto, 8 de abril de 1983, p. 15.

dada por nueve secretarios de Estado, por el subsecretario de Gobernación, por el director de Comunicación Social de la Presidencia, el rector de la UNAM, el director del Politécnico y el mismo director general de ATG, quien fungiría como secretario técnico de dicha junta (147). El Instituto contaría también con un Consejo Consultivo y con un Comité de Vigilancia.

De conformes con los estudios de planeación y evaluación realizados por Margarita López Portillo, la nueva administración filmica y la Secretaría de Gobernación, organizaron durante la primera semana de mayo de 1983 "foros de consulta popular", para establecer la política cinematográfica a seguir. Consecuencia de todo ello, fueron las aportaciones y críticas de gente de cine, el arte y la cultura nacional, reducidas a letra muerta en una publicación oficial de ese mismo año.

Si bien Alberto Isaac es un conocedor del cine y sus problemas, eso no es suficiente para aplicar reformas o políticas distintas a la de sexenios anteriores. Aparte de la austeridad pública causada por la crisis económica, la política de este gobierno hacia el cine partiría de la indiferencia burocrática y el desdén político.

De 1982 a 1983 se revaluó nuevamente el peso respecto al dólar, pasando de 57.18 a 150.20 pesos promedio. Esta paridad cambiaria, junto con el bajo costo salarial serían puntos de atracción a los inversionistas extranjeros. Algunas compañías productoras

(147) Diario Oficial, 25 de marzo de 1983, p. II y 12.

del exterior, vieron como favorables la retención económica en México para extender sus áreas de inversión. El periodista Fernando Morales las describe así:

"La fórmula sensacional es traer dinero, depositarlo en una institución bancaria, convertirlo en pesos y aprovechar sus intereses para hacer películas y obtener buenos márgenes de ganancia. Ejemplo: Una empresa trae 50 millones de dólares y al convertirlos en pesos al tipo de cambio (1 x 150) se le convierte en 7,500 millones de pesos. Invertidos en valores a 3 meses -renovables- el interés mensual es de 58.30% resultando una ganancia mensual de 365 billones 625 mil pesos" (148).

En 1983 se registraron 10 producciones extranjeras, una de ellas, la fastuosa "Dunas" de Dino de Laurentis que inició en febrero de ese año y terminó a principios de 1984, dejó al igual que las otras filmaciones extranjeras un monto considerable de divisas. En particular, "Dunas" costó 100 millones de dólares, correspondiendo a los Estudios Churubusco 600 millones de pesos por su trabajo. Para 1984 se realizaron 9 producciones del exterior entre las que se encuentra "Romancing the Stone" cuyo costo fue de 5 millones de dólares. (149).

La participación mexicana en la denominada 'coproducción' "Bajo el Volcán" tuvo otra modalidad al ofrecer paisajes, mano de obra y equipo. El costo global fue de 600 millones de pesos, siendo de origen nacional 150 millones, según versiones oficiales (150).

- (148) Fernando Morales "Producción en México, el gran negocio" 26 de julio de 1983, p. 13.
- (149) Annelia Jaramena "300 millones para Churubusco" Esto, 22 de diciembre de 1984, p. 21.
- (150) Annelia Jaramena "RPI incrementará la producción" Esto, 18 de noviembre de 1983, p. 13.

No obstante nunca se aclaró por qué México no apareció en los créditos como coproductor.

Como efecto claro de la devaluación constante del peso, que pasó de 161.35 a fines de 1983 a 209.97 y a 447.50 en 1985, la materia prima elevó sus precios en forma desmedida. La película virgen importada de Estados Unidos, y cuyo costo era de 500 mil pesos a finales de 1983, no se conseguía a principios de 1984 en menos de 2 millones de pesos, por lo cual no se podía producir un filme si no se contaba con 25 millones de pesos (151).

Por lo anterior se dió una mayor inversión extranjera, pero a la vez, cierta contracción de la producción mexicana, sobre todo de los filmes calificados como independientes. En el cuadro No. 15 se puede apreciar que la inversión externa pasó de 4.9% en 1982 a 14.4% en 1984 y a 11.6% en 1986. En tanto las cintas registradas como independientes representaron el 10.9% en 1982 para bajar a 2.3% en 1986 y a .8% en 1988.

Cuadro No. 15 Estructura porcentual de la producción de largometrajes en México 1982-1989.

Prod.	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Edo.	15.9	8.6	14.2	4.8	4.6	5.0	8.0	5.7
I.P.	68.3	78.1	65.0	81.3	81.5	88.0	76.8	90.5
Ext.	4.9	11.4	14.4	13.0	11.6	5.0	14.4	3.8
Indep.	10.9	1.9	6.4	.9	2.3	2.0	.88	0.0
Total	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0

Fuente: Elaborado con datos de la SANCINE.

(151) Guillermo Saad "En plena crisis, surgen productores" Esto, 3 de enero de 1984, p. 19.

Iniciando el año de 1985 se suscitó una discusión sobre la posible contratación parcial de los Estudios Churubusco por la compañía norteamericana MKO. Hubo manifestaciones en contra por parte del secretario general del Comité Central del STPO, Sergio Véjar, al considerar que lo mejor del equipo es para los extranjeros, sin garantizar los mismos elementos para los nacionales. En contraposición, el líder de Técnicos y Manuales, Cruz Ruvalcaba, se dijo que la producción extranjera no daña al cine mexicano y es la poca actividad de los productores del país, por lo que era necesaria la renta de parte de esos foros por todo un año para asegurar trabajo al personal de planta y de rodaje. Después de todo la MKO no realizó filmación alguna, sólo series de T.V., pero pagó a los Estudios Churubusco por concepto de renta según el contrato firmado. (152).

Ante esta polémica, debemos reiterar que la inversión extranjera realizada en los Estudios Churubusco se basó principalmente en "la ventaja comparativa" de la industria mexicana; mano de obra barata y favorable paridad cambiaria. En el caso cinematográfico la inversión externa funcionó en términos generales por tres razones: a) Los Estudios Churubusco cerraron su ejercicio anual de 1983 con utilidades por primera vez en muchos años, reinvertiéndose en equipo, al adquirirse una impresora húmeda que aumenta la capacidad de impresión de la película, se obtuvo equipo de sonido, se mejoraron los salones de proyección, se contrató equipo de iluminación y se instaló una segunda fuente de energía de luz b) Se reinvertió parte de ese capital en coproducciones de varios films como "El Otro", "El Corazón de la noche", "Madífrages

(152) Amelia Camarena "MKO no cumplió su propósito de filmar" Sto, 29 de diciembre de 1985, p. 17.

de "Luguria" y "Memorias perdidas", c) Se redujeron 20% los precios de los servicios para el productor mexicano y hasta 50% a los que presentarán proyectos por paquetes de películas (153).

Sin embargo debemos observar que la producción en los Estudios Churubusco es en mayor medida para el mercado extranjero y en menor para el nacional porque el STIC con menores costos absorbe la mayor parte de la producción mexicana. Por ejemplo: en 1986 el STPC trabajó con 21 films, el STIC en 52 y Técnicos y Manuales en 1, es decir que los Estudios Churubusco trabajaron por debajo de su capacidad que es de 60 películas por año, -es sabido por todos que el STPC sólo puede trabajar en los Churubusco y el STIC en los Estudios América-. Esto nos hace pensar en el beneficio que puede percibir el STPC al trabajar para "grandes producciones", pero también en la dependencia a la economía externa y su vulnerabilidad hacia el exterior.

Por lo que respecta a la iniciativa privada, ésta reporta bajo nivel de producción en 1982 y 1984, pero en términos generales incrementó visiblemente su participación, al pasar del 63% en promedio del total en el periodo 1977 a 1982, al 79% en el periodo 1983-1989. Pero aunque el sector privado haya aumentado su producción, el STPC no absorbería gran parte de ese trabajo.

En estas condiciones, Alberto Isaac y Sergio Véjar -IMCINE y el STPC-, impulsaron desde 1985 la organización del III Concurso de Cine Experimental. Un certamen que ha obedecido como años atrás

(153) Amelia Camarón: "Churubusco ofrece descuentos grandes" *Siglo Veintiuno*, II de abril de 1985, p. 15 y Guillermo Saad "Churubusco está a la altura de los mejores" *Siglo Veintiuno*, 19 de julio de 1984, p. 13.

a dos aspectos: compensar el desempleo y dar oportunidad a jóvenes realizadores. No obstante, ahora el panorama resultaba aún más difícil para los participantes, quienes produjeron en inferiores condiciones económicas, de modo que sólo 10 títulos de 46 inscritos y 22 acreditados lograron ser concluidos, pues el costo promedio por película se estimó en 40 millones de pesos. "La aportación representada por los trabajadores fue de cerca de 15 millones de pesos y los créditos de los Estudios Churubusco fluctuaron entre 12 y 15 millones de pesos (154).

"Intervinieron distintos equipos de producción conjuntando un número de 450 trabajadores de la industria, que aportaron trabajo y aceptaron diferir sus sueldos hasta el momento de la explotación comercial" (155). Del concurso sobresalieron dos cintas: "Agora a la vuelta de la esquina" de Alberto Cortés y "Crónica de familia" de Diego López, primer y segundo lugar respectivamente.

Para fines de 1985 fue aceptada la renuncia de Alberto Isaac al frente del IFCINE. Durante su labor, la burocracia, la negligencia de COTISA, los pocos incentivos financieros y la política hasta entonces aplicada se le imputaron. Isaac comentaría al periodista Fernando Morales lo siguiente:

"El Instituto carece de los instrumentos para realizar cabalmente los planes que se habían trazado. Fundamentalmente se trata de limitaciones de tipo económico y administrativo, que hace que la responsabilidad histórica sobre el cine mexicano no vaya en relación con el grado de autoridad y por lo tanto con la libertad de

(154) Patricia Vega "El IFCINE se comprometió a exhibir cine experimental" La Jornada, 28 de abril de 1986, p. 23.

(155) Ibidem., p. 23.

operación que tiene el Instituto" (I56).

En su lugar fue nombrado Enrique Soto Izquierdo, persona sin antecedentes en el medio y sólo reconocido como político del partido oficial*. Cuando tomó posesión de su cargo, pidió que el cine estatal fuese rentable y se comprometió a rescatar los mayores días del cine nacional, para después definir: "soy político convencido del valor de la política en la cultura, vengo a unir mis esfuerzos al de ustedes los cineastas, que han consagrado toda su vida al cine mexicano" (I57).

Soto Izquierdo no presentó ningún plan de trabajo y avilicó una absurda costumbre dentro de su servicio público: hacer esperar horas en innumerasibles antecámaras a los cineastas interesados en tratar algún asunto o proyecto fílmico**. En los tres años de trabajo que le quedaban al sexenio, el IMCINE produjo con recursos propios sólo 5 films -dos de ellos planeados desde 1985-: "Mariana Mariana", "Esperanza", "El Último Túnel", "El Jinete de la Divina Providencia" y "Un lugar bajo el Sol". Asimismo participó en algunas coproducciones.

* Enrique Soto Izquierdo ocupó diversos cargos públicos en diversos sexenios, como el de director del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana de 1971 a 1973; diputado en la L Legislatura como uno de los representantes del D.F., y posteriormente como representante de su natal Chihuahua, y por último fungió como director del Suplemento Cultural "El Gallo Ilustrado" del diario "El Día". Esto 19 de febrero de 1986, p. 15.

** Ariel Zúñiga comentaría: "nunca le pediría una cita a Soto Izquierdo, al señor este que no da citas, ¿para qué se la pido? para que pregunte: ¿y éste quién es?"

(I56) Fernando Morales "Por qué se va Isaac del IMCINE" Esto, 25 de enero de 1986, p. 13.

(I57) "Soto Izquierdo, director del IMCINE" Esto 19 de febrero de 1986, p. 15.

El caso de la película "El Último Túnel" es desde la perspectiva económica y política un producto deleznable, resultado de la corrupción y el abuso de poder que se ha mantenido dentro y en torno a las empresas estatales, y cuya existencia es justificada por los gobernantes sexenales del cine en México.

Continuación y segunda parte de la vieja cinta "Viento Negro", filmada por Servando González durante el sexenio de López Mateos, "El Último Túnel" -también de corte nacionalista- absorbió un monto presupuestado de cerca de 1,500 millones de pesos* (las cifras oficiales fueron de 553 millones). Es decir, se gastaron el financiamiento correspondiente a un año de trabajo, convirtiéndose así Servando González en uno de los asesores del director del IMCINE, y por supuesto en el director de la película. Enrique Jeto Izquierdo tomó ésta decisión en forma unilateral -aún a costa de la descapitalización de COMACINE-, porque para el funcionario "Viento Negro" es una de las mejores películas del cine mexicano.

En cambio, a otros directores les fueron negados sus proyectos o pospuestos. A Nicolás Schevarría le cancelaron su cinta "Cabeza de Vaca" y después se la pospusieron en forma intermitente durante más de 5 años, por razones burocráticas, de intolerancia, -Jeto Izquierdo hizo cambios en el guión-, y por la razón funda-

*La película estatal no obtendría recuperación económica, resultando además la cinta más onerosa del sexenio al superar la inversión privada en la cinta "Lola la trailera" cuyo costo fue de 700 millones de pesos. Nota: La cifra de 1,500 millones de pesos aparece en la información de Leticia Zamarena "Productores que se mudan a los E.U." Esto, 10 de enero de 1989, p. 19.

mental: Conacine estaba exiguu en capital después de la producción "El Último Túnel".

En torno a este problema, comentaría Péter Schuman, dirigente de la Comisión Organizadora de la Berlinale: "En México la situación es simplemente catastrófica y ello se aprecia en el hecho de que el director del Instituto de Cine se gastó todo el dinero en una sola película, que es un fracaso cinematográfico" (I58).

Este hecho resultaba de mayores dimensiones si se toma en cuenta que los costos de producción se habían incrementado constantemente al pasar de I65 millones de peses promedio en 1987 a 348 millones en 1988, motivo por el cual el Estado no tendría capacidad para impulsar a nuevas producciones, dado también el aumento en el déficit del gasto público que subió de 9,6% en 1985, a 16% en 1986, a 16.1% en 1987 y mantenerse en 12.3% en 1988.

Desde hace muchos años los funcionarios no sólo han utilizado al cine como escalón político, sino que también han influido o determinado el tipo de producción a realizarse según los gustos personales, o de acuerdo a sus relaciones con determinados cineastas.

"Lo que está en discusión entre la burocracia cinematográfica y los productores privados no es el mejoramiento de una industria en ruinas sino un proyecto ideológico que oculta dos sistemas de privilegio opuestos pero semejantes: antes un director y un argumentista debían padecer la prepotencia del productor privado, su insaciable mercantilismo...ahora tiene otro negociador (sin que el primero haya desaparecido), el funcionario de quien depende el favor del financiamiento gubernamental para

(I58) "Nuestro cine una catástrofe, según el director de la Biernal" Seto 16 de enero de 1988, p. 13.

su película. Antes el argumentista y el director debían humillarse ante la alberca de la mansión del magnate, ahora también deben hacer antesalas pero en el despacho del licenciado" (159).

2. Fondo de Fomento al Cine de Calidad.

En mayo de 1986 se instrumentó otra estrategia técnica para mejorar la industria fílmica, Se creó el Programa de Renovación Cinematográfica, en el cual intervendrían todos los sectores de esta actividad, incluyendo a la Academia de Premiación.

Después de muchas reuniones presididas por Jesús Hernández Torres y por el subsecretario de Gobernación, Fernando Pérez Correa, se logró el 18 de agosto de 1986 definir los siguientes doce puntos constitutivos del programa:

a) aplicar una adecuada política de precios para recuperar la autosuficiencia y rentabilidad necesaria, b) el Fondo de Fomento al Cine de Calidad canalizará recursos generados por el cine para retroalimentar la producción de calidad, la promoción y la preservación del acervo fílmico, c) aceptar el tiempo de pantalla necesario para la exhibición de cine mexicano para lo cual la CANACINE proporcionará a la producción del país el 50% de cines agremiados, d) campaña de apoyo al cine mexicano, donde el Estado participará apoyando con el 12.5% de tiempo de pantalla en televisión y espacio en radio, e) capacitar al personal de producción, distribución y exhibición, f) facilidades para importar equipo tanto para la producción como para la exhibición e g) importar temporalmente películas a fin de mantener el número de laboratorios, facilitando la importación de película virgen para elaborar en México copias para el consumo nacional y de exportación, h) impulsar una programación con lo mejor de la pro-

(159) Gustavo García, "Decadencia y caída del cine mexicano", en, Intolerancia, No. 1, enero-febrero de 1986, p. 33.

ducción mundial, i) dar estímulo al cortometraje que permita la formación de nuevos cineastas, j) realizar concursos de proyectos cinematográficos para ser apoyados por el F.F.C.C., k) el F.F.C.C. destinará un presupuesto para promover en el extranjero y en el país al cine mexicano, l) de las recaudaciones en taquilla los días 1 de mayo se constituirá el fondo de jubilación (I60).

Lo más significativo de este plan es la creación del Fondo de Fomento al Cine de Calidad (FFCC), por ser un nuevo sistema de financiamiento, en el cual el Estado no aparece como emisor directo de préstamos, pero aún como rector y juez de las decisiones a tomar. Se advierte además que ante el fracaso económico de los últimos años, saldo de la política económica del Estado en el país y particularmente en la industria fílmica, éste acepta las propuestas de los trabajadores del STPC -con ideas iniciales de José Estrada-, como una fórmula práctica para crear cine de buena factura.

El Fondo al Cine de Calidad estaría sostenido por un fideicomiso, el cual se nutriría de las aportaciones de los tres sectores de la industria: producción, distribución y exhibición, siendo éste último el encargado de entregar las contribuciones al Banco Nacional de México (Banamex). De esta manera el FFCC firmó como fideicomisario, la CANACINE como fideicomitante y Banamex como fiduciario (I61).

(I60) Revista Cámara, No. 48, septiembre-octubre de 1986, p. 6 y 10.

(I61) Revista Cámara, Núm. 50 abril-mayo de 1986, p. 12.

Se acordó que los depósitos serían deducibles de impuestos y que los cines con un cupo de 300 butacas aportarían el valor de 6 butacas; los de 301 a 600 butacas entregarían el valor de 10; los de 601 a 1000 darían el costo de 12 y los de más de 1000 lugares el valor de 14 (162).

El sistema de operación del PFCC sería similar al que hace años utilizaba el Banco Nacional Cinematográfico: los interesados presentan un proyecto, guión, actores, presupuesto, locaciones, etc, y el Comité Técnico, integrado ahora por 2 representantes del sector producción (CANACINE y APyDPM)⁺, 2 de sindicatos (STPG y STIG) y 2 de la Secretaría de Gobernación, presididos todos por Jesús Hernández Torres de RTC, eligen el proyecto a financiar destinando un monto no mayor del 75% del costo total.

La CANACINE estimó recaudar a través de este fideicomiso la cantidad de 5 mil millones de pesos al año. De este presupuesto se inyectarían capitales al Banco de Guiones⁺⁺ y al Fondo de retiro para los trabajadores. Sólo el 0.5% sería canalizado a la Cinete

⁺Es difícil pensar que se puedan unificar criterios e intereses tan distintos como los que han representado los productores privados, el gobierno y los trabajadores.

⁺⁺En abril de 1987 se creó el Banco de Guiones por parte de RTC, el STPG y la SOGEM. Este organismo otorgó apoyo económico de 1 millón 800 mil pesos a los escritores que trabajaran un guión previamente aceptado. El pago se efectuaba en 3 partes, y si el guión era comercializado, el autor percibía el 50% de su valor y el otro 50% lo cobraba el Banco. Las actividades se iniciaron con un fondo de 60 millones de pesos; la SOGEM aportó 25 millones, RTC otros 25 y la sección de directores 10 millones.

ca Nacional y el I.65% el pago de derechos de autor (I63).

No obstante las buenas expectativas de la CAGAGINE, las estimaciones erraron. Desde el 1 de septiembre de 1986, fecha en que se inició la aportación diaria, se tenían acumulados para julio de 1987 sólo 178 millones de pesos de los 5 mil millones esperados. Este dinero era lo canalizado por Operadora de Centros, Cap los Amador, Circuito Montes y algunas exhibidoras (I64).

Si hasta esa fecha no había funcionado como debiera la aportación al FPCC, se debía en parte a que las dependencias de Hacienda, tanto del Distrito Federal como de algunos Estados y Municipios, se mostraron negligentes para firmar la autorización correspondientes a fin de exentar de impuestos a dichas aportaciones. Por otra parte, algunos centros exhibidores no efectuaban los pagos como fue el caso del Circuito (I65).

Con la lentitud de percepción monetaria por parte del FPCC, éste inició apoyo fílmico hasta el año de 1988- en octubre de ese año contaba con más de 2 mil millones de pesos-. Cabe mencionar, que una de las donaciones más importantes fue la otorgada por la Compañía Vitivinícola Bacardí, al entregar 250 mil millones de pesos (I66).

(I63) Amelia Zamarena "Fortuna para hacer cine de alto nivel" Esto, 23 de octubre de 1986, p. 13-19.

(I64) Ibidem.

(I65) José Luis Alcántara "El Fondo de Fomento fílmico ¡Ni para chicles!" Esto, 7 de junio de 1987, p. 15 y 25.

(I66) Awad Cecil, Gerardo et al "La Cinematografía Mexicana, 1970-1987" Tesis, Universidad Iberoamericana, México 1988, p. 55.

Las películas realizadas con apoyo del FFCC fueron: "Mentiras + Piadosas" con 100 millones de pesos y su costo total fue de 500 millones de pesos; "Polvo de Luz" costó 300 millones y percibió 100; "Goitia" recibió 200 millones y fue concluida hasta mediados de 1969 con un costo global de 1'100 millones de pesos; "Un lugar en el Sol" obtuvo 200 millones de pesos; "Retorno a Aztlán" 100 millones de pesos y "El Costo de la Vida" recibió otros 100 millones de pesos.

Un rasgo común de algunas de estas filmaciones es la participación de más de dos productores, porque los costos de producción superan la capacidad de financiamiento de una sola productora y/o entidad pública. Por ejemplo: "El Costo de la Vida" de Rafael Montero tuvo el apoyo de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, de las Cooperativas José Revueltas y Bertold Brecht, del Museo Nacional de Culturas Populares, además de la inversión de Producciones Volcán y el FFCC. La película "Goitia" que fue suspendida en varias ocasiones por falta de capital, recibió financiamiento de la Delegación Kochimilco, del IMCINE, de del gobierno de Oaxaca, del gobierno de Zacatecas, de la SAHR, de la Cooperativa José Revueltas, de Televisine, así como apoyo de la iniciativa privada del sector minero, con la inversión de la Industrial Minera Mexicana y Minera Real de Angeles y por último de la Compañía Petroles. Otro caso de coproducción fue "El Secreto de Comelia" de Luis Cortés en la que participaron: el CUC, el IMCINE, la Universidad de Guadalajara y el gobierno de Tlaxcala.

Paralelamente a la creación del FFCC, se fue gestando en este periodo la integración de las cooperativas al proceso productivo. Entre ellas se encuentran: La Cooperativa José Revueltas, Río Mixcoac, ATA, Kinam, Cuicalli y Brecht. La organización y la necesidad de agruparse para crear más trabajo, fue la creación de la Federación de Cooperativas, lo que les permitiría también poder negociar todo lo relacionado con la obtención de financiamientos y la producción (167).

Alejandro Pelayo integrante de la Cooperativa José Revueltas comentó: "...no se trata de proponer nuevos esquemas de producción sino con base en la experiencia de 10 años, mejorar las fórmulas existentes: si los trabajadores contamos con los guiones, los proyectos cinematográficos y nuestra fuerza de trabajo, pensamos que una opción interesante es buscar fuentes de financiamiento adicional -ya sea del Estado o de la I.P.-, que bajo la fórmula de 'productor asociado' complementen los recursos económicos, para que los trabajadores además de garantizar su salario sin necesidad de diferirlo, tengan a futuro una participación (en forma de %) cuando la película sea distribuida y explotada" (168).

Alejandro Pelayo reconoció que los trabajadores aún no cuentan con canales de distribución y exhibición que harían más ágil la circulación de su producto y señalaría: "Mediante la Federación quedarán reglamentadas todo tipo de relación de trabajo para cintas con un esquema práctico que fortalezca un cine hecho y produ

(167) Amelia Camarena "Las cooperativas fílmicas, muy activas" Esto, 24 de enero de 1988, p. 15 y 22.

(168) Patricia Vega "Las cooperativas de cine, una opción ante la crisis" La Jornada, 9 de marzo de 1987, p. 36.

cido por los propios trabajadores (169).

Durante los años ochenta, la participación de las cooperativas en la producción significó un porcentaje mínimo de 3% respecto al total del volumen, lo que demuestra la débil fuerza ante los grandes capitales nacionales. No así la producción del sector privado, cuyo volumen de películas logró mantener un nivel alto, a excepción de 1982 y 1984. Véase el cuadro N.º 16.

Cuadro No. 16 Producción de películas de 1982 a 1989

Prod.	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Edo.	13	9	11	5	4	4	10	6
I.P.	56	82	50	83	70	72	96	94
Ext.	4	12	11	13	10	4	18	4
Ind.	9	2	5	1	2	2	1	-
Total.	82	105	77	102	86	82	125	104

Fuente: CANAGINE. Nota: En el rubro de I.P. se incluyen las coproducciones con el extranjero y la participación de las cooperativas la cual fue en orden anual la siguiente: 4, 4, 1, 4, 2, 2, 3 y 3. En 1985 se incluyen en I.P. 10 producciones del Concurso de Cine Experimental, y por último en el rubro Estado están las coproducciones con el extranjero, con la I.P. y con los trabajadores.

En el siguiente cuadro se puede apreciar que el precio medio por película tiene un incremento constante. Sin embargo, este aumento resulta menor que el de la inflación generalizada que reportó el Banco de México, lo que significaría una solvencia del sector fílmico a diferencia de otros productos, pero si tomamos en cuen

(169) *Ibid.*, p. 36.

ta el incremento en los precios de entrada a los cines, podemos ver que éstos se mantuvieron muy por debajo de la inflación, lo que nos indica un rezago respecto al índice general de precios. Véase cuadro No. 17.

Cuadro No. 17. Inflación, Precios Medios de películas y Precios de entrada a los cines.

Año	Inflación	Precio Medio	Incremento %	Precio/ent.	Incremento %
1981	28.7	10'000	-	31	-
1982	98.8	14'000	40	60	94
1983	80.8	20'000	42	100	66
1984	59.2	33'000	65	130	30
1985	63.7	45'000	48	200	54
1986	105.8	80'000	77	300	50
1987	159.2	165'000	106	500	66
1988	51.7	348'000	111	1,200	60
1989	19.7	558'000	60	1,500	50

Con los elementos anteriores se pensaría que con bajo precio de entrada a las salas cinematográficas, se descapitalizaría a la industria y por ende bajaría el número de producciones; pero en realidad el volumen de películas producidas por la iniciativa privada resultó -como ya vimos antes- normal a excepción de 1982 y 1984.

El hecho de que la producción nacional sólo haya resentido los incrementos de precios en dos años del periodo más crítico del país, y que se hayan mantenido los precios de entrada en un nivel porcentual menor que el de la inflación, nos hace pensar que el capital de muchas de las empresas filmicas se ven nutridas por

inversiones en otras áreas comerciales o incluso por alguna participación en la bolsa de valores, pero también es obvio que las inversiones realizadas en este periodo dentro de la cinematografía esperan ser recapitalizadas aún a largo plazo, debido a los problemas a que se enfrenta la circulación del producto fílmico.

Al hacer un análisis de las formas de producción, se denota que de 1981 a 1988 hay 164 empresas cinematográficas, de las cuales 130 produjeron en forma accidental de 1 a 4 películas como máximo, representando el 79.9% de la producción total. Otras 19 compañías se pueden considerar como de producción continua al reportar de 5 a 8 filmes y representando el 11.5% del volumen total. Finalmente sólo 14 firmas tienen una producción simultánea al realizar de 9 a más filmes -30 el máximo registrado-, siendo el 8.6% del total. Entre las empresas con mayor actividad citaremos sólo 10:

Producciones del Rey	9 cintas
MORDEM	9 "
Pel. Latinoamericanas	9 "
Pel. Rodríguez	9 "
Frontera Films	12 "
ECO	12 "
Cumbre Films	12 "
Agrasánchez	14 "
Same	17 "
Televisine	30 "

Algunos de los títulos de los filmes producidos por las empresas anteriormente citadas son: "Las ovejas descarriadas", "El Chanfle II", "La Lagunilla II", "Cachún Cachún, An, la, la", "El profesor erótico", "El día de los compadres", "Las piernas del millón", "La guerra holandesa", "Batallas de la frontera", "Masacre en el Río Tula", "El diablo, el santo y el tonto", "Toda la vida", "El mil

usos", "El pájaro enjaulado", "Traigo un amor", "Peñina Oruga" y "El sianaloense" entre otras. Pocas de estas cintas pueden resaltar interesantes, pero el grueso de ellas no lo es.

3. La XII Fesaña Cinematográfica de Acapulco.

Después de 19 años de haber celebrado la última Fesaña de Acapulco, Miguel Alemán Velasco, presidente de Televisa, y los funcionarios públicos de este sexenio, decidieron revivir lo que se ha hecho llamar "La Fesaña de Acapulco" con el objetivo de "apoyar al turismo y promover al cine mexicano".

Jesús Hernández Torres actuaría como presidente ejecutivo del Festival; Hiram García Borja fue director general; Miguel Alemán Velasco, coordinador general, fundador y miembro honorario; y Guillermo Cañedo, delegado general. Se creó un Comité de Honor integrado por casi todos los secretarios de Estado. En el Comité Organizador se integraron a más de 50 personas -el personal de la Cineteca Nacional con experiencia en la organización de la Fuestra Internacional de Cine fue excluido-, entre las que destacan: Manuel Arango, presidente del grupo Aurrerá; Antonio Ariza, director general de la casa Pedro Domeq; Gilberto Borja, presidente del grupo ICA; Isaac Chertorivski, presidente ejecutivo de Jacardí y Compañía; Silvestre Fernández Barajas, presidente de la COMGAMÍN; Claudio González, presidente del Consejo Coordinador Empresarial; Camilo Mirandéz, presidente de la Asociación Hotelera de Acapulco; Pedro Valle, presidente de la Asociación de Hoteles y Moteles de Acapulco, además de tres vicepresidentes de

Televisa y el director general de la empresa Televisine y Fidel Velázquez, líder de la CTM (I70).

La invitación no se hizo extensiva a la sección de directores del STPG, ni a la sección de autores, ni a la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). E ignorando a los cineastas y demás personal que hace posible la actividad fílmica, sólo fueron invitados los productores más importantes de la economía fílmica y a título personal a José María Fernández Unsain, quien rehusó asistir por la actitud de los organizadores.

Concebida la Reseña de Acapulco como "una vistosa plataforma para el 'relanzamiento' de material fílmico mexicano, el gobierno no apoya a lo mejor de sus realizadores; diseñada como la forma ideal de promover al cine del país, se carece de un proyecto cinematográfico; llamada la Reseña como el trampolín para superar el cine nacional, se descuida la planta productiva y comercial.

Pese a todo y en medio de las devaluaciones recientes, la alta inflación y el aumento de la deuda externa, la XII Reseña de Acapulco se llevó a cabo del 7 al 17 de noviembre de 1987, extendiéndose además al área del video⁺, la música, la radio y la televisión. Al festival de Río de Janeiro se le afectó por la proximidad de fechas a realizarse, y su director Neil Srovlévich co-

⁺A Rafael Corkidi no le aceptaron su video "Relatos" basado en la narración 'Jueves de Corpus' contenida en el libro: "Si te agarran te van a matar" de Heberto Castillo. Este video obtuvo reconocimiento en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado en la Habana, Cuba.

(I70) Héctor Rivera "El Gobierno prefirió el adorno de una Reseña a la elaboración de un proyecto cinematográfico". Proceso No. 547, 27 de abril de 1987, p. 44.

mentó en relación al proyecto de Acapulco: "No se puede hacer un festival en 6 meses, es una irresponsabilidad, a menos de que ha ya mucho dinero, unos 10 millones de dólares (171).

Es bastante claro que los grandes grupos empresariales del país, no se han visto afectados por la crisis económica. Contrariamente, su capital se ha visto en aumento, ya sea porque se ha trasladado al exterior para su conversión a dólares, o bien, se ha "invertido" en la bolsa de valores, área de alta rentabilidad especulativa. Héctor Guillén explica los siguientes:

"El auge en la Bolsa Mexicana de Valores en la década de los ochenta -el ahorro captado subió de 4% en diciembre de 1980 a 28% en octubre de 1987-, está estrechamente vinculado a la utilización de los CETES (Certificados de Tesorería) como fuente de financiamiento del sector público. Dicho instrumento ha llegado a representar la mayoría de las operaciones bursátiles en los últimos nueve años, superando ampliamente a otros instrumentos bursátiles como son las operaciones bancarias, el papel comercial, los petrobonos, las acciones y las obligaciones. La popularidad de los CETES se debe a su alta liquidez, su absoluta seguridad en virtud de la garantía explícita del gobierno federal y sus altos rendimientos respecto a los depósitos bancarios. Los compradores de CETES son individuos pertenecientes a estratos de ingresos muy elevados y grandes empresas que tienen excedentes de liquidez suficientes para realizar colocaciones financieras importantes. Estos sectores de la población constituyen los acreedores inter-nos que están reclamando una parte cada vez mayor del producto interno bruto. La situación ha llegado a un extremo de aberración tal que para 1988 el sector pri-

vado recibió más por concepto de intereses de la deuda pública interna que lo que pagó como impuestos" (I72).

Por otro lado, a finales de 1987 los Estudios Churubusco se encontraban en una difícil situación financiera, lo que obligó a liquidar bajo acuerdo sindical a 299 personas de base y 42 de confianza -muchas de ellas burócratas que engrosaron la nómina de Churubusco desde el sexenio de López Portillo-. En este convenio de reestructuración y nueva contratación colectiva, se cumplió con la cobertura de los compromisos laborales, y se recontrató a mínimos legales un total de 120 personas sindicalizadas en términos más favorables (I73).

A una petición de Jorge Fons a Jesús Hernández Torres para adquirir aparatos de sonido, dado el acuerdo de capacitación a los trabajadores establecido en el Programa de Renovación Cinematográfica, la respuesta fue sólo de 'tomar nota' porque 'no hay cursos' (I74).

Durante la Sesión se dió a conocer por parte de la Banca que el Fondo de Fomento de las Exportaciones (FOMEX) ofrecía apoyo a la exportación de productos fílmicos y de televisión y/o servicios de filmación vía los FOMEX-FILMS. Dicho financiamiento se manejaría en 2 casos: a) Para las películas que se realicen en coproducción, entre empresas mexicanas y extranjeras para su comercialización.

(I72) Héctor Guillén Romo, Segunda op.cit., p. 89.

(I73) David Cecil et al, op. cit., p. 56.

(I74) Enrique Feliciano "Regresa el Fomento de nuestro cine" Esto, 16 de enero de 1987, p. 19.

lización en el país y fuera de él. b) Para la producción nacional y uso de servicios, cuyo mercado primordial sean los países extranjeros (I75).

Se anunció también el Plan de los Swaps-Films o Movie Swaps, que consistieron en la conversión de deuda externa a inversión para la industria cinematográfica. "Básicamente los swaps otorgaban la posibilidad de convertir los títulos de deuda pública externa en capital de participación o en propiedad de activos reales ubicados en el país deudor...por éstos títulos los inversionistas pagaron precios inferiores a su valor nominal y en lugar de pagar con intereses se trasladarían utilidades al exterior a medida que éstas se generaran"(I76). Este sistema despertó interés en el extranjero dadas las facilidades de inversión y las ventajas que implicaron los movie-swaps; en el caso cinematográfico se supo que el filme "Gringo Viejo" operó bajo este instrumento.

La idea de impulsar los movie-swaps surgió como una parte del llamado Programa de Sustitución de Deuda Pública Externa por inversión que impulsó el gobierno mexicano como una de las medidas para controlar el problema del endeudamiento. Finalmente éste fue sólo un paliativo dentro de los planes gubernamentales, ya que la deuda mexicana continuaría con su crecimiento acelerado.

(I75) Enrique Feliciano "Financiamiento Bancario para el Cine" Esto, 12 de noviembre de 1987, p. II y 17.

(I76) Héctor Guillán Romo, Segunda. op. cit., p.

4. Plan Casillas y término de un periodo.

Como una forma de producir ante condiciones poco encomiables, Jaime Casillas se propuso junto con un grupo de cineastas llevar a cabo un plan de 12 proyectos fílmicos con participación de la iniciativa privada, dadas las pocas perspectivas de financiamiento estatal y la demagogia utilizada por Hernández Torres, quien había prometido un crédito de 70 millones de pesos, para finalmente invitar al sector empresarial a dicho plan.

Así durante una reunión en la Secretaría de Gobernación y en presencia de Manuel Bartlett, 7 productores privados se comprometieron a invertir 100 millones de pesos cada uno, para apoyar parcialmente 7 de los 12 títulos fílmicos. Los 500 millones faltantes para los otros 5 proyectos, los aportaría el IMCINE. Los industriales comprometidos fueron: Alfonso dosas Priego, Gregorio Wallerstein, Raúl de Anda, Fernando Pérez Gavilán, Juan José Ortega, Carlos Amador y Jacobo Feldman. Como cada producción costaría entre 400 y 500 millones de pesos, los cineastas recurrirían a otras instancias para completar el faltante.

El Plan Casillas parecía un instrumento viable, sin embargo durante la entrega de los premios Ariel en diciembre de 1987, Jaime Casillas como presidente de la Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, cuestionó severamente a los productores privados por la infima calidad de sus filmes y su empeño "en el mundo del comercio absoluto y en la sa

tisfacción de las bajas pasiones de un público indefenso y analfabeta" (I77).

La reacción de la iniciativa privada fue inmediata, el 29 de enero de 1988, dos meses después de las declaraciones de Casillas, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, decidieron retirarse de la Academia y por ende la terminación de toda relación entre los dos organismos. Los industriales argumentaron sentirse insultados y sistemáticamente cuestionados por la Academia. Más tarde declararían: "Mientras Jaime Casillas permanezca al frente de la Academia, no cuenten con nosotros" (I78).

Lo que sucedería después de estos acontecimientos, no sería más que la demostración de fuerza política y económica de los productores privados en el seno de la Academia. El retorno en 1989 de los industriales a esta institución con mejores privilegios y posiciones -al participar hasta 5 de sus miembros en un jurado integrado por 15 miembros-, no hace más que poner en duda la claridad de este organismo, y el peligro de no reconocer objetivamente a lo mejor del cine mexicano. Es patente que la consecuencia real e importante de este conflicto no fue la paralización de los 7 proyectos en puerta⁴, sino la preponderancia política que

⁴5 de los títulos a financiar eran: "Monumentum", "el hombre Mono", "Urga te comuniqués con Maribel", "La muchacha en el balcón" y "Goitia". Esta última cinta se realizaría independientemente del conflicto suscitado con la iniciativa privada.

(I77) Héctor Rivera "Los productores privados probarán fuerza dentro de la Academia" Proceso No. 679, 6 de noviembre de 1989, p. 52.

(I78) Ibidem., p. 52.

obtendrían los empresarios al interior de la Academia.

En septiembre de 1988 el IMCINE recibió apenas el presupuesto de ese año, un poco más de tres mil millones de pesos, de los cuales sólo le quedarían 500 millones para la producción de dos películas más que debieron haberse filmado en ese año "Navidad Sangrienta" y "La furia de don Mico", la primera a cargo del director Alberto Isaac.

La industria fílmica al igual que otros sectores económicos comienzan a interesarse en el candidato a la presidencia del Partido Revolucionario Institucional. Todos los sectores del cine, incluyendo el de los trabajadores, solicitan una audiencia con el candidato priísta Carlos Salinas de Gortari, para exponerle sus problemas por los que atraviesan y solicitar apoyo estatal. Termina así el sexenio de Miguel de la Madrid.

CAPÍTULO IV. DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN DE 1982 A 1989

I.- Películas Nacionales.

La empresa Películas Nacionales tiene una mínima participación estatal dentro de su capital social. Esta distribuidora es una de las más importantes en todo el territorio nacional por el alto número de largometrajes que maneja, cuya mayoría corresponde en gran parte a los productores mexicanos, quienes también manejan acciones en PelMal.

El Estado sólo interviene en el nombramiento del Consejo de Administración y de Vigilancia, así como en la designación del gerente según lo acordado por el Plan Garduño. Pero a raíz de la desaparición del BNC, el director del Instituto Mexicano de Cinematografía y el titular de COTSA, ocupan a su vez un lugar importante en el Consejo de Administración.

La situación económica de PelNal no ha sido de total bonanza, pero tampoco de números rojos. En abril de 1983 se incrementó su capital social de 80 millones de pesos que poseía a 150 millones de pesos, con la finalidad de hacer frente a la elevación de costos de operación, que en parte se ha acrecentado por el estancamiento de los filmes para su explotación y a la naturaleza excesiva de los costos en la producción fílmica. En consecuencia los porcentajes que se cobrarían a cada productor según el monto de sus nociones dentro de PelNal, aumentó de 24% a 27%.

Así como la constante en el sector exhibición y producción fue la pugna por un mayor tiempo de pantalla para el cine mexicano, así también el sector distribución se unió a esta protesta, porque dependiendo de la mayor colocación de productos nacionales, se incrementarían los ingresos de las compañías que manejan filmes mexicanos, y en este grupo PelNal es la que domina la mayor cantidad de películas.

Durante una reunión efectuada entre el director de COTSA, un representante de la dirección general de Cinematografía y una Comisión de Productores de la Distribuidora PelNal, se planteó la di

ficil situación por la que sobreviesa ésta última, debido a que semana a semana se acumula un número mayor de películas, sin fecha de estreno, pues ya pasan de 70 las cintas enlatadas.

Pero, este no era el único problema de la distribuidora, cabría añadir los cargos un tanto excesivos que CCTSA le hizo a Pelinál en agosto de 1983, manifestándose irregularidades administrativas en la empresa exhibidora, la cual además no agilizaba los adeudos por varios millones de pesos que le debía a Películas Nacionales (I79).

En mayo de 1984, el director de Películas Nacionales, Alvaro Córdón, dió a conocer que generalmente sólo los cines que son cabeza de circuito suelen hacer el tope exigido, mientras que en los otros cines, el bajo índice de recaudación obliga a las cintas salir de cartelera. Como ejemplo, dijo que de 20 filmes, apenas tres recuadan las sumas exigidas (I80). Pese a estos problemas y al sismo de 1985 que dejó paradas dos semanas de trabajo en la Ciudad de México, Alvaro Córdón consideró como positivo el año de 1985 al obtener ingresos mayores que el año anterior, gracias a películas como 'Lola la trilerera' la cual obtuvo 175 millones de pesos y "Los albañiles" con otros 150 millones de pesos, entre otras.

(I79) Fernando Morales "La Exhibición se acerca a su crisis" Esto, 23 de agosto de 1983, p. 15.

(I80) Guillermo Saad "La crisis ya azota al cine" Esto, 8 de mayo de 1984, p. 13.

sin duda toda película taquillera significa la base para que tanto distribuidoras como exhibidoras continúen activas, y si se observa que cintas como 'Lo Negro del Negro' y 'Masacre en el río Tula' -por citar sólo dos títulos-, fueron censuradas al no darles continuidad en la pantalla, después de haber obtenido una excelente taquilla durante las dos primeras semanas, indica pocas perspectivas de solvencia económica en la industria. Si la censura de Gobernación continúa jamás se podrá dar una recaptación para este tipo de filmes.

Al cierre del año de 1987, Alvaro Cordón declaró que los costos de operación se elevaron a tal grado -básicamente el salarial-, que el pasivo puede superar al activo, afectando seriamente los ingresos de la empresa (I81). Para 1988 los costos de operación ascendían a 125%, según palabras del propio director de PelNal, Alvaro Cordón, quien consideró dañina la inserción de la industria fílmica a la canasta básica, ya que no es posible incrementar los precios y por ende no satisfacer los requerimientos y necesidades de las salas ni de las distribuidoras (I82).

En el cuadro No. 18 se puede determinar que PelNal tuvo un comportamiento uniforme a excepción de 1985 y 1984, años en que cae el número de cintas en 34.4% respecto al año de 1983. Dentro de la distribución total, PelNal participó con el 23.61% cantidad importante dado el alto número de empresas extranjeras y nacio-

(I81) Luis Jaja "Pocas Utilidades" Esto 13 de diciembre de 1987, p. 15.

(I82) Guillermo Saad "El Pacto congela precios de cines" Esto, 4 de mayo de 1988, p. 13.

nales activos en el ramo. En el rubro de otras, se reconoce también una fuerte caída en los años de 1984 y 1985 de aproximadamente el 54.4%, así como una tendencia a la baja; es por ello que el volumen total en ese mismo periodo cae 29% respecto al año precedente. Podemos decir que la actividad de la empresa Películas Nacionales ha tenido un comportamiento regular, con el mismo número de películas distribuidas.

Cuadro No. 18. Películas distribuidas por empresa, 1982-1989.

Empresa	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	TOTAL
PelNal	84	71	48	57	82	91	78	91	602
Vista P.	20	14	15	10	13	11	8	7	98
Cia. Continental de Películas	12	5	15	17	14	18	5	1	87
Videocine	-	1	6	11	15	16	12	4	65
C.I.C.	-	39	28	25	15	10	39	11 ^a	167
Fox.	24	13	16	27	23	24	32	21	180
Columbia Pictures.	13	12	23	19	22	21	21	27	158
Carlos Amador	23	22	26	29	36	33	25	31 ^a	225
Pel. ABCO	-	17	9	10	22	14	3	13 ^a	88
Artecinema	20	16	19	28	32	49	31	34	229
Indefilms	-	-	3	6	8	17	27	28	89
Telfilms	18	20	11	8	8	7	14	18	104
Titanus S.	-	13	9	6	12	3	4	3 ^a	50
Otras	108	112	61	45	47	27	37	37	474
Total.	322	355	289	298	349	341	336	326	2616

Departamento de Estadística de la CINECUBA. Las cifras que aparecen con 'e' al final son datos estimados.

2. Películas Mexicanas.

Para los años ochenta, la empresa Películas Mexicanas, distribuidora en Estados Unidos, España, Centro y Sudamérica, no presentaría una recuperación financiera. Después de que el sexenio de López Portillo no logró sanearla de los vicios y mala administración que tenía desde la implantación del Plan Garduño, el periodo de renovación moral 1982-1988 del gobierno lamadridista no tuvo logros, continuando así PelMex con los mismos procedimientos administrativos, más que deficientes pésimos.

El 8 de febrero de 1983, comenzando el nuevo periodo sexenal, se dió a conocer en el medio fílmico la quema "accidental" de importante archivo y documentos contables de la empresa PelMex de España, cuando desde la matriz en el Distrito Federal se había decidido enviar un auditor oficial para la revisión de las cuentas de operación en ese país" (183).

Santiago Marugán, responsable de esos documentos, fue funcionario de ATC durante el periodo Lópezportillista, interviniendo en la armazón de varias coproducciones con España, siendo a su vez coordinador del cine oficial y donde tampoco se conocieron las cuentas claras. Pero no solamente en España seguiría PelMex presentando irregularidades, lo sería también en toda Latinoamérica y Estados Unidos, cuyos ingresos y egresos eran desconocidos por los productores, quienes en marzo de 1984 protestaron porque la compañía estatal no les había rendido cuentas, ni remuneración =

(183) Fernando Morales "Ardió en Madrid un archivo mexicano"
Esto, 8 de febrero de 1983, p. 15.

alguna por la explotación de sus películas desde mediados de 1983.

Según los convenios de asociación, Películas Mexicanas debía hacer liquidaciones mensuales a las compañías cuyos productos manejaba, pero desde julio de 1983 no presentó resultados. Mientras se supo que el canal distribuidor invirtió parte de ese dinero en refaccionar a alguna compañía particular para hacer una docena de películas" (184).

Después de 5 sexenios de infructuosos resultados en el mercado extranjero, PelMex mantuvo un gasto oneroso para el propio Estado, pero lo más deleznable es que haya deteriorado la economía de la industria y en especial del sector productivo, donde las cooperativas y productoras medianas y pequeñas se encontrarían en serios problemas financieros, como fue el caso de la Productora Potosí y la Cooperativa AFA, entre otras.

Fue hasta agosto de 1985 cuando los productores solicitaron aplicar un auditoría a la empresa PelMex, exclusivamente para las oficinas instaladas en Estados Unidos, Centro y Sudamérica. ¿Por qué no en España? ¿Por qué hasta esa fecha se recurrió a tal solicitud? Los productores declararían:

"Si tal auditoría no fue solicitada antes fue por temor a las represalias. Se insinuó la amenaza contra los productores de que a la vez se ordena__

(184) Fernando Morales Ortiz "Amenaza de temblor en nuestro cine" Esto, 10 de marzo de 1984, p. 13.

rían auditorías y revisiones fiscales, en nuestras empresas. Actualmente no tenemos el menor miedo a tales actitudes..." (185).

Esta declaración mostró también que en el pasado los productores no tenían claros manejos financieros.

El adeudo aproximado de Pemex a los productores ascendía para entonces a un millón de dólares, cifra muy elevada si consideramos que el tipo de cambio se había incrementado más del doble respecto al dólar, al pasar de 209.97 pesos a fines de 1984 a 447.50 en 1985.

Causa de la desorganización e incumplimiento de contrato por parte de Pemex, fue la proliferación de canales distribuidores en Estados Unidos de Norteamérica, creados por algunos de los productores mexicanos de mayor peso económico. Así surgieron en 1984 empresas como Mexcinema, American General⁺; competencia a la que se agregó Televisine Internacional -filial de la multinacional Televisa-, que adquirió el departamento en español de la Columbia Pictures.

Al ser el territorio norteamericano el más importante del mercado extranjero, Alberto Isaac, titular aún del IMCINE, se dirigió a Los Angeles California, para conocer el estado financiero de la sucursal de Pemex: Azteca Films (Clasa Mohome, ya no opera-

⁺American General Films, está integrada por Gregorio Wallerstein, Fernando Pérez Gavilán y otros empresarios.

(185) Guillermo Saad "Una auditoría en Pemex" Esto I de agosto de 1985, p. 13.

ba). A su retorno, Alberto Isaac declaró:

"Repite que recibimos la distribuidora en graves números rojos, y es de entender el malestar de los señores productores. Ya saben ellos que estoy a sus órdenes... No tenemos dinero, esa es la verdad. Pero entre todos hallaremos la forma de ponernos de acuerdo. Estoy seguro de que nos entenderemos" (186).

Era conocido por todos la descapitalización de Azteca Films desde mucho tiempo atrás, cuyos costos de operación eran muy por encima de sus ingresos, además de la mala administración que le deterioraba. Su estado de resultados condensados hasta el 31 de mayo de 1987 era el siguiente:

Ingresos:	294,015 dls	372,105,380 M.N.
Gastos y costos:	<u>640,000 dls</u>	<u>809,984,000 M.N.</u>
Pérdida de ejercicio:	345,985 dls	437,878,620 M.N.

azteca Films tenía pérdidas por amortizar fiscalmente, cuyo monto total ascendió de 1980 a 1986 a 5'253,800 dólares. Es importante resaltar que PelMex ejerció poco control sobre sus filiales del mercado extranjero -incluyendo a Azteca Films-, al grado de no conocerse el número exacto de las mismas*. En estas condi-

*Se tuvo conocimiento de Cinematográfica Venezolana PelMex; PelMex de Centroamérica (Guatemala); PelMex de Ecuador, S.A.; Cines Guayaquil (Ecuador); PelMex de Bolivia, S.A.; PelMex de Haití, S.A.; PelMex de Chile, S.A.; Eduardo Ibarra S.A. (Parí); PelMex de Brasil, S.A.; PelMex de Colombia, S.A.; Empresa Central de Espectáculos (España); Cinematográfica PelMex (España), 25 subsidiarias, 5 agencias y 5 sucursales.

(186) Fernando Morales Ortiz "Hablaré con los productores: Isaac" Esto, 14 de marzo de 1984, p. 13.

ciones se declaró en quiebra Azteca Films, y en mayo de 1988 fue vendido el edificio donde operaba, en la cantidad de 1'250,000 dólares, sin el consentimiento de PalMex que no conoció el destino de ese dinero habiendo aún deudas con productores (187).

Esta desorganización era en gran parte resultado de la desviación de productores convertidos también en distribuidores y exhibidores -desde que se creó el Plan Garduño-, abriendo numerosas oficinas de distribución en las principales ciudades de América Latina, así como la adquisición de cines en España y en diversos países latinos. Esta estrategia pudo haber dado excelentes resultados si no hubieran participado los productores y el Estado. Los primeros porque desatendían su producto al no mejorarlo y el segundo por corrupción y mala administración. Y la tercera consecuencia de esto fue el absurdo bloqueo a material de grupos independientes y de productores más modestos.

Lo anterior se sumó la caída del mercado latinoamericano, debido en gran parte a la inestabilidad económica, la baja calidad de las cintas, la devaluación constante de su moneda y en algunos países los conflictos sociales, lo que no ha permitido mayor estabilidad en el mercado fílmico. El mercado iberoamericano representó en 1984 apenas el 5% de los ingresos totales. En tanto, en Estados Unidos el surgimiento de la ley Simpson-Rodino que persigue a indocumentados, hizo reducir notablemente el ingreso a las salas cinematográficas, reportándose hasta en un 50% la baja, comparada con lo obtenido en años anteriores.

(187) Amelia Camarena "Grave demanda contra Azteca Films" Esto, 27 de mayo de 1988, p. 15 y 21.

Películas Mexicanas terminaba el periodo 1982-1988 con desajustes financieros no recuperables al tener millonarias deudas con el sector privado. La política de privatización en el sexenio de Miguel de la Madrid continuaría en el siguiente sexenio, y Pel-Mex sería tema de análisis por parte de la Secretaría de Hacienda y Programación y Presupuesto, no para su privatización sino para su paulatina y silenciosa liquidación.

3. Compañía Operadora de Teatros.

Al absorber el Estado las empresas exhibidoras Teatros Nacionales y Cadena de Oro en diciembre de 1960, durante el gobierno de Adolfo López Mateos, se formó la Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTJA), con el objetivo de abatir el monopolio de William Jenkins.

COTJA ha sido una de las empresas más importantes en territorio nacional, dada la cobertura que posee en el país y el número de salas que maneja (376 aprox. a fines de 1982), no obstante la presencia de las compañías Organización Ramírez, Circuito Montes las cadenas de Gustavo Alatriste y Carlos Amador, así como las exhibidoras independientes.

Después de 30 años de operación estatal, COTJA no ha cumplido con los objetivos inicialmente propuestos; pues ha exhibido desproporcionadamente cine norteamericano y no ha favorecido la aglilización del producto fílmico nacional en las mejores condicio-

nes posibles. JOTSA se ha constituido como una empresa pública que ha redituado fuertes cantidades a los arrendadores -como el sr. Alarcón-, y altas comisiones a los administradores de cines, por concepto de venta en dulcerías y comerciales. Asimismo no ha canalizado proporcionalmente alguna parte de sus millonarios ingresos a los otros sectores fílmicos estatales para contribuir a su recuperación.

Uno de los problemas que se impuso al propio mercado, fue el acuerdo de exclusividad que se firmó entre la Distribuidora Películas Nacionales y Operadora de Teatros, para destinar preferentemente la totalidad de material mexicano a la empresa estatal. Esta ha sido una de las causas por las que no se ha regulado la exhibición de material entre todas las salas de proyección mexicana sin dejar nada a los exhibidores independientes, sobre todo del interior de la República. En cambio, se ha obligado a todo exhibidor interesado en el producto nacional a incorporarse a JOTSA, pagando el 3% -antes era el 5%- de las entradas a la compañía estatal, afectando así, a productores y distribuidores.

Es por ello, que existe un stock muy grande de películas en espera de ser estrenadas y sin tener la posibilidad de una salida al mercado en forma fluida y extensa. Un estudio elaborado por el Consejo de Administración de la distribuidora Películas Nacionales, mostró que en 1985 de un total de 259 salas en el Distrito Federal, tanto estatales como privadas, únicamente 57 proyectaron cine nacional cada semana, representando el 22% de tiempo de pantalla en vez del 50% que exige la ley cinematográfica (188).

(188) Luis Ceja "El cine mexicano sigue desprotegido" Esto, 30 de noviembre de 1985, p. 15.

Por lo que respecta a los centros deCOTSA, las cifras fueron las siguientes: En el Distrito Federal se disponía en noviembre de 1985 con 180 salas, y sólo 55 estaban destinadas a nuestra industria, siendo 30.55% de tiempo de pantalla para el cine nacional. En Monterrey disponía de 35 cines y sólo 13 salas atendían al cine del país, con un 37.14% de tiempo de pantalla para el filme mexicano. En Puebla de 18 centros se da el 33.33% para cintas del país y en Guadalajara es mucho más bajo el tiempo al registrar 27.77% en los 10 locales de los 36 existentes" (189). Obsérvese el cuadro No. 19.

País	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
México	63	56	50	55	75	70	75	76
E.U.	166	150	140	144	165	156	176	164
Italia.	23	17	17	7	7	18	15	24
Hong Kong	42	12	21	5	7	9	9	6
Inglaterra	16	20	14	17	17	11	8	11
Francia	17	17	19	6	10	13	7	2
España	39	13	18	13	4	5	7	2
Otras.	65	50	115	80	54	48	44	26
Total	431	335	394	327	409	420	341	311

Fuente: Departamento de Estadística de la CANACINE.

Durante la administración del presidente Miguel de la Madrid, el eje del escenario en el sector exhibidor fue la petición por hacer cumplir el ya utópico 50% de tiempo de pantalla para el cine

(189) Ibidem., p. 15.

mexicano, no sólo por parte de los productores privados, sino también por los distribuidores y los sindicatos STIC y STPC, pues de no haber revolencia económica se afecta a todos los sectores de la industria.

Además, no hay que soslayar la presión de los grupos industriales norteamericanos, por exigir mayor ganancia en el tiempo de pantalla. En marzo de 1985 se suscitó un problema en el cual las firmas de Hollywood representadas en nuestro país por la Film Board, trataron de intimidar a COTSA y a los independientes por tratar de modificar los convenios de liquidación por concepto de utilidades que deja la exhibición, imponiendo demandas muy estrictas. Y es que las divisas erogadas del país por concepto de alquiler de películas extranjeras ha sido mayor al captado por películas mexicanas en el exterior. Por ejemplo en 1978 y 1979 la remesa al extranjero fue de 22.5 y 24.6 millones de dólares respectivamente; en tanto lo obtenido para el país en esos mismos años fue de 10.8 y 16.4 millones de dólares, y en 1982 fue de 5.7 millones de dólares.

Respecto a los resultados en taquilla se puede determinar que de 1982 a 1987 de las 30 películas más taquilleras -se tomaron 5 por año-, 21 fueron de origen norteamericano, es decir el 69.9%, y durante 5 años consecutivos el primer sitio en éxito comercial fue también de Estados Unidos. La excepción fue el año de 1982 con la película mexicana "El Barrendero" con Mario Moreno Cantín fla, y distribuida por Columbia Pictures.

Por su parte, "el Estado firmó en enero de 1986 un acuerdo con los diversos sectores de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, por medio del cual las empresas privadas podrían tener acceso a las películas mexicanas que distribuye Películas Nacionales en el mismo nivel que Operadora de Teatros, 'aunque con la obligación ineludible de no dañar sus áreas de explotación' (190).

Evidentemente no se daban las condiciones para una libre adquisición de material, continuando así el proteccionismo de COTSA. Por eso, durante la III Convención de la Canacine, en junio de 1986, los exhibidores independientes denunciarían que el trato era desventajoso para ellos porque Operadora tenía la prioridad de elección de material, tanto de PelNal como de Videocine, además de no permitirles a los independientes las áreas de acción de COTSA (191). Y esta situación no se resolvería con otro acuerdo de igualdad que el propio secretario de Gobernación, Manuel Bartlett firmó para hacer más equitativa la distribución de filmes mexicanos.

En tanto, el presidente de la Canacine, Fernando Pérez Cavilán a efecto del incumplimiento a la ley que exige el 50% de tiempo de pantalla, reveló que: "En los últimos años se han producido 489 películas, habiéndose estrenado solamente 391, lo que nos da un déficit junto con las 42 que se vienen arrastrando de otros años de 150 películas sin estrenar, sólo en el área metropolitana. Conforme con un estudio elaborado por esta misma institución (190) Amelia Camarena "A exhibir cine mexicano todos" Esto, 3 de abril de 1984, p. 13.

(191) Guillermo Saad "Es necesario equipo moderno y mejor trato" Esto, 16 de junio de 1984, p. 17.

La cantidad de filmes que no han sido estrenados en México, asciende a 105 como promedio. Considerando que el número de cines en México es de 2,571 resulta ~~inaudito~~ que existiendo capacidad de estreno se mantenga en tal situación a las producciones nacionales, siendo de 19.54% el tiempo de pantalla real para la industria del país del total de 100%. (192).

Es claro que al pedir el 50% de tiempo de pantalla se intenta dar salida al material fílmico, es decir estrenar en más salas, distintas películas, tanto en género como en elenco artístico. En 1983 se dió la experiencia de que en 63 centros de GOTSA se proyectaron sólo 3 películas nacionales, arrojando nulos resultados. Es evidente que no se debe saturar el mercado con un sólo producto, sino dar cabida a todas las existencias, en las mejores condiciones de estreno y de promoción. Esto a su vez exigía mayor calidad a los productores para permanecer más tiempo en pantalla, dando más que el tope establecido.

El pronunciamiento de Pérez Gavilán por cumplir con el tiempo de pantalla y dar salida al material mexicano, fue apoyado públicamente por Alvaro Córdón, director de Películas Nacionales y por Sergio Véjar, representante sindical. Incluso Sergio Véjar declaró recurrir a un paro de actividades tanto del STPJ como del STIC, en caso de que las autoridades del ramo no cumplan con la petición de la iniciativa privada (193).

(192) Guillermo Saad "Paro total del cine, si el Estado no actúa" Esto, 10 de abril de 1986, p. 22.

(193) Ibidem., p. 15.

Ante las quejas recibidas, las autoridades oficiales anunciaron su intención de construir 100 salas cinematográficas para exhibir únicamente cine mexicano. Pero, esto no era posible, porque desde mayo de 1985, COTSA pretendía liquidar personal de la sección I del STIC, debido a problemas económicos. Era obvio que la compañía estatal no quedaba bien con la industria del cine y menos como empresa próspera[†], pues si bien, Jesús Hernández Torres había señalado que COTSA no quería trabajar con números rojos, el nuevo director de Operadora de Teatros, Eduardo Gamhaji -quien sustituyó a Gilberto Ruiz Almada el 5 de noviembre de 1986-, aceptaría el 15 de ese mismo mes, que COTSA tenía problemas financieros:

"La Compañía tiene un pasivo de 18 millones de dólares, lo que de ninguna manera significa que sea un déficit peligroso. Sin embargo con las condiciones que hemos emprendido, esperamos que pronto sea una empresa rentable" (194).

En efecto, durante su administración Eduardo Gamhaji tuvo como objetivos establecer tarifas adecuadas, buscar apoyo de la iniciativa privada para construir más cines y mejorar las existentes, y para ello el monto necesario era de 2 mil millones de pesos. Entre las actividades aplicadas para atraer más público se pueden citar: la venta de cine-carné (una serie de 12 boletos)

[†]El dirigente nacional del STIC, declaró que si COTSA fue manejada con honradez saldría adelante, y advirtió que sería muy difícil que la paraestatal pretenda pagar su déficit de 6 mil 533 millones de pesos, porque su administración le ha dado una incapacidad financiera en este sentido" Awad Beil, op. cit., p. 50.

(194) José Luis Alcántara "Operadora dará la batalla por el cine y el público" Esto, 15 de noviembre de 1986, p. 15 y 22.

con un precio menor al total de las entradas y promovido con una rifa de 3 autos último modelo; además promocionó el boleto millonario, que tuvo muy buena aceptación en provincia; se crearon los multicinesmas y más salas. Asimismo se redujo el tope para las películas mexicanas de calidad, estimulando así este tipo de producciones.

En abril de 1988 la Compañía Operadora de Teatros puso en venta 30 edificios y terrenos, 6 de ellos en el D.F., y el resto en los Estados de la República. ~~Camacho~~ dijo que el producto de la venta se destinaría a la reparación y mejoramiento de muchas salas, reiterando que COTSA no se vende y que la situación económica actual de esa exhibidora está desequilibrada.

Ya para septiembre de 1988 el director de Operadora declaró haber invertido 2 mil millones de pesos en la remodelación y mejoramiento de la mitad de los centros con que se cuenta (195). La enajenación de algunas salas evidenciaba sin duda la situación inestable de la empresa respecto a la demanda de producto filmico por parte del público, pero más que eso, se comenzaba a manifestar la grave administración por la que ha pasado esta cadena de cines.

En septiembre de 1988 se dió a conocer que al año entran en caja aproximadamente 60 mil millones de pesos por concepto de ventas de golosinas en todo el país, en tanto, que en ese mismo periodo la exhibición de películas dejó en taquilla 120 mil millones de

(195) Amelia Camarena "COTSA se las ingenia" Esto, 24 de septiembre de 1985, p. 17.

Pesos. La diferencia estriba en que las dulcerías no causan tantos gastos como la exhibición, la cual paga derechos tanto a distribuidores, productores, la publicidad, impuestos, además de salarios y sueldos, y en muchos casos, renta de locales, resultando una utilidad menor que la representada por dulces, es decir de 36,000 millones de pesos aproximadamente.

Por otro lado, al entrar el cine a la canasta básica en 1986, dentro de la cual no se pueden incrementar los precios, según el Pacto de Solidaridad Económica, diseñado por el gobierno y acordado por el sector empresarial y obrero, los precios se estancaron aún más, deteriorando en forma mayor la economía fílmica. La tabla No. 20, muestra el bajo nivel de incremento en precios y el control que se ha mantenido sobre este ramo, al presentar la más baja inflación que otros medios masivos de comunicación.

Tabla No. 20. Inflación en los medios de comunicación de la República Mexicana. 1976-1986.

Televisión

Canales 2 y 5	21,594 %
Canal 4	8,330 %
Canal 13	16,908%
C. locales	9,213 %
Radio (a nivel nacional)	7,219 %
Periódicos	8,299 %
Revistas	11,733 %
Cine	1,850 %

Fuente: Revista Referencia, No. 13, citada por Cámara No. 48 septiembre-octubre de 1986, p. 32.

Durante el primer foro "El Cine Mexicano Hoy", Eduardo Camhaji habló sobre el problema de la asistencia a las salas, señalando que la baja es de hasta 16%, y señaló:

"No hay el incremento adecuado que permita abrir más cines, y mejorar la promoción. La T.V., transmite un 40% de las películas y eso afecta al espectáculo de paga; ahora se ha agregado la competencia creciente del video" (196).

Era cierto, seguramente los embates mayores que ha recibido el cine es la creación de las nuevas tecnologías. Las empresas japonesas Sony, Hitachi y Matsuchita han tenido utilidades en la venta de videocassetteras por 5 billones de dólares y se estima que los distribuidores de estos aparatos obtuvieron en Estados Unidos utilidades por un billón de dólares. Para 1984 existían en Estados Unidos 10 millones de videocassetteras y se calcula que habría para fines de ese mismo año 15 millones, y para 1987 uno de cada 3 hogares contaría con este equipo" (197).

Por lo que toca a México existían en abril de 1987, mil videoclubs con un promedio de 300 socios por cada centro, que sumarían alrededor de 300 mil socios, además de la cadena Videocentro que contaba en todo el país con 2,500 videoclubs, y en promedio cada videoclub tiene 300 afiliados, por lo que se puede

(196) Anelia Camrena "Por fin hablaron los funcionarios" Esto, 24 de junio de 1988, p. 18.

(197) Entrevista a José Díaz, Cámara No. 37, noviembre-diciembre de 1984, p. 4.

calcular en 750 mil los ~~espectadores~~, es decir se ha dado un incremento del 147% de 1987 a 1989" (198).

Ahora, si se observa en forma global la tendencia del número de cines en la República Mexicana, se puede notar que las perspectivas no son de crecimiento. En 1982 se contabilizaron, según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, un total de 2,043 salas; en 1986 fueron 2,333; en 1988 resultaron 2,384; en 1989 un total de 1,913 y en 1990 se registraron 1,896. En 1990 la caída fue de 19% respecto a 1986. Sin embargo, esto no indica que el cine vaya a desaparecer, porque las salas que se han liquidado no corresponden a cabezas de circuito, es decir no son importantes.

Los ingresos brutos por venta de boletos en todas las salas del país acusaron un incremento de 1980 a 1985, como lo muestra el cuadro No. 21, aunque debe considerarse que las cifras representan el precio con el valor nominal del dinero, porque el valor real ha disminuido debido a que año con año ha sido menor el valor adquisitivo del peso. En cambio, si se observa el número de localidades vendidas, podemos determinar el comportamiento de la demanda en los cines. Y es a partir de 1983 cuando ésta disminuye, a pesar de haberse proyectado un número mayor de funciones. En términos reales también el índice del salario mínimo cae de

(198) Florence Toussaint "A la semana más de 2 millones de video espectadores" Proceso No. 685 18 de diciembre de 1989, p. 52 y Awad Becil et al., op. cit., p. 45.

91.2 en 1981 a 79.7 en 1982, y en 1983 es de 63.6* --con base en 1980 promedio--.

Cuadro No. 21 .Boletos vendidos, importe y número de funciones.

<u>Año</u>	<u>No. de localidades vendidas</u>	<u>Importe en miles de pesos.</u>	<u>%</u>	<u>Núm. de funciones</u>
1980	264 046	5 778 410	100	874 908
1981	273 716	6 910 107	116	868 417
1982	278 140	9 641 460	142	882 593
1983	271 804	15 323 120	150	890 570
1984	252 233	22 763 582	153	939 943
1985	212 580	34 261 596	147	831 885

Fuente: Anuarios Estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos, INEGI, 1984, 1985, 1988, 1989.

La política de austeridad implementada por el gobierno de Miguel de la Madrid y dictada por el FMI, afectó de manera exorbitante el nivel salarial de los trabajadores, porque se decía que con una mayor restricción en el salario se bajaría en forma importante la inflación, y la consecuencia no fue ni el control de la inflación, sino la disminución clara de la demanda en el mercado interno.

Podemos concluir que además de la influencia del video en el público mexicano, la austeridad y la recesión salarial, han afectado en forma significativa la demanda del cinematógrafo; y si se

* Datos tomados de Brailovsky Vladimiro et al, "La política económica del desperdicio" Facultad de Economía UNAM, México 1989, p. 458, 462 y 446.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mencionan los altos porcentajes -respecto al ingreso bruto- que se han pagado por concepto de renta de inmuebles (15%), y de pago por alquiler de cintas (más del 25%), que en su gran mayoría son de origen norteamericano, además de la dudosa honestidad en el manejo de los recursos de COESA, el panorama no podía ser más que de privatización, hecho que se realizaría en el siguiente sexenio, continuando así con la política de privatización heredada del gobierno de Miguel de la Madrid, durante el cual se desincorporaron a 468 empresas estatales de 1,155 que controlaba el Estado.

Capítulo V. LOS TRABAJADORES⁺

I. Antecedentes⁺⁺

Se puede considerar que el primer gremio cinematográfico fundado en México fue la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo (UECC), creado en 1919 por Juan Anderson durante el periodo posrevolucionario del país en que prevalecía un ambiente anarcosindicalista.

Dada la fuerte expansión de las casas-exhibidoras por el amplio flujo de filmes norteamericanos, podemos afirmar que la UECC nacía básicamente del sector exhibición. Y al ser el área de mayor número de trabajadores y por ende de capital, el gobierno federal elevó los impuestos a las salas de proyección, dando como consecuencia que de la UECC surgiera en 1920 la Unión de Alquiladores Mexicanos para protestar en contra de esas medidas.

Después de expedida la Ley Federal del Trabajo en 1931 y con el inicio del gobierno cardenista, los trabajadores comienzan a tener mayor participación en la lucha por sus derechos laborales, pero también se van integrando al corporativismo estatal, a través de las distintas confederaciones obreras que surgieron en ese periodo.

⁺Debido a que este tema merece una investigación más exhaustiva presentamos en forma sucinta los apuntes más importantes.

⁺⁺Tomados de los artículos de Catherine Escobeda "El Sindicalismo en el Cine" en 'Otro Cine', México 1975, Núm. 1 a 5.

En 1934 se formó la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTSEM), integrada por técnicos y manuales que se apartaron de la UEGC, y en 1938 ya estaría afiliada a la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), la que fue creada en 1936 por Vicente Lombardo Toledano. En 1941 se dió otra asociación en la UEGC, al formarse el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.

A su vez del STIC surgiría un movimiento disidente por parte de la sección 7 de actores, 47 de directores, 45 de adaptadores y argumentistas y 3 de técnicos y manuales, que deseaban fortalecerse económicamente a la vez que ser independientes de los líderes sindicales del STIC a quienes acusaron de corrupción.

Trí después de arduas discusiones y conflictos se autorizó el 14 de febrero de 1945 el nuevo Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Fue a través de un laudo dictado por el presidente Manuel Avila Camacho que se permitió al STIC la distribución, exhibición y elaboración de negativos, mientras que el STPC tendría a su cargo la producción de películas de largometraje.

Más tarde el mencionado laudo sería violado por el STIC, con base en un amparo presentado por la Secretaría del Trabajo ante la Suprema Corte, y ya desde 1947 el STIC anunciaría la terminación de su primer largometraje formado por episodios. De hecho el STIC continuaría con esta práctica, participando en la producción de películas al igual que el STPC.

2. Condiciones de trabajo en el STPC y en el STIC.

A la fecha tanto el STIC como el STPC cuentan con unidades de rodaje compuestas por todas las secciones que intervienen en la producción fílmica: técnicos y manuales, actores y extras, argumentistas, filarmónicos y demás personal que participa en la producción.

Dada la naturaleza de la producción fílmica, las unidades de rodaje trabajan de acuerdo a la demanda. Los productores contratan las unidades el tiempo en que está programada la producción. Hay productores que han llegado a filmar hasta en dos semanas con el fin de abaratar costos, pero los resultados son ínfimos en comparación con otras cintas que con más cuidado y mejor factura llevan hasta 6 o más semanas de trabajo. En caso de que el productor substituya a algún miembro de la unidad de rodaje por extranjeros o no sindicalizados, se ven obligados a pagar los respectivos desplazamientos, pues se afecta directamente a los integrantes del gremio.

La fluctuación tan marcada en la producción fílmica hace que en momentos de recesión nacional o extranjera, muchos trabajadores participen en filmación de videos, spots comerciales o incluso en alguna producción televisiva. Los trabajadores que intervienen en la realización de películas, no tienen un horario fijo; el STIC depende en gran parte de la iniciativa privada y en menor medida de la inversión extranjera, no así el STPC del que tiene preferencia el capital foráneo, pero no el capital nacional.

Además de agrupar a personal de producción, el STIC aglutina trabajadores al servicio de la distribución en la empresa Películas Nacionales y a todos los que prestan su servicio en las casas-exhibidoras.

3.- Trabajadores y Estado.

Mantener la adhesión de la clase trabajadora a sus proyectos políticos y económicos, ha sido uno de los objetivos del Estado mexicano. En su propósito de sostener su legitimidad ideológica y presentarse como gestor de intereses sociales, el Estado mexicano se interesa en que los trabajadores continúen dando su firme apoyo al partido oficial, sexenio tras sexenio, y en que se integren al modelo de desarrollo adoptado en la economía nacional.

En el caso cinematográfico, antes de ser electo el nuevo presidente de la República, los sindicatos STIC y STPC solicitan -al igual que los otros sectores de la industria fílmica-, una audiencia con el nuevo candidato a la dirigencia del país del Partido Revolucionario Institucional, para manifestarle su apoyo y a su vez, para establecer un lazo de unión y comunicación que beneficie al quehacer fílmico en los proyectos gubernamentales.

4. Huelgas.

La Junta de Conciliación y Arbitraje de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social reportó a la industria cinematográfica como una de las ramas de actividad con mayor número de emplazamientos

tos a huelgas, según lo muestra el cuadro No. 22.

Cuadro No. 22 Ramas de actividad con mayor número de emplazamientos a huelga (Estructura porcentual).

Rama de actividad	1985	1986	1987	1988	1989
Textiles	9.9	12.9	38.9	16.3	31.7
Cinematográfica	9.3	17.5	16.4	18.6	11.5
Químico-Farmacéutica	5.9	6.3	7.5	11.3	7.2
Alabo. de Bebidas.	15.3	6.3	5.6.	2.6	3.0

Fuente: Reporte Oportuno de la Conciliación Laboral, STyPS.

En el número de emplazamientos se contemplan todas las ramas laborales que integran los sindicatos STPC y STIC, que entablan conversaciones con sus respectivos grupos patronales para incrementar sus salarios en la revisión de contrato colectivo correspondiente a cada una de las ramas filmicas.

Siendo la industria cinematográfica una actividad de amplias funciones tanto de trabajadores en casa exhibidoras como en distribuidoras y en la producción misma, hacen que el número de emplazamientos sea significativo, pero también demuestra las inconformidades laborales en momentos en que la crisis económica afecta con severidad a los salarios mínimos del país, que precisamente en este periodo de estudio sufrieron el retroceso más grande en la historia reciente de México, al pasar en términos reales de 62.6 en diciembre de 1984 a un índice de 47.7 en diciembre de 1988.

El porcentaje de huelgas estalladas que se presentan en el cuadro No. 23 es elocuente, al mantenerse un ritmo elevado que indica los requerimientos de mayor salario y prestaciones sociales, así como la renuencia de los grupos patronales -gobierno, productores, dueños de cines, distribuidoras nacionales y extranjeras- a conceder las demandas, habiendo por ende, una ruptura en la circulación del capital.

Cuadro No. 23 Ramas de actividad con mayor número de huelgas estalladas (estructura porcentual).

Ramas de actividad	1987	1988	1989 ⁺
Textil	20.3	12.5	12.5
Cinematográfica	11.1	12.5	4.2
Químico Farmacéutica	5.6	12.5	16.8
Elabo. de Bebidas	1.9	16.7	4.2

⁺Nota: incluye sólo hasta el periodo de marzo, abril y mayo.

Fuente: Reporte Oportuno de la Conciliación Laboral STyPS.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de este trabajo nos llevan a resaltar algunos de los razonamientos esbozados durante la elaboración de los capítulos del mismo, los cuales si bien ya han sido expuestos, trataremos de presentarlos en la forma más breve posible.

Desde los inicios del cine en México, la formación de la industria cinematográfica tuvo desequilibrios entre los sectores que la integran: producción, distribución y exhibición, ya que mientras se daba la multiplicación de las salas cinematográficas en el país, la incipiente producción mexicana se enfrentó a cuatro importantes obstáculos, a saber: 1) fué dependiente de la materia prima traída del exterior; 2) las primeras producciones se vieron rechazadas en el mercado estadounidense; 3) las distribuidoras norteamericanas -organizadas en un oligopolio- presionaron ventajosamente a los exhibidores locales para proyectar material de E.U., a cambio de aparatos de sonido y 4) la producción nacional se vió sujeta a la censura gubernamental, que en medio de la desestabilización del país -a causa de la Revolución Mexicana- se acentuó notablemente aún terminado el conflicto armado.

El desarrollo ulterior del cine en México estaría supeditado además de los factores externos, a la política económica de la nación. Así durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas se manifiesta un fuerte impulso a la economía cinematográfica por parte del Estado, quien con un marcado nacionalismo, -puesto en vigor dos años de la Revolución Mexicana-, intenta fomentar la proyección de filmes mexicanos; pero debido a las presiones de las

distribuidoras de E.U., que amenazaban con retirar su material del país, y dado el desfase organizativo y de capital del sector productor, fracasaron infructuosos los intentos del Estado.

Con la Segunda Guerra Mundial y el auge de la producción mexicana tanto en número como en calidad, se invierten en México mayor monto de capitales norteamericanos los cuales crean junto con el capital nacional los Estudios Churubusco. Y es a partir del gobierno de Miguel Alemán cuando el capital del vecino país llega a dominar el 80% de las salas cinematográficas, creando un monopolio que afectaría a toda la industria cinematográfica durante más de cuatro décadas y bajo el consentimiento estatal.

Asimismo con el crecimiento de la industria cinematográfica, el Estado fue expandiendo su participación en diversas empresas creadas por la iniciativa privada, llegando incluso a adquirir las totalmente, tal fue el caso del Banco Cinematográfico y de la empresa Películas Mexicanas.

Más tarde con la puesta en marcha del Plan Carduño durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, el Estado creó Cinematográfica Exportadora de Películas (Cimex) para distribuir material sólo en Europa y E.U., y adquirió dos distribuidoras en territorio estadounidense. En este marco, el Estado también reorganizó a todas las empresas mixtas y estatales de la industria fílmica, de tal forma que formó un oligopolio en el cual se favoreció a los empresarios más fuertes de las compañías fundadoras de Películas Nacionales y Películas Mexicanas, quienes además estaban estrechamente ligados al monopolio de la exhibición.

Se dió así, una expoliación del capital estatal por parte del sector privado y extranjero, de quienes aprovecharon sus relaciones con funcionarios públicos para obtener mayor crédito del necesario y amplias concesiones en sus respectivas áreas de trabajo. El papel del Estado mexicano se hizo patente al asegurar y favorecer a los intereses generales de aquellos que detentaban el capital dentro de la industria fílmica nacional.

El desgaste de los fondos públicos crearía a largo plazo una mayor descapitalización de las empresas, como por ejemplo: Películas Mexicanas, Cimex y el Banco Nacional Cinematográfico. Del Banco se habían erogado cuantiosas sumas destinadas al sector privado, las que nunca serían recuperadas porque los productores se apropiaban de una parte de esos financiamientos "inflados" y descuidaban la calidad de las cintas, tratando también de disminuir los costos en lo máximo posible, y lo peor de esta situación fue el bloqueo del monopolio de la exhibición a las películas mexicanas, haciendo casi imposible la recuperación de muchas cintas y de los créditos.

Con la descapitalización de las empresas públicas, la pobre temática de los filmes y su poco acceso al sector exhibición, así como el cierre de puertas en los sindicatos a nuevos elementos, se disminuiría el nivel cuantitativo y cualitativo del cine mexicano. Se perdieron los mercados latinoamericanos, y el Estado en lugar de disolver el monopolio de la exhibición, adquiere en arrendamiento gran parte de sus salas de proyección, pagando onerosas sumas de dinero por concepto de renta, a pesar de que las cintas norteamericanas continuaban dominando la pantalla del país.

Ante la posible adquisición de los Estudios Churubusco por parte del monopolio de la exhibición, el Estado adquirió en 1958 dichos estudios, y con ello, se amplió su intervención en el cine mexicano—en parte— como efecto del creciente predominio del capital monopolístico en la industria fílmica mexicana.

La desecapitalización política creada a raíz del movimiento del 68 y los problemas económicos, así como la desigualdad en la distribución del ingreso, influyeron en forma determinante en el cambio de la política económica del país, y en lo particular, la industria cinematográfica fué objeto de un cambio en su estructura organizativa e ideológica. Así, se abrieron las puertas a nuevos elementos, y el Estado tomó paulatinamente el control de la producción ante la negativa de los productores privados para realizar otro tipo de temática. Pero también, el Estado no afectó en lo más mínimo a los grandes capitales nacionales y extranjeros.

Al darse el impulso al llamado Desarrollo Estabilizador y con ello, la expansión del Estado en la economía mexicana, se presentaron contradicciones en la política económica del país. En este sentido, el sector empresarial se opuso rotundamente a las medidas estatales. La fuga de capitales, el endeudamiento con la banca internacional y los desequilibrios monetarios y financieros dieron como resultado una devaluación del peso y la oportunidad de una intervención del Fondo Monetario Internacional en las políticas económicas de México.

Dadas las pautas de austeridad pública impuestas por la banca internacional durante el inicio del sexenio López Portillista, se manifestó un retroceso de la participación estatal en la producción fílmica, eliminándose a una productora estatal -Cona cite Uno- y más tarde al Banco Nacional Cinematográfico. Pero más que un verdadero saneamiento de las finanzas públicas, se manifestaba el antagonismo político con los involucrados en el cine durante el sexenio anterior, y además de esto, se hizo presente la ignorancia cinematográfica de Margarita López Portillo, quien sería la máxima autoridad en materia fílmica durante el gobierno de su hermano.

Además del atraso artístico se dió un atraso político, pues al crearse la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, el Estado centralizó el poder sobre los medios de difusión masiva, fomentándose así una mayor censura cinematográfica. El saldo del nepotismo y el abuso de poder es por todos conocido: la pérdida del más importante acervo fílmico al quemarse gran parte de la Cineteca Nacional, y el derroche financiero ejercido por los integrantes de la estructura de poder desde mediados del sexenio, fincado en la ilusoria riqueza producida por el petróleo del país, fenómeno no ajeno a la industria del cine mexicano con la realización de costosas coproducciones no reductibles en taquilla.

El espejismo de un México próspero y rico se desvanecería al término del sexenio, frente a una nueva crisis económica que sería irreversible tal como se vive hasta nuestros días, provocada por la torpe política económica del gobierno y de quienes

confiaron de manera unilateral en el producto petrolero como la vía para el desarrollo de México, descuidando la planta productiva de otros sectores económicos, que ya de por sí arrastraban atrasos de productividad y calidad con el templeo proteccionista estatal, el cual aumentó desde el llamado "desarrollo estabilizador". Aunado a ello, el incremento en las tasas de interés provocaría un sobreendeudamiento con la banca mundial y un deterioro acentuado en la economía mexicana, a causa de la voracidad en los cobros por parte de los bancos internacionales.

Así para el gobierno de Miguel de la Madrid, las dificultades económicas heredadas del pasado provocaron un giro hacia la política neoliberal manejando a la inversión extranjera y a la privatización en numerosas empresas estatales. En materia cinematográfica no se presentaría ningún avance, pues a pesar de la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINA), éste continuó bajo el mando de RTC y por lo tanto, de la Secretaría de Gobernación. El abuso de autoridad se mantuvo mediante la figura de Enrique Soto Izquierdo, titular del IMCINA -designado por el presidente- a partir de 1986, quien erribó al cine estatal como muchos otros políticos del pasado "para hacer negocio" y designar créditos a los proyectos de su gusto personal, tal como fue el caso de la cinta "El Último Túnel", así como para escamotear los recursos económicos de los proyectos que no le representarían un interés particular.

Por su parte la empresa estatal, Películas Mexicanas no mostraría una recuperación financiera y si millonarias deudas, por ello sería objeto de liquidación. Los factores que con-

tribuyeron en los desequilibrios financieros de PelMex fueron la falta de mercados externos por la baja demanda del producto mexicano, cuya calidad desmerecía cada vez más; la mala administración ejercida por funcionarios públicos durante más de tres décadas, la corrupción creada dentro y en torno a la compañía, fenómeno que no exenta a los productores privados, la extensa circulación de los videos y su demanda por parte del público, en consecuencia el cierre de salas de cine. Similar suerte correría Películas Nacionales durante el periodo sexenal 1988-1994. La empresa que si bien pertenece al sector privado, se declaró en suspensión de pagos por falta de liquidez financiera. Uno de sus grandes problemas fue el alza en los costos de operación y el poco acceso de la filmografía mexicana de la época a los cines del país.

La Compañía Operadora de Teatros después de pagar cuantiosas rentas a los dueños del ex-monopolio, y de reeditar grandes ganancias a las dulcerías, ejerció además una dudosa administración, la cual han señalado líderes sindicales, -curiosamente para 1986 presentaría un déficit de 16 millones de dólares-. Con la política de reprivatización iniciada por Migue de la Madrid y que continuaría Carlos Salinas de Gortari, COTSA puso a la venta más de la mitad de sus cines.

La investigación realizada en torno a la problemática fílmica, demuestra que el Estado ha tenido un control político en la industria cinematográfica, debido a su importancia ideológica, económica y social. Este hecho, se ha manifestado a lo largo de su historia y de diferentes formas según la coyuntura político-económica del país.

Por lo que respecta a la hipótesis número dos, la cual enuncia que el Estado como legislador y regulador de la producción cinematográfica ha permitido largometrajes de baja calidad, es porque antes de aceptar temas cuestionantes al status quo, prefirió favorecer a la imagen pornográfica, a filmes con temas de albures y chicanos desvirtuando la realidad. El estudio ha evidenciado como verdadera esta situación, pues durante el periodo de investigación 1982-1989, circularon en el mercado fílmico innumerables cintas de ese tipo de temática, considerándose el grueso de la producción nacional.

La hipótesis número tres enuncia que los dirigentes del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y de la dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), designados por el gobierno y no por la gente más capacitada que se agrupa en el seno de la industria, deciden en forma unilateral los proyectos a financiar, y dan prioridad a gustos personales obstatulizando en forma burocrática el buen funcionamiento industrial. En efecto, esta hipótesis resultó verdadera, dados los sucesos en nuestro periodo de análisis y en el periodo precedente, donde el director de RTC, Jesús Hernández Torres y Enrique Soto Izquierdo, director del IMCINE, favorecieron a los proyectos más allegados a sus intereses personales. Lo mismo se puede decir de Margarita López Portillo durante su administración.

En cuanto a la hipótesis número cuatro, en la cual se determina que el Estado no pudo administrar a los tres sectores de la industria fílmica, cediendo paulatinamente su control a los capitales más fuertes, mismos que han operado en la historia del cine, ha sido parcialmente reforzada por los últimos acontecimientos en la industria. El Estado al liquidar Películas Mexi-

canas ha renunciado al sector distribución, dejando así el campo libre a las siguientes empresas: American General -integrada por los productores más fuertes como Wallerstein, Pérez Gavilán y otros-; Columbia Pictures y Televisión Internacional. Así también dentro del sector exhibición se han puesto en venta gran número de las salas de proyección de Compañía Operadora de Teatros, sin saberse aún quién o quienes serán los nuevos dueños. Sin embargo el Estado aún controla los Estudios Churubusco, y las perspectivas son de continuar así, dada la positiva administración realizada en los últimos años. En cambio, se ha anunciado la venta de los Estudios América, sin saberse hasta el momento las posibilidades reales de esta operación.

La hipótesis número cuatro ha sido ampliamente demostrada, pues desde los inicios del cine en nuestro país las empresas transnacionales han iniciado la depauperización financiera de la industria fílmica, al manejar la mayor parte del mercado mexicano y latinoamericano. Por ello, las remesas por concepto de explotación cinematográfica trasladadas al extranjero son mayores que las captadas por el país por este concepto.

Finalmente la última hipótesis ~~comprueba~~ que la actitud de los sindicatos al mantener las puertas cerradas, influyó en el anquilosamiento del cine nacional negándose a la renovación técnica y artística. En la actualidad los jóvenes directores han aportado interesantes trabajos fílmicos dentro de la industria y seguramente la apertura será mayor, en la medida que persista el esfuerzo de estos cineastas por mejorar la filmografía mexicana y en el apoyo sindical que se les brinde.

De hecho, las mejores producciones realizadas en los últimos años -incluso con reconocimiento internacional-, son fruto de personas egresadas del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Tales son los casos de: María Novaro con sus filmes "Lola" y "Danzón"; Carlos Carrera con "La Mujer de Benjamín"; Busi Cortés con "El Secreto de Romelia"; Jorge Fons con "Rojo Amanecer" y Nicolás Echevarría -profesor del CUEC- con "Cabeza de Vaca".

Tanto el Centro de Capacitación Cinematográfica como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos han preparado a lo mejor de los nuevos elementos, por ello, creemos que éstas instituciones necesitan recibir mayor financiamiento por parte del Estado a través de los Estudios Churubusco, pues los Estudios son la única empresa del sector público que hasta la fecha ha funcionado positivamente. Así también, es imprescindible que las escuelas de cine impulsen dentro de sus programas de estudio la capacitación del ramo de técnicos y manuales, para ampliar la participación de los centros educativos en la preparación de más elementos de la industria, y mantener un acercamiento más directo hacia los Estudios Churubusco, el cual es el medio para desarrollar trabajo.

Por lo anterior, creemos que el Estado debe canalizar directamente sus recursos a los Estudios Churubusco, pues es "la fábrica" con mayor capacidad instalada para la producción de largometrajes en nuestro país y la empresa que ha apoyado en forma continua a las películas de calidad. Así, con mayor presupuesto, los Estudios Churubusco impulsarían la preparación técnica y artística en las escuelas de cine, que son semillero de futuros cineastas y trabajadores en general de la industria fílmica.

Respecto al IMCINE, éste debe de integrarse a la administración de los Estudios Churubusco, manteniendo sólo a los departamentos de distribución y promoción como otras áreas de trabajo necesarias y funcionales en el proceso de circulación del producto cinematográfico.

Por su parte, los productores tienen la obligación -por supervivencia propia- de conocer los "nuevos" mercados extranjeros, e incursionar en ellos, con productos de calidad que conlleven una buena preparación técnica y artística -pues una película de calidad no es [la adaptación de un exitoso libro-. Y para ello, deben conocer y asimilar el triunfo y la aceptación en el exterior del cine realizado por los jóvenes mexicanos, quienes merecen también un apoyo de la iniciativa privada.

BIBLIOGRAFIA

- Almoyna, Helena "Notas para la historia del cine en México"
Vol. I. Ed. Filmoteca de la UNAM, México 1980
271 p.
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge "Cartelera Cinematográfica 1930-1939" Filmoteca de la UNAM, México 1980, 448 p.
- Anduiza, Virgilio "Legislación Cinematográfica Mexicana" Filmoteca de la UNAM, México 1983, 358 p.
- Arredondo Ramírez, Pablo y Sánchez Ruiz Enrique "Comunicación Social, Poder y Democracia en México" Ed. Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios de Información y Comunicación, Guadalajara, Jalisco, 1987
214 p.
- Ayala Blanco, Jorge "La Aventura del Cine Mexicano" Ed. Posada, México 1968, 454 p.
- "La Condición del Cine Mexicano" Ed. Posada, México 1968, 603 p.
- Ayala, José "Los límites y contradicciones del intervencionismo estatal, 1970-1976" en "Desarrollo y Crisis de la Economía Mexicana, Rolando Cordera, Selección de ensayos de interpretación histórica. P.C.E., México 1981, 818 p.
- Bachlin, Peter "Histoire Economique du Cinema" La Nouvelle Edition, París, 1947, 197 p.
- Barbachano, Carlos "El Cine, arte e industria" Ed. Salvat, Barcelona, España 1974, 143 p.

- Basañez, Miguel "La lucha por la hegemonía en México 1968-1980" Ed. Siglo XXI, México 1989, 225 p.
- Bianco, José "Política económica y lucha política" en "México ante la Crisis", González Casanova, Pablo y Aguilar Camín, Héctor (coordinadores) Vol. I. Siglo XXI, México 1980, 435 p.
- Contreras y Espinoza, Fernando "La producción, sector primario de la industria cinematográfica" UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Depto. de Actividades Cinematográficas, México 1973, 265 p.
- Contreras Torres, Miguel "El libro negro del cine mexicano" Ed. del autor, México 1960, 449 p.
- Cosío Villegas, Daniel "El sistema político mexicano" Ed. Joaquín Mortiz, México 1976, III 6 p.
- Costa, Paola "La Apertura Cinematográfica 1970-1976" Ed. Universidad de Puebla, México 1988, 204 p.
- Dadek, Walter "Economía Cinematográfica" Ed. Rialp, Madrid, 1962 302, p.
- Echeverría Alvarez, Rodolfo "Cine Informe General sobre las actividades cinematográficas en el periodo 1971-1976" relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y sus filiales, México, BNC, 1976, 508 p.
- Estudios Churubusco "La fábrica de sueños, 1945-1985" Pérez Tourrent, Tomás (coordinador) IMCINE, México 198 .
- Fernández Christlieb, Fátima "Los medios de difusión masiva en México" Ed. Juan Pablos Editores, México 1982, 330 p.

- Galindo, Alejandro "El Cine Mexicano" Ed. Adamox, México 1986, 154 p.
- García Riera, Emilio "Historia Documental del Cine Mexicano" Vol. I al 9. Ed. Era, México 1969-1976.
- _____ "Historia del Cine Mexicano" Ed. S.S.P., México 1986, 351 p.
- González Casanova, Pablo "La Democracia en México" Ed. Era, México 1971, 332 p.
- Guillén Romo, Néctor "Orígenes de la crisis en México" (1940-1982) Ed. Era, México 1986, 137 p.
- _____ "El Sexenio de Crecimiento Cero" (1982-1988) Ed. Era, México 1990, 222 p.
- Heuer, Federico "La Industria Cinematográfica Mexicana" Ed. del autor, México 1964, 435 p.
- Jeanne, René et al "Historia Ilustrada del cine" Ed. Alianza Tomo I, México 1981, 343 p.
- Leprohon, Pierre "Historia del cine" Ed. Rialp, Madrid 1968, 552 p.
- Meyer, Lorenzo "La democracia política: esperando a Godot" en 'México Mañana' Ed. Occéano-Nexos, México 1986, 231 p.
- Pereyra, Carlos "Los límites del Reformismo" en 'Desarrollo y Crisis de la Economía Mexicana', Rolando Córdoba, Selección de ensayos de interpretación histórica, P.C.S., México 1981, 818 p.

- Portas, Rafael et al "Enciclopedia Cinematográfica 1897-1955" Publicaciones Cinematográficas S. de A.S., México 1957, 1322 p.
- Pulido Islas, Alfonso "La Industria Cinematográfica de México" México Nuevo, México 1939, 153 p.
- Revueltas, José "El conocimiento cinematográfico y sus problemas" Ed. Bra, México 1979, 183 p.
- Reyes, Aurelio de los "Los Orígenes del Cine Mexicano" Ed. SEP-PCE., México 1984, 248 p.
- _____ "80 Años de cine en México" Filmoteca Nacional de México, México 1977, 142 p.
- _____ "Medio Siglo de Cine en México, 1896-1947" Ed. Trillas, México 1987, 225 p.
- Rosbach, Alma y Canel, Leticia "Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo" en 'Hojas de Cine' Vol. II, México 1988, 291 p.
- Ruy Sánchez, Alberto "Mitología de un cine en crisis" Ed. Premio México 1981, 108 p.
- Jadoul, George "Historia del Cine Mundial" Ed. Siglo XXI, México 1980, 828 p.
- Schnitman, Jorge alberto "Film industries Latin America: dependency and development" Ed. AMEXX, Norwood, New Jersey, 1984, 133 p.
- Sánchez, Francisco "Crónica del cine mexicano" Ed. Universidad Veracruzana.

- Tello, Carlos "La crisis en 1985: saldos y opciones" en 'México ante la crisis' González Casanova, Pablo y Aguilar Gamín, Héctor (coordinadores) Vol. 2, Ed. Siglo XXI, México 1986, 425 p.
- Valenzuela Feijóo, Jorge "El Capitalismo Mexicano en los ochenta" Ed. Bra, México 1986, 178 p.
- Vega Alfaro, Eduardo de la "El primer cine sonoro mexicano" Siete décadas de cine mexicano, Filmoteca de la UNAM, s/f, 24 p.
- Viñas, Moisés "Historia del Cine Mexicano" Filmoteca de la UNAM-UNESCO, México 1987, 305 p.

TESIS

- Awad Bevil, Gerardo et al "La Cinematografía Mexicana 1970 a 1987" Universidad Iberoamericana, México 1988, 203 p.
- Ceballos Valdés, Arturo "La Industria cinematográfica" Escuela Nacional de Economía, UNAM, México 1966, 188 p.
- Contreras Enríquez, María Eugenia "La industria cinematográfica de México" Escuela Nacional de Economía, UNAM, México 1969, 145 p.
- Echeverría Alicia y Amado G. Francisco "El Cine en México", un estudio sociológico' FCyS, UNAM, México 1960, 219 p.
- Echeverría Aguirre, Eduardo "Participación del Estado en la Industria Cinematográfica Mexicana" Universidad Iberoamericana, México 1987, 130 p.

Moreno Brizuela, Dora Eugenia y Vázquez Gómez Adriana "Política Cinematográfica de exhibición en el sexenio López Portillista" FCPyS, UNAM, México 1984, 279 p.

Shojjet Weltman, Celia y Aschentrupp Toledo Roberto "Cine y Poder" La política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana 1970-1976 y 1976-1982 FCPyS UNAM, México a/f 223 p.

DOCUMENTOS OFICIALES

"Mensaje de Toma de posesión", Presidencia de la República, 1 de enero de 1982,

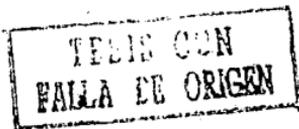
"Memoria de Actividades del presidente Miguel de la Madrid Hurtado", Testimonio Político, Tomo II, México 1983 117 p.

"Las Razones y las Obras" Crónica de la Campaña del presidente Miguel de la Madrid" Presidencia de la República, México 1989,

"Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos" INEGI, 1984 -1985 y 1988-1989.

"Reporte Anual de la Conciliación Laboral" STyPS.

"Diario Oficial" 25 de marzo de 1983.



HEMEROGRAFIA

- Amelia Camarena "RTC incrementará la producción" Esto, 18 de noviembre de 1983, p.13.
-
- "A exhibir cine mexicano todos" Esto, 3 de abril de 1984, p. 13.
-
- "300 millones para Churubusco" Esto, 22 de diciembre de 1984, p. 21.
-
- "Churubusco ofrece descuentos grandes" Esto, 11 de abril de 1985.
-
- "COTSA se las ingenia" Esto 24 de septiembre de 1985, p. 17.
-
- "RKO no cumplió su propósito de filmar", Esto, 29 de diciembre de 1985, p. 17.
-
- "Fortuna para hacer cine de alto nivel" Esto, 23 de octubre de 1986, p. 13.
-
- "Productores que se mudan a los E.U." Esto, 10 de enero de 1988, p.19.
-
- "Las cooperativas filmicas, muy activas" Esto, 24 de enero de 1988, p. 15.
-
- "Graves demanda contra Azteca Films" Esto, 27 de mayo de 1988, p. 15.
-
- "Por fin hablaron los funcionarios" Esto, 24 de junio de 1988, p. 18.

Arnaldo Górdova "Nocturno de la democracia Mexicana 1917-1984, en Hojas, Año IX, Núm. 98, febrero de 1980, p. 18.

Aurelio de los Reyes en "Cine Mexicano, Ayer y Hoy" en Revista de la Universidad de México, Vol. XXVI, No. 10 I de junio de 1972, p. 3.

Carlos Marín "La negligencia consumió la Cineteca Nacional" Proceso, No. 282, 29 de marzo de 1982, p. 45-46.

Carlos Monsiváis "La Crisis de la Industria de la Crisis" Proceso, Núm. 109, México 4 de diciembre de 1978, p. 20-22.

"No hay peor sordo que el que no quiere ver"
Proceso, No. 110, 11 de diciembre de 1978, p. 9-11.

Catherine Macotela "El sindicalismo en el cine" en 'Otro Cine' Núm. 1 a 6, México 1975.

Edgar Galeana "Si nos ofrecen crédito, regresamos" Esto, 3 de septiembre de 1977, p. 15.

Enrique Pelliciano "Progresó el fomento de nuestro cine" Esto, 16 de enero de 1987, p. 19.

"Financiamiento bancario para el cine" Esto, 12 de noviembre de 1987, p. 11 y 17.

Fernando Morales "Producción en México, el gran negocio" Esto, 23 de julio de 1983, p. 13.

"Por qué se va Isaac del cine" Esto, 25 de enero de 1986, p. 13.

IS CON
PALMA DE ORO

- _____ "La exhibición se acerca a su crisis" Esto, 23 de agosto de 1983, p. 15.
- _____ "Ardió en Madrid un archivo mexicano" Esto, 8 de febrero de 1983, p. 15.
- _____ "Amenaza de temblor en nuestro cine" Esto, 110 de marzo de 1984, p. 13.
- _____ "Hablaré con los productores: Isaac" Esto, 14 de marzo de 1984, p. 13.

- Florence Toussaint "A la semana, más de 2 millones de videoespectadores" Proceso, No. 685, 10 de diciembre de 1989, p. 52.

- Guillermo Saad "En plena crisis surgen productores" Esto, 3 de enero de 1988, p. 13.

- _____ "Murubusco está a la altura de los mejores" Esto, 18 de julio de 1984, p. 15.
- _____ "La crisis azota al cine" Esto, 3 de mayo de 1984, p. 12.
- _____ "Es necesario equipo moderno y mejor trato" Esto 16 de junio de 1984, p. 17.
- _____ "Una auditoría en México" Esto, 1 de agosto de 1985, p. 13.
- _____ "Cero total del cine, si el Estado no actúa" Esto, 10 de abril de 1986, p. 22.
- _____ "El Pacto congeló precio de cines" Esto, 4 de mayo de 1988, p. 13.

Gustavo García "Decadencia y caída del cine mexicano" en Intolerancia", No. I enero-febrero de 1986, p. 33.

Héctor Rivera "El equipo que formó Margarita sacrificó al cine en aras de intereses personales" Proceso, No. 316, 22 de noviembre de 1982, p. 48-49.

"El mayor problema del cine mexicano, bajo precio de las salas, según el presidente de la CAMACINE" Proceso, No. 607, 30 de mayo de 1988, p. 50.

"No sé si Margarita será juzgada por la destrucción del cine" Proceso No. 408, 27 de agosto de 1984, p. 49.

"El gobierno prefirió el adorno de una reseña a la elaboración de un proyecto cinematográfico" Proceso No. 547, 27 de abril de 1987, p. 44.

"Los productores privados probarán fuerza dentro de la academia" Proceso, No. 679, 6 de noviembre de 1989, p. 52-

Jaimo Felte "Notas sobre la política económica del Anuario cine mexicano" en Octubre, Núm. 7, México, julio de 1980, p. 15-20.

"Notas para la política económica del viejo cine mexicano" en Octubre, Núm. 6, México septiembre de 1979, p. 11-16.

Jorge Ayala Blanco "Permanencia Involuntaria, la clase obrera y el Cine Mexicano" en la Cultura en México, Suplemento de Siempre, 16 de abril de 1975, No. 688, p. V.

José Luis Alcántara "El Fondo de Fomento Fílmico, ¿Mí para Mí-cles!" Esto, 7 de junio de 1987, p. 15-25.

"Operadora dará la batalla por el cine y el público" Esto, 15 de noviembre de 1980, p. 15-22.

Juan Antonio Zúñiga "La deuda externa devora a México, por crecer más de lo que no puede" Proceso, No. 270, 4 de enero de 1982., p. 10.

Luis Ceja "El cine mexicano sigue desprotegido" Esto, 30 de noviembre de 1985, p. 15.

"Focas utilidades" Esto, 13 de diciembre de 1987, p. 15.

Patricia Vega "Las cooperativas de cine, una opción ante la crisis" La Jornada, 9 de marzo de 1987, p. 36.

Roberto Hernández "El nepotismo orgullo de J.L.P., se convirtió en casi delito" Proceso, No. 328, 14 de febrero de 1983, p. 26.

Roberto López T. "Institutos del cine, Radio, Televisión, nueva estrategia de comunicación social" Esto, 25 de marzo de 1983, p. 12.

Revista Cámara, Órgano Informativo de la CANACINE. Informe Anual
del Consejo Directivo 1982-1983, México 1983,
p. 35.

_____ No. 48, septiembre-octubre de 1980.

_____ No. 50, abril-mayo de 1986.

S/A "Soto Izquierdo, director del IMCINE" Esto, 19 de febrero de
1986, p. 15.

S/A "El Equipo de RTG quedó completo" Esto, 8 de abril de 1983,
p. 15.

S/A "Nuestro cine una catástrofe, según el director de la Bienal"
Esto 16 de enero de 1988, p. 13.

DISEÑO DE INVESTIGACION

SELECCION DEL TEMA: POLITICA ECONOMICA DEL CINE MEXICANO DE 1982 A 1989.

La industria cinematográfica como expresión cultural ha sido un importante instrumento de producción ideológica, que por sus características económicas y políticas, ha sido controlado por el Estado a través de la Secretaría de Gobernación, la que a su vez rige la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), y ésta al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y a la Dirección General de Cinematografía.

Por ello, la situación actual del cine es el resultado de la política ejercida por el Estado y por los principales productores, quienes han hecho la historia contemporánea de la producción fílmica nacional, cuyas características en los últimos años son de baja calidad y crisis económica.

Es un hecho que las crisis económicas del capitalismo mundial han influido en la economía nacional, encareciendo los costos de la materia prima de importación, la baja en el poder adquisitivo por la devaluación del peso y la inflación, hechos que definitivamente repercuten en la estructura industrial fílmica.

Aunado a lo anterior hay que subrayar los vicios y malos manejos dentro del financiamiento estatal a películas de productores voraces, quienes han descapitalizado gran parte de la economía cinematográfica al "inflar" los costos de producción, rebajar la calidad de las cintas y sobre todo el no reinvertir el capital en la misma industria.

Por su parte el sector distribución y el de exhibición al ser parte de la industria son inherentes a la política cinematográfica, en donde tienen un papel igual de importante, pero donde también sería imprescindible profundizar la investigación para reconocer la formación de una mayor concentración de capitales en la rama de exhibición, así como una descapitalización en las distribuidoras nacionales debido entre otras causas a la pobretemática de las cintas, baja demanda y por tanto difícil amortización. Cabe agregar que en el ramo de la exhibición el mayor tiempo de pantalla corresponde a películas de factura norteamericana.

De lo anterior se deriva la transnacionalización económica e ideológica que las empresas extranjeras practican - en especial las estadounidenses - con mayor nivel en los últimos años. Situación que el Estado ha permitido y cuyas repercusiones son desalentadoras en la producción y distribución de cine mexicano.

Otro aspecto que definitivamente ha perjudicado la economía fil mica nacional es la circulación de videos, cuyos efectos inmediatos fueron las reducciones en las entradas a las salas cinematográficas.

Por último, el papel que los sindicatos han tenido al interior de la industria es de gran importancia por la política de pue tas cerradas que implementaron después de la Segunda Guerra Mundial, y que ocasionaron resultados negativos para la reestructuración del cine mexicano. Igualmente ha sido nociva la creación hereditaria de las "familias cinematográficas", que sólo se per miten para sí el ser productores-directores, o actores, guionistas, etc.

JUSTIFICACION.

El interés en plantear el problema mencionado radica en explicar a partir de los conocimientos teóricos la estrategia gubernamental en nuestro país para regir la ya golpeada industria cinematográfica, y hacer notar el papel primordial de los productores privados para dar continuidad a la pobre temática de la producción de largometrajes.

Es evidente que el Estado ha intervenido en la producción de películas desde sus inicios como "industria" al dar apoyo crediticio, con el lema de temática nacionalista, que sería después de "interés público", de "calidad" o de tema "familiar". Por ello es importante para la investigación conocer en que medida el Estado no solamente como financiador sino también como censor, organizador de la estructura industrial, empresario y regulador ha propiciado la actual situación del cine mexicano.

Así también es importante determinar que la censura que practica el Estado al "supervisar" las cintas a través de la Secretaría de Gobernación contribuye en forma poco optimista a la realización de un cine que refleje las distintas ideas dentro de un país libre que participa de la democracia, haciéndola efectiva tanto en las urnas como en la libre expresión de la cinematografía.

Al ser el cine un medio de comunicación dentro de la organización industrial, es imprescindible ubicarlo en el contexto económico del país en este periodo de estudio 1982-1989. Etapa que se caracteriza por una fuerte crisis económica, debido en gran parte a la caída del precio del petróleo, al incremento en las tasas de interés, a una consecuente devaluación del peso y a la fuga de capitales hacia el exterior, entre otros factores. Todo esto producto de la política económica nacional y por el capitalismo internacional.

Asimismo la política a seguir por parte de los representantes y dirigentes de la industria es un aspecto vital en el presente estudio, ya que muestra entre otros puntos: como han incurrido en la designación de créditos a cintas de poco valor cultural o a películas que son del gusto personal, sin tomar en cuenta otros proyectos.

Por otro lado en el sector exhibición la transnacionalización ideológica y económica es un elemento creciente, pues más del 70% de tiempo de pantalla en las salas del Distrito Federal presentan películas norteamericanas, contribuyendo así al aumento del capitalismo estadounidense. No por ello podemos negar la aceptación de largometrajes de calidad que merecen su presentación en salas mexicanas.

PLANTEAMIENTO DE HIPOTESIS

- 1) El cine como industria cultural es un medio de comunicación en México que ha tenido control político por parte del Estado, debido a su importancia ideológica, económica, política y social.
- 2) Si el Estado como legislador y regulador de la producción cinematográfica en nuestro país ha permitido largometrajes de baja calidad, es porque fomenta la imagen pornográfica, de temas de albures y de temas chicanos 'desvirtuando la realidad'.
- 3) Por ello mismo, los dirigentes del Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE, y de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía RTC, designados por el Gobierno y no por la gente más capacitada que se agrupa en el seno de la industria, deciden en forma unilateral los proyectos a financiar, y dan prioridad a gustos personales, obstaculizando en forma burocrática el buen funcionamiento industrial.
- 4) Dentro de la economía mixta en la que predomina la inversión privada en nuestro país, el Estado no pudo administrar los tres sectores de la industria fílmica, cediendo paulatinamente su control a los capitales más fuertes, mismos que han operado en la historia del cine mexicano, cesión que continuará hasta nuestros días.
- 5) Otro factor que incide en la desahuerización financiera es la intervención de las empresas transnacionales que manejan la mayor parte del mercado mexicano y Latinoamericano.
- 6) Un elemento importante para el anquilosamiento del cine nacional fue la actitud de los sindicatos al mantener las puertas cerradas, sin permitir la renovación técnica y artística.

FORMULACION DE OBJETIVOS

- 1) Investigar que avances o retrocesos se dieron en este periodo de estudio (1982-1989) para la cinematografía nacional.
- 2) Detectar las operaciones del Estado dentro de la distribución y exhibición de películas nacionales y extranjeras.
- 3) Indagar que política gubernamental se implementó en la práctica cinematográfica.
- 4) Identificar el papel del Estado como uno de los principales ejes de la situación actual del cine mexicano.
- 5) Mostrar de que forma la censura que se realiza en la producción, distribución y exhibición afecta el desarrollo de la cinematografía en nuestro país.
- 6) Precisar la situación de los productores privados y su papel dentro de la economía cinematográfica y la calidad de las cintas.
- 7) Observar la situación laboral de los sindicatos (STPC y STIO) dentro de la industria cinematográfica y su papel dentro de la misma.
- 8) Investigar los alcances que han obtenido las empresas transnacionales dentro de la estructura fílmica y detectar los efectos que ha producido la circulación del video en nuestro país.

ESTRUCTURACION DEL MARCO TEORICO Y CONCEPTUAL DE REFERENCIA

Para iniciar la exposición teórica de la investigación partiremos por definir el término industria, para "la ciencia económica la industria es una actividad humana que tiene como fin y resultante la obtención de bienes y servicios destinados al cambio, que sean mercancía y que satisfagan las necesidades de la comunidad" (I).

La economía cinematográfica está constituida por tres ramas: la producción, la distribución y la exhibición. La primera está considerada dentro del sector de bienes, ya que satisface una demanda, y su proceso inicia desde la idea de un film cinematográfico hasta la primera copia de la película. En tanto que las otras dos etapas corresponden al sector de servicios por invertir espacio y tiempo a los productos que colocan en el mercado. Para este caso, la distribución comercial al mayoreo y la exhibición al por menor.

Los tres sectores: producción, distribución y exhibición conforman la industria del cine, ninguno es más importante que el otro, son paralelamente indispensables e interdependientes, cualquier falla en alguno de ellos perturba la situación de las otras dos partes.

En la industria del cine "no se cumple la llamada ley de la producción en masa, según la cual los aumentos de producción se re-

(I) Contreras y Espinoza, Fernando "La producción, sector primario de la Industria Cinematográfica" Ed. UNAM, México 1973, p. 13.

flejan en una reducción de costos por unidad producida. En la producción de cine no se da la fabricación en masa.

"Hay dos circunstancias técnicas que tienen cierto carácter masivo en el campo de la economía cinematográfica: la posibilidad de multiplicar la película producida sacando copias de la cinta original y la posibilidad de proyectar cada copia cientos de veces ante un gran número de personas... Pero estas dos señales de masividad se dan exclusivamente en las fases de reproducción y consumo, y no en la de producción ni en relación con la película aislada" (2).

La película es un artículo absolutamente individual que "desde el punto de vista técnico y económico, es el resultado de un proceso de producción enteramente nuevo y particular para cada creación" (3).

Los tipos de producción que se realizan comúnmente son: la producción continua, simultánea y accidental. Como su nombre lo indica "la producción accidental, es de simple producción técnica, ... son industrias mínimas y efímeras que se forman únicamente con objeto de producir una sola película y que se disuelven al terminar el rodaje, o permanecen paradas hasta el siguiente proyecto... la producción continua es de industrias estables, dadas de el punto de vista económico, al tratarse de una explotación permanentemente ocupada tiene una mayor importancia y se le considera como la más pequeña de las verdaderas formas que adopta

(2) Dadek, Walter "Economía Cinematográfica" Ed. MIALP, Madrid, 1962, págs. 65 y 66.

(3) Ibidem., p. 68.

la producción en el terreno cinematográfico...la producción simultánea tiene una mayor capacidad técnica y orgánica. Es la que cuenta con mejor situación económica y con mejores perspectivas" (4).

En el sector distribución han operado en nuestro país "La Columbia Pictures, Distribuidores Sotomayor y Películas Nacionales entre otras. Películas Nacionales agrupa a la mayoría de los productores mexicanos y tiene participación estatal" (5). "El 85% de acciones está en propiedad de los viejos productores y el 15% es del Estado" (6).

La venta del producto cinematográfico por parte de los distribuidores a los propietarios de cine han operado con base en dos técnicas: el precio fijo y la participación proporcional. "El precio fijo, estimulando y asegurando en el contrato el pago de una cantidad determinada, y la participación proporcional en los beneficios del distribuidor en los ingresos de los cines y del productor en los del distribuidor en un porcentaje determinado"(7). Esta última forma es la que ha predominado en el mercado en las últimas tres décadas aproximadamente, ya que permite mayores ingresos a la distribuidora y al productor en la continua explotación de películas con éxito.

En el ramo de la exhibición, la Compañía Operadora de Teatros maneja el mayor porcentaje de cines en territorio nacional, siguiéndole "Circuitos Montes y Organización Ramírez". Todas

(4) *ibidem.*, p. 73.

(5) Anduiza, Virgilio "La Legislación Cinematográfica Mexicana", Ed. UNAM, México 1984, p. 178.

(6) Jaime Tello "Notas sobre la política económica del nuevo cine mexicano", Revista Octubre, Núm. 7, México, julio de 1980, p. 18.

(7) Dadek Walter, *op. cit.*, p. 106.

ellas controladas por un reducido grupo de monopolios" (8).

Es importante señalar que el factor económico que alimenta a la industria fílmica (producción, distribución y exhibición) es el ingreso total de los precios de entrada a las salas de proyección, y éste ingreso está determinado por el tiempo de pantalla que ocupen las películas en el mercado de exhibición y por el número de copias que se ponen en circulación.

Asimismo la permanencia de una cinta en los cine está condicionada por la "cifra creciente o la cifra decreciente de espectadores que puede alcanzar un punto en que la película ya no resulte rentable en los cines, o cuando la rídida baja en los precios de alquiler ya no cubre los gastos de la distribuidora" (9).

Por otra parte cabe anotar que la producción cinematográfica está dentro del área de la transformación, y es una industria ligera porque percibe materia prima que procesa con maquinaria pesada para obtener un objeto determinado: una película.

Es claro también que la cinta cinematográfica es un producto intangible para el consumidor, porque su consumo no es concreto sino abstracto y reside solamente en la comprensión mental de imágenes y de sonidos a través del oja y oído humanos.

"...otros productos de consumo desaparecen del mercado con el último consumidor, en cambio una película puede ser consumida

(8) Jaime Fallo, *op. cit.*, p. 18.

(9) Walter Dadek, *op. cit.*, p. 99.

infinidad de veces, La película no es un producto de consumo en el sentido general de la palabra, pero sí es un producto duradero, y de hecho el número de actos de consumo individual puede ser aumentado y simultáneo, por lo que la demanda se hace en forma colectiva..." (10).

Una película no es un producto uniforme en el sentido estricto de la teoría microeconómica, para la cual existen empresas que producen un bien homogéneo. Un largometraje es heterogéneo porque es una obra que vende historias, en las que está explícito el arte, ideas y persuasivo entretenimiento, y diversión, por ello, en el sentido abstracto y concreto del producto cinematográfico, ninguna película puede considerarse idéntica.

El cine es el resultado del desarrollo de la técnica y de la conjunción de distintas artes: el teatro, la fotografía, la narrativa, la pintura, la música, etc., de ahí su complejidad para tratarlo como simple mercancía que va a satisfacer una necesidad humana.

La industria cinematográfica es un medio de comunicación que tiene un valor como instrumento cultural, artístico, ideológico, además de antropológico y social, lo que le confiere el apelativo de actividad de interés público, que el Estado le reconoció desde hace más de cuatro décadas.

(10) Bachlin, Peter "Histoire Economique du Cinema" La Nouvelle Edition, Paris, 1947, p. 89.

Por ello, en la historia de la industria del cine, "el Estado ha intervenido en nuestro país en múltiples formas...ya sea en virtud de su organización integral, en la producción por la 'pulverización' de las empresas productoras, su descapitalización, la necesidad de financiamiento adecuado, la fuerte competencia del material extranjero y fundamentalmente por la construcción de un oligopolio" (II), además de legislador, censor y socio.

Asimismo, dentro de la Ley de la Industria Cinematográfica que rige desde 1949, el Estado estableció que la Secretaría de Gobernación sea la encargada del estudio y resolución de todos los problemas relativos a la cinematografía (el antecedente de la intervención estatal data de 1919).

El hecho de que esta industria se encuentre supeditada a la Secretaría de Gobernación, habla de la importancia no sólo económica sino también política que la cinematografía ha despertado en el Estado como elemento cohesionador de las relaciones sociales de producción capitalista en nuestro país. Ya Carlos Monsiváis declaraba que "la cultura mexicana ha sido por antonomasia un fenómeno ligado al desarrollo del poder".

La UNESCO declaró que "en todos los países, la índole propia del cinematógrafo ha conducido inexorablemente a los gobiernos a participar en la industria cinematográfica nacional. La industria cinematográfica ha contraído el hábito de apelar a las autoridades nacionales o locales en tiempos de crisis...Actualmente en casi todas las naciones, existe un vínculo especial entre la industria y el Estado...(I2).

(II) Virgilio Anduiza, op. cit., p. 100

(I2) UNESCO, publicación 595, p. 18, 19, 21, 25 y 107. Citado por Virgilio Anduiza, op. cit., p. 19 y 20.

Estados Unidos es el único país que ha mantenido una tendencia creciente en la producción de películas. "La industria cinematográfica norteamericana nunca ha pedido el proteccionismo estatal, y esto se debe al resultado de la integración vertical de la industria cinematográfica" (I3), a la creación de empresas distribuidoras especializadas para cada región del mercado; donde las inversiones podían ser amortizadas antes de enviarse al extranjero, y a su tendencia hacia una integración horizontal y vertical dentro de un oligopolio bien organizado" (I4).

México en cambio, no queda exento de las crisis económicas del capitalismo mundial. A lo largo de su desarrollo, la industria cinematográfica ha sido afectada por los movimientos económicos internacionales, que junto con la política económica del Estado, la acción de los productores y su sector exhibición tan vulnerable al expansionismo norteamericano, han provocado las constantes crisis en el cine y han determinado la situación y conformación actual de la estructura fílmica.

Está claro que el ciclo de crisis en el cine mexicano no se da de manera autónoma. Le afectan factores que de diferentes maneras tocan la industria del cine, y entre las cuales obviamente están las relaciones de fuerza al interior del país, las crisis económicas nacionales y mundiales, las repercusiones de esas crisis sobre la industria holywoodense, que es la hegemónica en el mercado mundial de películas, del que México es una fracción pequeña" (15).

(I3) Schnitman, Jorge Alberto "Film industries in Latin America; dependency and development" Ed. ABLIX, Norwood, New Jersey, 1984, p.

(I4) Ibidem., p. 23.

(I5) Ray Sánchez, Alberto "Mitología de un cine encrisis" Ed. Premia, México 1981, p. 64.

Para definir en torno a lo anterior, la situación en la que ha sido puesta la industria fílmica, cabe decir que "debido a su importancia política, educativa y primordialmente como elemento difusor de la ideología dominante, características que se juzgan a sus posibilidades económicas, ésta se ha convertido en una industria productora de mercancías necesarias para el desarrollo del capitalismo mexicano" (16).

El Estado en su interés por reestructurar la industria del cine en su cíclica crisis económica y para mantener el equilibrio económico de tan multiforme fenómeno comunicativo, ha tomado durante sucesivos sexenios políticas opuestas que lo han llevado en ocasiones a disminuir la crisis o a acrecentarla, así como a un fuerte impulso a la concentración de capitales o a su descapitalización. Se deja el control en manos de los más poderosos empresarios o en las del propio Estado la guía a seguir en la producción industrial.

"Si bien el Estado interviene en el cine no es como se cree, según el mismo Estado afirma, para transformar la fisonomía y hacerlo más artístico o más nacionalista, sino para aumentar sus ganancias (o transferir capitales al sector privado)... Su posición fundamental ha sido la de apoyar al capital privado tratando de sacarlo periódicamente de la quiebra, es decir, aumentando su participación periódicamente cuando la del capital privado disminuye por falta de ganancia" (17).

Ejemplos concretos de esta intervención con el capital privado residen en la organización de las instituciones "a través de los

(16) Jaime Tello, op. cit., p. 18.

(17) Alberto Ruy Sánchez, op. cit., p. 22.

créditos y la compra de estudios; en la exhibición, adquiriendo en compra o en arrendamiento las principales salas de cine de la República; en la distribución, refaccionando a las compañías que pasarían después a su poder sustituyendo en cada nueva intervención a la iniciativa privada" (18).

Dentro de las distintas políticas que el Estado ha implementado, una muy importante por su participación durante varios sexenios fue el financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico, el cual fue creado en 1947 por el sector privado pasando 3 años más tarde a propiedad del Estado, y el que en 1978 desaparecería bajo el gobierno de José López Portillo, y cuyas operaciones crediticias residirían en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCIN), el cual a su vez acataría las políticas de Radio, Televisión y Cinematografía hasta finales del sexenio de Miguel de la Madrid.

La mayor parte de los créditos emitidos por esta institución fueron destinados a productores que con alianza cinematográfica lograron en calidad los recursos en cintas llamadas churros, siendo ésta una de las principales causas de que se perdiera gran parte del mercado extranjero. Es un hecho que los mecanismos de financiamiento no fueron modificados por la presión que ejerce el grupo de capitalistas mexicanos.

Por otro lado "una de las compañías oficiales -la que antiguamente se encargaba de la distribución en Centro y Sudamérica-, sufrió un déficit de varios decenas de millones de pesos, manteniéndose con distribución de películas españolas o francesas de

(18) Jaime Tello, op. cit., p. 16.

infima calidad. Este déficit por otra parte es con cargo del gobierno, quien es uno de los principales accionistas de esta compañía, y cuya pérdida ha sido producida por el retiro indiscriminado de los anticipos por parte de los productores, a sabiendas de que nunca serían recuperados" (19).

Agregando a estas operaciones las realizadas por los productores que al presentar un proyecto de película elevan los costos de la misma, solicitando un financiamiento mayor al realmente necesario, afectando de este modo no sólo al propio Banco, sino también a las compañías distribuidoras, "ya que obligados a pagar los intereses, los productores retiran los anticipos de las distribuidoras que poco a poco se van descapitalizando por esta práctica, ya que dichos anticipos tienen siempre un monto mayor al de los intereses que se pagan al Banco" (20).

Por otra parte, la política de los sindicatos al mantener las puertas cerradas, con el tiempo vino a contribuir al anquilosamiento de la industria al no renovar cuadros técnicos y artísticos que contribuyeran a un nuevo cine mexicano. "Estos productores por otro lado, han auspiciado este exclusivismo sindical, que ya les reporta innumerables ventajas. En primer lugar impide la fluctuación en el monto de los anticipos, ya que estos se conceden de acuerdo con una tabulación que sólo tiene en cuenta los valores perfectamente establecidos" (21).

(19) Salvador Elizondo "El cine mexicano y la crisis" Revista Nuevo Cine, año II, No. 7, México, agosto de 1962, p. 5

(20) Ibidem., p. 6.

(21) Ibidem., p. 6.