

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**EL GOBIERNO MEXICANO COMO PRODUCTOR**  
**CINEMATOGRAFICO**

**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE**  
**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**  
**PRESENTA**

**ROSA ELENA VELASCO ORTIZ**

**DIRECTOR DE TESIS:**  
**LIC. GUSTAVO GARCIA**

**MEXICO, D.F., 1996**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Dedico esta investigación a todos aquellos que estuvieron cerca:

**Adrián:**

Porque tú impulsaste mi último esfuerzo para completar este trabajo, porque tú pusiste el chorrillo de vida que lo convirtió en realidad, porque tú "impulsaste la carrera de la victoria", porque te amo y sin tí no hubiera sido igual....GRACIAS MI AMOR. Esta tesis es por tí, para tí y contigo.

**Papi y mami:**

Las dos columnas que sostienen mi compromiso con el triunfo, los pilares de mi orgullo por vivir, los creadores de todo lo que soy y deseo ser. Los seres que más merecen y a los que más quiero entregar. Los amo.

**A mis hermanos, Elsa, Rebe y José Alfredo:**

Por su apoyo de siempre, porque sin ustedes mis esfuerzos no tienen sentido, porque los quiero más que a mi propia vida, porque siempre están en mi mente y son parte de mi corazón.

**A Gustavo García, mi asesor y amigo:**

Gracias por tu paciencia, gracias por tu orientación, gracias por estar conmigo.  
Con todo mi cariño, porque a tí debo estar segura de que el cine es lo mío, GRACIAS otra vez.

**A Victor Ugalde:**

Porque mereces mi reconocimiento y cariño eterno, también dedico este trabajo a tí, que a pesar del tiempo y la distancia siempre te tengo presente.

**A Roberto (Beto) Contreras:**

Porque siempre te preocupas por lo que me rodea y me apoyaste en el último paso para lograr una de mis metas, siempre serás más que mi "padrino de tesis", mi amigo.

**A Hugo Zénil y Leonardo:**

Para ustedes que me facilitaron el proceso de terminado y con paciencia soportaron mis constantes molestias, gracias por su amistad.

Y mi más profundo agradecimiento para Hugo Chavarría (CANACINE), Lucio Ortigosa (Siglo XXI), Maribel de la Fuente (Cineteca Nacional), Alejandro Hacha (IMCINE), Abel Montaña (IMCINE), y al departamento de edición (IMCINE), por su valiosa colaboración que me facilitó realizar el trabajo de investigación.

# INDICE

<b>INTRODUCCION</b>	<b>4</b>
<b><u>1 EL CINE Y EL GOBIERNO (DOS EXPERIENCIAS HISTORICAS)</u></b>	
1.1 PAPEL DEL GOBIERNO EN LA COMUNICACION Y LA CULTURA .....	9
1.2 CINE SOVIETICO .....	13
A) LOS FUNDAMENTOS.....	13
B) LA DICTADURA ARTISTICA .....	14
C) EL RELAJAMIENTO SIN LIBERTAD .....	17
D) EL CAMBIO .....	18
1.3 CINE CUBANO .....	21
A) LOS PRIMEROS AÑOS 1959-69.....	21
B) LOS 70 (NEGROMETRAJES).....	26
C) LOS 80 (GARCIA ESPINOSA).....	28
D) LOS 90 (REGRESA GUEVARA).....	30
1.4 CONCLUSIONES .....	32
<b><u>2 EL GOBIERNO MEXICANO Y EL CINE (PRIMEROS CONTACTOS)</u></b>	
2.1 EL GOBIERNO MEXICANO Y SU PROCESO DE LEGITIMACION .....	34
2.2 CINE MUDO.....	35
2.3 EL GOBIERNO Y LA INDUSTRIA (1931-1958).....	39
A) LA LLEGADA DEL SONIDO.....	39
B) LA PRIMERA PRODUCTORA OFICIAL .....	42
C) LEY CINEMATOGRAFICA.....	43
D) ADOLFO LOPEZ MATEOS (1958-1964).....	46
a) LA ROSA BLANCA	48
b) LA SOMBRA DEL CAUDILLO	50
<b><u>3 EL GOBIERNO PRODUCTOR</u></b>	
3.1 EL GOBIERNO FAVORECE LA PRODUCCION.....	52
3.2 CINE DE ALIENTO .....	52
A) LOS CONCURSOS: LA NUEVA GENERACION .....	58
3.3 PERIODO ECHEVERRISTA.....	60
A) GENERALIDADES .....	60
a) CONTEXTO	60
b) RESTRUCTURACION	60
c) GABINETE	62
d) APERTURA DEMOCRATICA	63
B) PRODUCCION .....	64
a) PRODUCTORAS ALINEADAS A LA IDEOLOGIA DEL GOBIERNO	65
b) PRODUCTIVIDAD	66
c) COSTOS E INVERSION	68

d) LOS CASOS MAS CAROS	69
e) TAQUILLOMETRO Y RECUPERACIONES ECONOMICAS	73
<b>C) TEMATICA</b> .....	74
a) LO QUE SE FILMA	74
b) LO QUE SE DEJA DE FILMAR	77
<b>D) LA ACADEMIA Y LOS ARIELES</b> .....	77
<b>3.4 PERIODO DE LOPEZ PORTILLO</b> .....	81
<b>A) GENERALIDADES</b> .....	81
a) CONTEXTO	81
b) GABINETE (NEPOTISMO)	81
c) EL CINE	82
d) MARGARITA	83
e) EL PROGRAMA DE CONSOLIDACION DE LA INDUSTRIA FILMICA	84
<b>B) PRODUCCION</b> .....	88
a) PRODUCTIVIDAD	89
b) INVERSION Y COSTOS	92
c) TAQUILLOMETRO	93
<b>C) TEMATICA</b> .....	94
a) LO QUE SE FILMA	95
b) LO QUE SE DEJA DE FILMAR	98
c) CENSURA	99

#### **4 LA NUEVA ESTRATEGIA DEL GOBIERNO: EL IMCINE**

<b>4.1 EL CINE PIERDE ATRACTIVO</b> .....	100
<b>4.2 IMCINE (ALBERTO ISAAC)</b> .....	101
<b>A) GENERALIDADES</b> .....	101
a) ANTECEDENTES	101
b) ALBERTO ISAAC	102
c) IMCINE	103
<b>B) PRODUCCION</b> .....	107
a) PANORAMA GENERAL	108
b) PRODUCTIVIDAD	109
c) PARTICIPACION	111
d) INVERSION Y TAQUILLOMETRO	112
<b>C) TEMATICA</b> .....	113
a) INICIATIVA PRIVADA	113
b) GOBIERNO	114
c) CENSURA	122
<b>4.3 <u>IMCINE</u> (ENRIQUE SOTO IZQUIERDO)</b> .....	123
<b>A) GENERALIDADES</b> .....	123
a) CONTEXTO	123
b) PLAN DE RENOVACION CINEMATOGRAFICA	124
c) CRISIS	125
<b>B) PRODUCCION</b> .....	127
a) PRODUCTIVIDAD	128

b) PARTICIPACION	131
c) INVERSION Y COSTOS	132
d) TAQUILLOMETRO	133
<b>C) TEMATICA .....</b>	<b>133</b>
a) INICIATIVA PRIVADA	133
b) GOBIERNO	134
c) CENSURA	138
<b>4.4 IGNACIO DURAN LOERA.....</b>	<b>139</b>
<b>A) GENERALIDADES .....</b>	<b>139</b>
a) ANTECEDENTES	139
b) ESTRUCTURA Y GABINETE CINEMATOGRAFICO	139
c) PLAN INSTITUCIONAL	140
<b>B) CRISIS EN EL MEDIO .....</b>	<b>142</b>
a) NUEVA LEY CINEMATOGRAFICA	144
<b>C) COMPLEJO IMCINE .....</b>	<b>145</b>
a) IMCINE PRODUCTOR	145
b) PRIORIDAD DEL IMCINE	148
c) PATERNALISMO	149
d) FFCC	150
<b>D) PRODUCCION .....</b>	<b>151</b>
a) PRODUCTIVIDAD	153
b) PARTICIPACION EN LA INDUSTRIA	158
c) INVERSION Y COSTOS	159
d) TAQUILLOMETRO	161
<b>E) TEMATICA.....</b>	<b>162</b>
a) INICIATIVA PRIVADA	162
b) GOBIERNO	164
c) CENSURA	173
<b>4.5 SEXENIO ACTUAL.....</b>	<b>173</b>
<b>A) SITUACION GENERAL .....</b>	<b>173</b>
<b>B) IMCINE .....</b>	<b>174</b>
a) 1995	175
b) 1996	176
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>178</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>185</b>
<b>LIBROS CONSULTADOS.....</b>	<b>185</b>
<b>TESIS CONSULTADAS .....</b>	<b>185</b>
<b>ARCHIVOS CONSULTADOS .....</b>	<b>188</b>
<b>HEMEROGRAFIA.....</b>	<b>189</b>
<b>REVISTAS CONSULTADAS.....</b>	<b>189</b>
<b>PERIODICOS CONSULTADOS.....</b>	<b>191</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>194</b>
<b>ENTREVISTAS PERSONALES.....</b>	<b>196</b>

# INTRODUCCION

Este trabajo se realizó con la intención de analizar la intervención del gobierno mexicano en la producción cinematográfica, tomando en cuenta su creciente participación en la industria como órgano rector, como soporte económico y como productor directo.

El problema específico circula en torno de 4 preguntas:

- 1) ¿Por qué incursiona el gobierno en la producción cinematográfica?
- 2) ¿Para qué hace películas el gobierno?
- 3) ¿Qué tipo de cine realiza?
- 4) ¿Qué sucede cuando el gobierno produce películas?

A partir de la definición de una política gubernamental concreta con respecto al cine, cada sexenio puede surgir el cuestionamiento sobre la real necesidad de la participación del gobierno como productor cinematográfico, tomando en cuenta que el gobierno no cumple la función de promover el cine como arte, ni de sustentar al cine como industria.

En los países socialistas, el cine forma parte de los medios de propaganda y divulgación del sistema; en los países capitalistas la carga ideológica y la producción cultural recaen en los sectores privados; el capitalismo en México le dio al cine una base industrial y financiera que lo convirtió en espectáculo de masas ¿qué pasó?, ¿por qué la tendencia de una producción cinematográfica gubernamental?, ¿qué ventajas le da al gobierno?, ¿qué beneficios le brinda esa intervención a la industria en general?

De esta manera hay que aceptar que la política gubernamental varía según las condiciones particulares de cada periodo presidencial, en cuanto:

- Situación económica vigente.
- Posición del cine en la sociedad.
- Interés particular del Presidente.
- Interés particular del aparato burocrático que dirige la cinematografía.
- Grupos de presión económica (ya sea un grupo interesado en el cine que busca apoyo del gobierno, un grupo de productores que busca independencia, o un reclamo social por la creación de un nuevo cine.

En los países capitalistas el gobierno no ocupa un lugar dominante dentro de la industria fílmica, ya que se mantiene independiente económicamente de las fuertes esferas productivas. En cambio, los gobiernos totalitarios, incluyendo los sistemas socialistas, controlan todas las ramas relacionadas con la producción de cine.

En México el gobierno ha mantenido su vista alrededor de la cinematografía y aunque persiste una producción nacional privada, la participación gubernamental ha marcado pautas al respecto, como censor, como productor directo, como financiador indirecto y como promotor.

Es un hecho que el gobierno mexicano ha producido películas a lo largo de la historia, desde que la cinematografía llegó al país. De esta manera, en este trabajo, se explican las diversas formas en que incursiona el gobierno como productor fílmico y las causas por las que lo hace.

La hipótesis del trabajo sostiene:

Si el gobierno mexicano interviene en la producción cinematográfica, entonces busca mantener credibilidad, apoyo y fortalecimiento de sus valores revolucionarios, nacionalistas y progresistas, a través del poder propagandístico de dicho medio, tal como ocurre en los países con intervención directa de sus gobiernos, en el área cultural.

El gobierno mexicano ha mantenido el control productivo de la cinematografía mediante la reglamentación legal, las relaciones con los grupos monopólicos de la industria y la centralización de sus áreas, para sostenerlo como medio de comunicación social, cuya finalidad es legitimar el sistema post-revolucionario y el régimen vigente; los cambios dependerán de las circunstancias socio-políticas y el sitio de importancia que el cine nacional tiene como vehículo de difusión en la sociedad mexicana.

Por otra parte, esta investigación comprende un recuento histórico de la participación del gobierno como productor cinematográfico; la explicación de las causas que orillaron al gobierno para intervenir en la cinematografía como productor directo o indirecto; análisis de la forma y los lineamientos en que el gobierno produce películas cada sexenio; los resultados de la participación gubernamental como productor de cine; y los argumentos respecto a que esa participación gubernamental no ha solucionado la crítica situación del cine en el país.

La tesis se dividió en cuatro capítulos:

◆ En el primero se intenta brindar un panorama sobre la definición del cine, la relación del gobierno con los medios de comunicación, con la cultura y con la cinematografía. Posteriormente se resumen las acciones gubernamentales en materia fílmica de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y en Cuba. Se seleccionaron estos dos países no sólo por su condición de naciones socialistas, que implica la intervención directa del gobierno en el ámbito cultural, sino porque la experiencia se prolongó por varias décadas, aunque existen cines controlados por el gobierno de otro signo político, como el nazi y el fascista de los 30 y 40s, que no se eligieron por tratarse de administraciones menos duraderas.

De esta manera, además de un recorrido histórico de los aparatos productivos cinematográficos en los dos países, se intentó brindar un bosquejo de la actitud del gobierno como productor de cine, explicando qué se filma, con qué intención, quienes tienen oportunidad, cuáles son los límites, cómo influye el cambio de funcionarios, con qué problemas se enfrentan y qué sucede con el cine cuando el gobierno controla.

◆ En el capítulo dos, el trabajo retoma los principios del proceso de legitimación del gobierno mexicano y revisa brevemente el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana, para presentar la creciente intervención del gobierno como censor, regulador, legislador e incluso financiador, y las pocas producciones oficiales por parte de algunas dependencias del gobierno.

Los subcapítulos explican: primero, el proceso de legitimación y la postura del gobierno mexicano en cuanto a la cultura nacional, así como las circunstancias que le impone al país su condición de nación

subdesarrollada; segundo, la posición del gobierno a la llegada de la cinematografía a México, mostrando como mientras se consolida el nacionalismo como fundamento cultural en el país, el cine se convierte en un factor importante de difusión y propaganda para el gobierno; y tercero, como el cine sonoro propicia la construcción de un aparato industrial fílmico en manos de la iniciativa privada, sin embargo su crecimiento genera problemas de legislación, corporativismo y competencia que reclama la participación del gobierno. Esa intervención se acrecenta por las relaciones económicas, políticas y hasta familiares que absorben y manipulan la actividad productiva, y que se mantendrán exitosamente hasta la caída de los ídolos nacionales y la pérdida de los mercados extranjeros.

◆ En el capítulo tres se define la situación nacional que propicia la participación directa del gobierno en la producción, primero con el apoyo a grandes proyectos cinematográficos (cine de aliento y protección a productoras alineadas al echeverrismo) y luego la formación de productoras propias del gobierno mexicano, durante el período presidencial de Luis Echeverría. Esta acción, si bien permite la renovación de cuadros productivos en el medio y una ola de realizaciones superficialmente innovadoras, también es la consolidación de nuevos grupos que se apropian de la industria, de un aparato productivo oficial que funciona de acuerdo a la autoridad en turno y de un vehículo gubernamental de afianzamiento, divulgación, propaganda y ocasión de lucro sexenal. Es el auge cuantitativo y cualitativo de la acción gubernamental en la producción fílmica, con sus limitantes y su caída (Lópezportillismo).

En los últimos dos apartados de este capítulo, se describen los antecedentes del lapso en cuestión, definiendo la política presidencial, los problemas latentes del medio, los funcionarios a cargo de los órganos gubernamentales cinematográficos y el proyecto fílmico del sexenio.

Después se profundiza en la producción del gobierno, analizando la función de las productoras, la productividad nacional, la participación del gobierno en la industria en comparación con los otros productores de películas en el país, la inversión y los costos de producción, el éxito o fracaso en taquilla y la recuperación económica de algunas cintas, además que se exponen los temas que se filman y los que se dejaron de filmar durante los períodos de Luis Echeverría y José López Portillo.

◆ Y en el capítulo cuatro, se describe la situación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), como proyecto, como productor y como promotor de un grupo fílmico. El capítulo se divide en cuatro partes, la primera sobre la reducción del atractivo social del cine nacional, y en los otros tres la descripción de la estancia de tres diferentes funcionarios en la dirección del instituto. En estos subcapítulos analiza el contexto general, la política presidencial, la problemática de la industria y el proyecto fílmico de cada administración. Posteriormente, se profundiza en la producción del gobierno, analizando la función del instituto, la participación en la industria, la inversión nacional, los costos de producción y el taquillómetro (éxito en la exhibición), con su correspondiente recuperación económica. Por último, se define la temática de las películas, haciendo un breve análisis de los temas recurrentes de la producción privada y un detallado examen de la temática de las cintas gubernamentales y mención de las cintas censuradas durante el período.

La mayoría de las películas mencionadas durante la investigación se acompañan, entre paréntesis, de su director y el año de realización. Es importante aclarar que el trabajo sólo se refiere a largometrajes con muy pocas excepciones que se aclaran en su momento.

Además, este trabajo incluye tablas de producción nacional y gubernamental a partir del sexenio de Luis Echeverría, tablas de inversión, taquillómetros (tablas de éxito de la exhibición) y gráficas de

participación en la industria nacional. Pero la investigación carece de datos concretos con respecto a algunos costos de producción, cuya información no fue posible conseguir.

El número de producciones y los títulos de las cintas fueron obtenidos de diversas fuentes, por lo que se tuvo que revisar y cotejar listas de la Cámara Nacional de la Industria (Canacine) con otras informaciones (Colectivo Alejandro Galindo y varias publicaciones), así que la relación final es una recopilación personal que trata de acercarse lo mayor posible a la realidad.

Por último, es importante reiterar que esta tesis pretende contextualizar el desarrollo y la participación del gobierno en el área productiva de la industria cinematográfica, presentando sus resultados, consecuencias y variantes, para comprobar el papel que ha jugado el gobierno como productor de cine.

No incluye, en consecuencia, ni profundiza, en su función censora o como reguladora de políticas cinematográficas más amplias (el cine de iniciativa privada fomentado en el lópezportillismo y el ascenso de Televisión, por ejemplo).

El trabajo buscó ajustarse a la participación gubernamental en la industria fílmica, por lo que se omiten títulos y datos detallados de los otros tipos de producción, sin embargo en algunas áreas se profundiza sobretodo la actividad de la iniciativa privada, para tener un punto de referencia y comparación.

## **ABREVIATURAS**

IP = Iniciativa privada.

BNC = Banco Nacional Cinematográfico.

PelMex = Distribuidora Películas Mexicanas.

PelNal = Distribuidora Películas Nacionales.

Cimex = Distribuidora Cinematográfica Mexicana.

Echasa = Estudios Churubusco Azteca.

Cotsa = Compañía Operadora de Teatros.

STIC = Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.

STPC = Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

CPC = Centro de Producción de Cortometrajes (después denominado DIDECINE).

Conacine = Corporación Nacional Cinematográfica.

Conacite 1 = Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno.

Conacite 2 = Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Dos.

DASA = Directores Asociados.

RTC = Radio, Televisión y Cinematografía.

SOGEM = Sociedad General de Escritores Mexicanos.

ANDA = Asociación Nacional de Actores.

ANDI = Asociación Nacional de Interpretes.

CONAPO = Consejo Nacional de Población.

INAH = Instituto Nacional de Antropología e Historia.

INI = Instituto Nacional Indigenista.

CCC = Centro de Capacitación Cinematográfica.

FFCC = Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

Copesa = Continental de Películas S.A.

Pucsa = Publicidad Cuauhtémoc S.A.  
Dosa = Dulcerías Oro S.A.  
Ejsa = Edificio Juárez S.A  
AACC = Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.  
Conaculta = Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.  
CANACINE = Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

## **ABREVIATURAS UTILIZADAS EN LAS TABLAS DE PRODUCCION E INVERSION**

IP = Producción de la iniciativa privada.  
IPeC = Producción de la iniciativa privada con crédito del Banco Nacional Cinematográfico.  
IPoF = Producción de la iniciativa privada con otros financiamientos.  
IPenExt = Producción de la iniciativa privada filmada en el extranjero.  
Gob = Producción del gobierno.  
Propias = Producción financiada directamente por el gobierno.  
CopNal = Coproducción nacional (Producción del gobierno con la iniciativa privada).  
CopExt = Coproducción extranjera (Producción del gobierno con el extranjero).  
CopTrab = Coproducción con los trabajadores (Producción del gobierno con sindicato).  
Mixto = Coproducción del gobierno con dos de las anteriormente mencionadas.  
Ext = Producciones extranjeras filmadas en México.  
Indep = Producciones independientes (fuera de los recursos industriales).  
Sind/Coop = Producciones de Sindicatos o Cooperativas.

# 1 EL CINE Y EL GOBIERNO (DOS EXPERIENCIAS HISTORICAS)

## 1.1 PAPEL DEL GOBIERNO EN LA COMUNICACION Y LA CULTURA

El cine ha sido diversamente definido por lo tanto, consideramos brevemente distintos conceptos en torno a él.

El cine es un medio de comunicación, creador y trasmisor de mensajes, con un lenguaje y código propios y un público definido. Esa creación y transmisión implican un complejo aparato productor que dicta los lineamientos de su producto acabado; su lenguaje, fundamentalmente visual, es “apto para reflejar contenidos ricos y complejos que lo acercan a la riqueza ideológica de una obra literaria”<sup>1</sup> o bien, cumple con la simple función de entretener; y su público “no es una multitud (relacionada entre sí por el espectáculo), sino una agrupación de solitarios”<sup>2</sup> que se “autoseleccionan”<sup>3</sup> y reciben el producto de “fragmentos discontinuos que reconstruyen una historia”.<sup>4</sup>

De ahí se deriva que el cine sea considerado la reunión de diversas expresiones ideológicas, tomando en cuenta que ideología es “el conjunto de explicaciones, de creencias y de valores aceptados y empleados en una formación social”.<sup>5</sup> Dentro de la ideología subsisten diversas expresiones ideológicas entre las que se contaría una película.

Por otra parte, un filme es “un producto cultural”:<sup>6</sup> producto, porque es el resultado de un trabajo al que el capitalismo dotó de una base industrial y financiera que le ha permitido convertirse en un espectáculo abierto a las masas. Y cultural, porque encierra la “revelación de un mundo”,<sup>7</sup> la representación de la idea de un momento histórico, social o ficticio mediante una sucesión de imágenes encadenadas linealmente, una de tantas partes creativas de una asociación humana.

Y nuevamente se derivan dos aspectos: el cine como industria y el cine como arte.

El cine es directa e indirectamente una industria: directa, porque su creación implica una fabricación de productos y después provoca la necesidad de los mismos para asegurar su demanda y la posibilidad de recuperación para la fabricación de otros; e indirectamente, porque el cine, aún

---

<sup>1</sup>MARTINEZ ALBERTOS, José Luis, El mensaje informativo: periodismo en radio, televisión y cine, Ed. A.T.E. Barcelona, 1977. p 274.

<sup>2</sup>Ibidem, p 270.

<sup>3</sup>“Entre más se cae en una sociedad de consumo, televisión y radio se convierten en el medio más cercano y el cine en el medio de mayor autoselección del público”. Para más detalles consultar Ibidem, p 268-273.

<sup>4</sup>SORLIN, Pierre, Sociología del cine, la apertura para la historia del mañana, Ed.FCE, México, 1977. p 62.

<sup>5</sup>Ibidem, p 16.

<sup>6</sup>Ibidem, p 67.

<sup>7</sup>Ibidem.

considerado arte, depende de la “vertiente económica que le frena”,<sup>8</sup> le orienta, le impone modas y le impulsa. “No existe cine sin dinero, la más modesta realización supone un gasto mínimo”<sup>9</sup> que crece en la medida de las exigencias industriales, mismas que le facilitan su lanzamiento al mercado de la exhibición. Como mercancía destinada a venderse y dejar ganancias, cada película pone en acción las reglas de su propia comercialización, pero al pasar del financiamiento a la realización “las películas pasan de mercancías a expresiones ideológicas”.<sup>10</sup>

El cine como arte, implica una creación emotiva con precisiones estéticas o intelectuales. Una obra cuyos fines se encauzan hacia la aportación, la originalidad, la inspiración o el talento, para dar forma a un “espectáculo íntimo, selectivo, intelectualizante con posibilidades científicas, narrativas y educativas”.<sup>11</sup>

De esta manera podemos entender al cine como la reunión de estos conceptos, que en ocasiones se distancian de acuerdo al interés particular de los participantes en la producción (cuando se salen de los encuadres industriales, se producen sin aspiraciones artísticas o no buscan dirigirse a públicos masivos) y en otras se asocian para cumplir con los objetivos que les generan beneficios en común.

Si hacemos una “arbitraria” separación de intereses entre los 3 conceptos fundamentales (industria, arte y medio de comunicación), es factible que los resultados fueran los siguientes:

- 1) Interesados en el cine como industria = el aparato productor-mercantil (productores, distribuidores y exhibidores).
- 2) Interesados en el cine como arte = el aparato creativo (realizadores, desde el guionista hasta el director).
- 3) Interesados en el cine como medio de comunicación = aquellos que busquen transmitir mensajes para imponer una ideología, mantener un orden establecido o legitimar el poder (como los revolucionarios, las cúpulas de poder económico o los gobiernos).

¿Qué papel juega el gobierno en la cultura?

La cultura puede considerarse como “el conjunto de ideas, habilidades y costumbres que ha ido adquiriendo un grupo humano y transmitiendo generación en generación”.<sup>12</sup>

Desde esta perspectiva, “la cultura es patrimonio social pero al mismo tiempo es parte integral del desarrollo de las fuerzas productivas”.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup>Ibidem, p 72.

<sup>9</sup>Ibidem.

<sup>10</sup>LEAL, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska, La revolución mexicana en el cine nacional, Cuadernos del Acordeón, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1991. p 11.

<sup>11</sup>DELLA, Volpe, Eco, Metz, Pasolini y otros, Ideología y lenguaje cinematográficos, Comunicación, Madrid, 1969. p 141.

<sup>12</sup>CAZENEUVE, Jean y David Victoroff, Diccionarios del saber. La Sociología, Ed. El mensajero de Bilbao, España, 1970. p 122.

<sup>13</sup>GUTIERREZ, Angelina, Las relaciones de producción en los medios masivos de comunicación, Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, Ed. Armella, México, 1988. p 7.

Para no profundizar en este tema, daremos por hecho que con el desarrollo del capitalismo y la industrialización mundial “los viejos y tradicionales moldes ideológicos y culturales son sustituidos por los de una burguesía monopólica y un sistema capitalista internacionalizado”,<sup>14</sup> es decir, la “organización real de la cultura actual oculta las funciones productivas y la dinámica del capitalismo... la cultura está sometida a las normas gestionarias prevalentes en la *infraestructura*: los productos culturales han sido industrializados, sometidos a los criterios de la eficacia y rentabilidad y la producción ha integrado en su funcionamiento los valores culturales del modernismo”.<sup>15</sup>

Los gobiernos instalados por determinados grupos sociales son los encargados de regular los conflictos y mantener el orden social de manera que “la élite en el poder posee una estructura informal y se ofrece como mediadora de los intereses individuales y sobre todo los intereses (sic) económicos extranjeros”.<sup>16</sup> Y este apoyo gubernamental hacia cierto sector de crecimiento nacional “de acuerdo con experiencias acumuladas hasta ahora, conlleva a la enajenación o deformación cultural”.<sup>17</sup> No cabe duda que el fenómeno “de la suavización de las costumbres es inseparable de la centralización gubernamental”.<sup>18</sup>

Si el cine es cultura, entra dentro del marco de preocupación que el gobierno debe tener por su patrimonio nacional. Si el cine no es cultura, sigue siendo importante como medio de comunicación.

¿Qué papel juega el gobierno en la comunación y en la cinematografía?

Las sociedades actuales y sus gobiernos requirieron el despliegue de campañas de persuasión masiva, es decir, utilizaron y siguen manejando a los medios de comunicación como vehículos de legitimación. De esta manera, a la comunicación masiva “ha de acreditarse el mérito de haber participado en la formación de la sociedad contemporánea, a través de dar significación racional a la naturaleza instintiva de las relaciones y de estructurar el sentimiento de lo nacional.. La comunicación, por lo tanto, representa un instrumento valiosísimo de control social e inclusive una alternativa magnífica para sustituir al imperio siempre efímero de la violencia de la mano”.<sup>19</sup> La legitimación es “la creencia comunitaria de que el poder vale la pena de ser obedecido y que debe proporcionársele un apoyo voluntario”.<sup>20</sup>

Los gobiernos designan un gasto gubernamental permanente al rubro de la comunicación y este presupuesto “tendrá una suma mayor hacia el sector de crecimiento más prestigiado”,<sup>21</sup> es decir, entre mayor aceptación y seguimiento tenga un medio de comunicación por parte del público, más posibilidades de propaganda popular ofrecerá a los gobiernos.

---

<sup>14</sup>Ibidem.

<sup>15</sup>LIPOVETSKY, Guille, La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo, Tr. Joan Vinyoli y Michele Pendax, Ed. Anagrama, Barcelona. p 127.

<sup>16</sup>BOHMANN, Karin, Medios de comunicación y sistema informativo en México, Ed. Patria, México, 1986. p 244.

<sup>17</sup>Ibidem, p 245.

<sup>18</sup>LIPOVETSKY, op. cit, p 190.

<sup>19</sup>GONZALEZ Llaca, Edmundo, Teoría y práctica de la propaganda, Tratados y Manuales Grijalbo, Ed. Sol, México, 1981. p 19.

<sup>20</sup>Ibidem, p 20.

<sup>21</sup>GUTIERREZ, op. cit, p 245.

Siendo el cine una industria que exige grandes desembolsos, con excepción de Estados Unidos (donde las grandes compañías son empresas propiedad de casas bancarias), todas las cinematografías nacionales del mundo necesitan una subvención, mayor o menor, abierta u oculta. Así, se produce una coexistencia de inversiones públicas y privadas en el campo de la producción cinematográfica y los gobiernos, en forma de prefinanciación o ayuda posterior, posibilitan los gastos de producción, de manera que no sólo intervienen como financiador o protector, sino también como censor.

Sin embargo, en los países de economía de mercado, el cine no se sujeta a la planificación gubernamental y teóricamente, la producción es libre (aunque sea un monopolio de grandes capitalistas con el apoyo del gobierno); se trata de un “cine conservador políticamente, con excepciones progresistas”.<sup>22</sup>

En los países capitalistas, los intereses privados son los primeros preocupados por mantener el orden establecido para asegurar su posición económica en la sociedad, y los gobiernos son parte de esos intereses, por lo que no tienen la necesidad de intervenir directamente en el aparato ideológico y cultural.

En los países con gobierno centralizador y organizador de todos los aspectos nacionales (política, economía, cultura y sociedad), la participación dentro de los vehículos transmisores de mensajes ideológicos (medios de comunicación) resulta fundamental e imprescindible.

En dichas naciones los gobiernos intervienen directamente en la administración y producción cinematográficas, buscando formas, principios y moldes con posibilidad de modificación, según sus objetivos políticos e ideológicos.

En los países dependientes (subdesarrollados), los gobiernos requieren además del apoyo y la legitimación nacional, el reconocimiento y la protección exterior, por lo que resulta básico el cuidado de los medios de comunicación, entre ellos el cine.

“Quizá no sea ya aconsejable la producción de cine estatal (sic), que expone a los realizadores a cambios burocráticos, intermitencias financieras y limitaciones políticas. El estado (sic) no produce cine en España y en la Argentina: lo que hace es apoyar con reducciones fiscales y otras ventajas económicas, como el otorgamiento de permisos de importación a los productores privados de películas realizadas por directores atentos, sobre todo, a los resultados estéticos de su trabajo y al ejercicio de la libertad de expresión. Así se disminuye el riesgo económico representado, supuestamente, por el cine de calidad. En España, los efectos de esa política han sido excelentes, las películas de calidad han llegado a derrotar en las taquillas a los productores rutinarios de mera ambición comercial”.<sup>23</sup>

Sea el productor real de películas, como ocurre en los países socialistas, o el atento vigilante de las mismas, como en las demás naciones, el gobierno siempre está pendiente de la manifestación cinematográfica que se produce o proyecta dentro de sus fronteras. “Los gobiernos pueden entonces buscar tener un cine propio que por una parte, le prestigie, y por otra se adapte a su ideología”.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup>BARBACHANO, Carlos, El cine, arte e industria, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Salvat Editores, Barcelona, 1974. p 96.

<sup>23</sup>GARCIA Riera, Emilio Situación actual y perspectivas, en revista *Dicine* número 14, marzo de 1986. p 4.

<sup>24</sup>BARBACHANO, op. cit, p 98.

Para ahondar en el tema de los gobiernos como productores cinematográficos, hemos seleccionado dos experiencias de gobiernos totalizadores en donde los procesos de desarrollo y permanencia de sus políticas ocuparon largos períodos de tiempo en la historia mundial. La URSS con 75 años de cine soviético y Cuba con 37 años y la subsistencia actual de una cinematografía socialista.

## 1.2 CINE SOVIETICO

### A) LOS FUNDAMENTOS

El cine llegó a Rusia en 1896, siéndolo la coronación al zar Nicolas II la primera filmación que se llevó a cabo (14 de mayo). Las responsabilidades cinematográficas recayeron en el denominado Comité Skobelev y las producciones giraron en torno a celebraciones, eventos zaristas o temáticas contra el enemigo durante la primera Guerra Mundial. Pero la situación político-social se complicaba; durante el otoño de 1916 las huelgas y manifestaciones se iban extendiendo y el clamor desembocó en la huelga general del 25 de febrero de 1917, que consiguió la abdicación del zar.

Son los meses del llamado “Doble Poder”. El gobierno provisional creó 3 asociaciones: la unión de trabajadores de la industria cinematográfica, la unión de empleados de oficinas de la industria cinematográfica y la unión de los trabajadores artísticos del cine.

Se constituyó un departamento de noticiarios sociales del Comité Skobelev de Instrucción, con el objetivo de realizar películas oficiales de los acontecimientos tales como el filme *Los grandes días de la revolución rusa desde febrero al 4 de marzo de 1917.*

Para agosto, el gobierno provisional intentó disolver los soviets y por iniciativa de Kornilov se organizó un Golpe de Estado; el Comité Skobelev se declaró en huelga. La insurrección de octubre dirigida por Trotsky logró el triunfo total el 8 de noviembre, para que Lenin llegara al segundo Congreso Panruso de los soviets y decretara: Pan, Paz y Tierra. El día 9, se creó la primera organización cinematográfica soviética con el establecimiento de una subsección de cine (KINOPODOTEL) dentro de la sección de Instrucción en la Comisión de Educación bajo la supervisión de Nadezhda Krupakaya.

El antagonismo existente entre gobierno e iniciativa privada fue latente sólo en forma callada, las cadenas de salas y centro de distribución cerraron, los estudios y laboratorios se dismantelaron para situarse en zonas más productivas y se llevó a cabo el primer decreto legislativo del Soviet en materia de cine (4 de marzo de 1918) que incorporó bajo el control de los trabajadores a las empresas cinematográficas.

Los decretos impedían cualquier intento de transferencia, redacción, interrupción o cierre sin permiso de la Comisión con castigos de encarcelamiento y confiscación en el caso de desobediencia.

El día 19 se nacionalizó en Comité Skobelev transfiriéndose la sección de cine del soviets de Moscú al Comisariato de Educación, siendo comisario Anatoli Lunacharski. Un comité de organizaciones culturales educacionales, similar al anterior, independiente aunque con afiliación bolchevique: el **PROLETKULT**. La orientación del cine giró en torno a una palabra: educación.

El comité cinematográfico de Moscú comenzó su primera producción el 27 de junio de 1918, *Señal* (Aleksandr Razumni) fotografiada por Edward Tisse (que más tarde trabajaría en las películas de

Eisenstein). Asimismo se producen *Subterráneo*, (Vladimir Kasianov) y *Levantamiento* (Aleksandr Razumni) mientras el comité de Petrogrado realiza *Congestión* (Aleksandr Panteleiev).

Se crearon trenes de agitación con plantas impresoras de diarios y folletos, compañías de teatro y un equipo de cine que algunas veces encabezó Tisse. Posteriormente se les añade un laboratorio de montaje para evitar regresar a Moscú para compaginar el material. Dentro de esos trabajos de compaginación surgió Dziga Vertov (Denis Kaufman).

Como resultado de reuniones celebradas en 1918 el Soviet de Moscú decretó: el registro obligatorio de empresas, prohibida la transferencia sin permiso, un límite de corriente eléctrica, el cuidado de aparatos y equipo y censura por medio de la revisión de las copias, la venta de películas virgen, los guiones y las filmaciones. A falta de películas destinadas al ejército rojo se crearon los agitka (breve pieza de agitación) los cuales además de ser una nueva categoría de filmes, se convirtieron en “un remedio de adiestramiento y educación militar”.<sup>25</sup>

El 17 de agosto de 1919 se decretó la nacionalización de toda la industria fílmica pasando a manos del Comisariato de Educación del Pueblo. El 15 de enero de 1920 los estudios fueron tomados oficialmente por la sección Foto-cine convirtiendo a todas las firmas como instrumentos del gobierno soviético. Es entonces cuando surgió dentro de los trabajos decorativos en una unidad teatral de los trenes de agitación del ejército rojo, Sergei Eisenstein y dentro de la ceremonia del 1 de mayo en la escuela cinematográfica del Estado aparece Vsevolod Pudovkin como actor, iniciándose la incorporación de los grandes artistas al proyecto político del momento histórico social.

El Comité y la escuela de cine desarrollaron una actividad conjunta para realizar noticiarios soviéticos como *En el frente* y *En los días de lucha* así como las películas *Cuento de los 7 ahorcados* (Chardinin, 1920), *En el frente rojo* (Kuleshov, 1920) y *Hambre..hambre..hambre* (Gardin y Pudovkin, 1921), entre otras.

El 21 de mayo de 1922 se presentó el primer número de Kino-Pravda (film-verdad) de Vertov , una especie de diario cinematográfico soviético.

## **B) LA DICTADURA ARTISTICA**

En 1922 Josif Stalin pasó a ser (además de comisario para las nacionalidades) secretario general del Comité Central del Partido Comunista concentrando bajo su control los poderes administrativos más importantes.

Asimismo se constituyó un grupo de izquierda llamado RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) como vocero oficial y agencia instructiva que ejercía una dictadura artística contra toda “herejía antiproletaria”.

El 17 de agosto de 1923 todas las firmas privadas fueron liquidadas para establecer el monopolio estatal para la producción y distribución denominado **GOSKINO**. Y el 13 de junio de 1924 por iniciativa del Congreso de comisarios se creó una nueva compañía de estado, **SOVKINO**, encabezada por Leonid Krassin. El dinero obtenido de las pocas ventas de películas soviéticas en el extranjero fue destinado a la compra de equipos, película virgen y algunas cintas extranjeras para mantener en actividad las salas del país.

---

<sup>25</sup>LEYDA, Jai, Historia del film ruso y soviético, Ed. Universitario de Buenos Aires, Argentina, 1965. p 217.

Durante la NEP (Nueva Política Económica) el Soviet obtuvo la conversión de ciertos técnicos intelectuales en defensores de la política soviética cultural.

Poco antes de la muerte de Lenin (enero de 1924), Stalin promovió la discusión en el Politburó de las reformas constitucionales. Esto causó el primer y último desacuerdo profundo entre Lenin y Stalin. En enero de 1925 Trotsky presentó su dimisión como comisario de guerra y Stalin se libró de su rival político mas férreo, consolidando su triunfo cuando logra su exilio en 1929. A partir de ahí, Stalin decide que el menor vestigio de oposición en su contra debía ser aplastado.

En 1925 (año de aniversario) la comisión de festejos designó a Eisenstein como director de uno de sus proyectos, *Año 1905* que se convertiría en *El Acorazado Potemkin*. Vertov en su contraposición documental también cumple con la encomienda soviética en *¡Adelante Soviet!* (1926) y *Un sexto del Gobierno* (1926), la primera, un documental para ser exhibido antes de la elección de ese año y la segunda, como propaganda circulante sobre las posibilidades y recursos del soviét. Posteriormente Eisenstein realizó un filme sobre colectivización de la agricultura *La línea general* (inconcluso hasta 1929 con nuevo título *Lo viejo y lo nuevo*) y otro por la celebración del décimo aniversario de la revolución *Octubre*, que debido a su retraso, se consideró la posibilidad de que el director tuviera vínculos con Trotsky.

El año de graduación de las 3 instituciones mayores de educación filmica fue 1927: el Instituto Técnico Cinematográfico del Estado de Moscú (GIK), la Escuela Técnica de Fotocine y la Escuela Técnica de VUFKU.

Otras acciones del Soviet llegando a los 30, fueron la de abrir salas destinadas a exhibir filmes culturales (definidamente educativos), la creación de salas infantiles y la fundación de Vostok-kino (marzo de 1928) para producir películas destinadas a los países orientales carentes de estudios propios.

Para el aniversario del 7 de noviembre de 1934 se exhibió la primera película sonora en la URSS *Chapaiev* (Georgi y Segei Vasiliev) que junto con *La Juventud de Máximo* (Kozintsev y Trauberg, 1935) y más tarde las otras dos cintas que forman la trilogía de Máximo (*La vuelta de Máximo* en 1937 y *El lado de Viborg* en 1939) constituyen el orgullo soviético de la segunda mitad de la década. Y fue precisamente en *El lado de Viborg* de donde parte un rasgo que se convertirá en típico e inamovible de las películas de ese tiempo, los retratos de Lenin y Stalin.

A partir de los contactos con EU y Europa el ministro de cultura, Boris Shumiaski, tomó la iniciativa de formar una estructura industrial en el cine, un “hollywood soviético”, pero su idea rígida de hacer sólo superproducciones, redujo el número total de realizaciones, por lo que fue destituido.

En 1934 durante el congreso de fundación de la Unión de Escritores Máximo Gorky y Andrei Zhdanov proclamaron y canonizaron la doctrina del realismo socialista, definiendo al arte nuevo como “nacional en su forma y socialista en su contenido... Un realismo puro podía conducir a exponer condiciones de vida y quedar cargado de una crítica contra ellas, un realismo socialista constituía una exaltación de las ideas políticas y sociales que dominaban en el país”.<sup>26</sup> Por lo tanto se trataba de “la representación verídica de la realidad surgida de su dinamismo revolucionario”.<sup>27</sup> Y

---

<sup>26</sup>Ibidem, p 506.

<sup>27</sup>Ibidem.

Andrei Ahdanov se convertía en el árbitro supremo (con Stalin como único supervisor) para todos los asuntos de arte soviético.

La canonización del realismo socialista y las disposiciones sobre cine del 4 de septiembre de 1946 constituían un “hacer limpieza” y acabar con el deseo opositor de “sosterrar las raíces del orgullo nacional”,<sup>28</sup> como ya se había dispuesto en las demás actividades culturales del país.

De esta forma se censuran gran número de películas, el primer ataque se realizó el mismo 4 de septiembre a la cinta Una gran vida (Leonid Lukov, 1946) y el director tuvo que “rectificar su error” dirigiendo en 1950 Los mineros de Donets, sin elemento verídico alguno.

Eisenstien también recibió golpes censores: El Prado de Bezhin (1936) nunca se estrenó, ¡Qué viva México! (1930) nunca se terminó y la segunda parte de Iván el Terrible (1944) es prohibida durante todo el stalinismo mientras los rollos de la tercer parte son destruidos. Se consideraba que Iván el Terrible era la visión equivocada respecto al ejército rojo y el dirigente en el poder, con quien Stalin se sintió comparado.

Pudovkin realizó películas como Un simple caso y Desertor, para convertirse gradualmente en propulsor del Zhdanovismo (Zhdanov fue ministro de cultura durante el stalinismo) y creador de filmes espectaculares, sin embargo su obra El almirante Najimov (1946) fue condenada por dar más importancia a las fiestas y bailes que a la victoria de los rusos sobre los turcos en Sinope. Pudovkin realizó una segunda versión corregida, que Stalin premió en 1946. Kozintsev y Trauberg fueron atacados por Gente común, cinta que trataba la evacuación de una fábrica de Leningrado con escenas de crueldad y abuso del poder en forma realista. Varios filmes naturalistas fueron vetados (Un joven decidido, Vida de Piotr Vingradov y Aristócratas) mientras otros directores fueron censurados por vanguardistas (Alexander Zarji y Josif Hiefitz y el colaborador de Eisenstein, Grigori Alexandro).

Uno de los directores más perseguidos fue Dovzhenko, primero por La Tierra, un filme terrorista, luego por Shchors, un encargo de Stalin que le costó una terrible persecución por parte de la policía secreta soviética por considerarlo unido a una conspiración nacionalista y luego Vida en flor, estrenada con el título Michurin que recibió trozos añadidos por la comisión del gobierno. De esta manera las películas debían ser del agrado del “Gran espectador” Stalin.

La heterogeneidad y diversificación de grupos vanguardistas fue progresivamente reducida a un sólo punto de vista, el realismo socialista. Zhdanov y Stalin destruyen la herencia de los grandes creadores constituyendo una estética normada y estándar que simplificó el romanticismo del pueblo.

A la campaña contra la vanguardia, la burguesía, el occidente y en general todo lo que no siguiera una línea zhdanovista se le agrega la creación de personajes típicos del régimen, desde la maestra rural, el líder político, el soldado en el frente, los generales, Lenin y desde luego Stalin con su culto a la Personalidad. Fue Mikhalil Room quien comenzó en Lenin en Octubre (1937) y Lenin en 1918 (1939) a crear filmes que anticipaban el culto a la personalidad. En El gran amanecer se presenta por primera vez a Stalin como fiel seguidor de Lenin y su ideal sucesor y de ahí se derivan producciones que día con día se encargan de enaltecer la figura del líder, Stalin, como La batalla de Stalingrado (Vladimir Pyriev, 1950) y El juramento (Mijail Chiareli, 1946), entre muchas otras. A todo traidor se le conducía a los calabozos de Lubyanka y del norte del país.

---

<sup>28</sup>Citado por ARAI Velez, Jorge Enrique, Cine y política en la URSS 1919-1989, FCPS, UNAM, México, 1991. p 57.

En 1949 muere Zhdanov (sin confirmar la causa) y Stalin en marzo de 1953. Las resoluciones stalinistas no fueron revocadas, la declaración de Zhdanov no se rescindió, ni tampoco se derogó la canonización del realismo socialista, pero su interpretación, la dirección administrativa y la política cultural tuvieron un relajamiento, que también se produjo en toda la política general de la URSS.

### **C) EL RELAJAMIENTO SIN LIBERTAD**

Kruschev asumió el poder y en el vigésimo Congreso del Partido Comunista, presentó un reporte de los crímenes de Stalin así como una crítica al culto de la personalidad.

En materia de cine, esa ruptura aumentó la producción y el debut de cineastas. En 1956 Kalatozov filmó *Cuando pasan las cigüeñas*, donde rescataba elementos de la vanguardia cinematográfica; también se produjo el retorno de producciones sobre Lenin, sobre el escritor Mayakovsky y la exhibición de *Iván El Terrible* segunda parte.

En 1962 Andrei Tarkovsky debutó como director con la cinta *La Infancia de Iván* que obtuvo el primer lugar en el Festival de Venecia. Luego realizó *Andrei Rublev* (1965), que después de una exhibición en la casa del cine rodeada por la policía montada, se congeló hasta 1969, porque Tarkovsky nunca aceptó reeditarla.

El 16 de octubre de 1964 cae Kruschev y es sustituido por Brezhev. Nuevamente se produce un cambio; el congreso no rehabilitó a Stalin pero canceló las orientaciones culturales y sociales para que nuevamente aparezcan las restricciones, lineamientos y revisiones en las producciones culturales. Es entonces que se desarrolló una serie de tendencias regionales y la producción de cada república soviética.

Una de las pocas libertades durante este período fue la ruptura con instituciones arraigadas, como la familia en los filmes *Tengo 20 años* (Khutsiev, 1962) y *Nueve días* (A.Room, 1961) ambas prohibidas por el primer secretario, Kruschev y exhibidas a su caída. Sin embargo se condenan las temáticas sobre despotismo burocrático mientras se promueven filmes históricos y monumentales. A partir de 1966 la KGB intensificó la represión, con un consecutivo crecimiento de la oposición.

La década de los 70 es, por un lado, la consolidación de un cine soviético plural gracias a la producción regular de las repúblicas y, por otro, la confirmación de la línea oficialista que retomó la autoridad del Soviet. A finales de dicha década y principios de los 80, la situación de transición y las luchas políticas silenciosas provocaron un control más rígido; las temáticas aprobadas oscilaban entre los filmes de aventuras, los temas de guerra y las cintas propagandísticas.

La intención fundamental del gobierno era reafirmar zonas de influencia en el exterior rehusándose a la libre circulación de información y personas. Por lo que también se realizaron campañas de desprestigio y persecuciones policíacas.

Científicos como Andrei Sarajov (premio nobel de 1975) y Medveded junto con el formado Grupo Helsinki se unieron a los artistas opositores del régimen. El gobierno temeroso ante posibles exilios de los representantes culturales soviéticos que visitan Europa y EU, intensificó la represión, lo que provocó que en 1978 se formara una organización clandestina llamada Nueva Izquierda.<sup>29</sup>

Y por supuesto, dentro del cine también se produjo la búsqueda de formas audaces para presentar temáticas vetadas. De ahí se desprenden realizaciones notables como *La estrella y la muerte de*

---

<sup>29</sup>LEYDA, op. cit, p 413.

Joaquín Murrieta (Vladimir Grammatikov, 1979), Uno no escoge a sus padres (Victor Sokolov, 1979) y La voz solitaria del hombre (Alexander Sokurov, 1978, enlatada por 11 años) entre muchas otras.

La invasión a Afganistán (que se realizó en diciembre de 1979 contra el Presidente Amin y en favor de Babrak Karmal) y la preparación de los Juegos Olímpicos recibieron la condena internacional, por ello en 1980 (a pesar de la búsqueda de éxitos en taquilla) la producción se paralizó.

Brezhev fue reemplazado por Yuri Andropov desde noviembre de 1982, hasta su muerte el 9 de febrero de 1984, y su sustituto fue Konstantin Chernenko.

Chernenko pugnaba por el retorno al realismo socialista por lo que en su período no hubo aportaciones cinematográficas notables, sin embargo, por ese tiempo, Mijail Gorbachev se convertía ya en vocero de los jóvenes del Politburó y segundo personaje del país después del Presidente soviético.

## **D) EL CAMBIO**

El 10 de marzo de 1985 muere Chernenko y al día siguiente Gorbachev fue designado secretario general. Por iniciativa del recién nombrado, los poderes de secretario general y presidente soviético son separados el 2 de julio de 1986, ocupando el cargo de presidencia Andrei Gromyko, y se realizan los nombramientos de dos nuevos secretarios dentro del gobierno: Lev Zaikov y Boris Yeltsin (destituído en 1989, nombrado ministro de construcciones y elegido Presidente de la Federación Rusa en 1990).

El cine se convirtió en un medio más expresivo y crítico como en las realizaciones Ven y mira (Elem Klimov, 1985), Con espantapájaros (Rolan Bykov, 1985) y Testamento (Igor Gostev, 1985) entre otras.

En febrero de 1986 en el segundo congreso del PCUS, Gorbachev decretó sus reformas político-económicas y culturales, creando junto a la perestroika (reestructuración), la revolución cultural de la glasnost (transparencia) permitiendo la edición de literatura prohibida así como el rescate del pasado histórico-cultural y la creatividad artística transparente.

El 18 de mayo el director Elem Klimov fue electo primer secretario de la Unión de Cineastas Soviéticos con respectivos cambios en la jefatura de Goskino, además de que se creó un fondo para apoyar los proyectos y a los directores, así como una comisión para conflictos creativos con el objetivo de revisar los filmes vetados.

En 1988 se creó una ley donde se establecía que el 66% de las industrias debería contar con un sistema de autofinanciamiento, esto provocó que la calidad de las películas se hiciera muy dispareja a pesar de que se elevó la producción y se inició un proceso de coproducción con el extranjero.

También en este año se consolidó una organización social denominada Iniciativa Cinematográfica norteamericana-soviética (IAS/ASFI), con el propósito de que cineastas de ambos países intercambiaran visitas y proyectos conjuntos. La primera acción fue la realización de muestras de cine, con la exhibición de cintas estadounidenses ante diplomáticos soviéticos y representantes de la federación rusa en Moscú, las películas presentadas fueron ET (Steven Spielberg) y Retorno a casa (Hal Ashby) y en contraparte el Congreso de EU recibió la proyección de los filmes soviéticos El Comisario (Alexandr Askóldov) y El verano frío del 53 (Alexand Proshkin).

Asimismo, en 1989 se firmó en Moscú un pacto de colaboración directa entre ambos países, con la participación del primer vicepresidente de Goskino, Armen Medvedev y el presidente de la Asociación Norteamericana de la Industria del Cine, Jack Valenti.

Para ingresar al mercado internacional, se formaron compañías que buscaban mantener relaciones con los parteneaires, es decir, regiones determinadas. Una de ellas es la denominada Comunidad que se encarga de las relaciones con los países socialistas. En 1990 se organizó la primera cooperativa de cine en el país y se extendió la venta de películas en los mercados del mundo.

Efectivamente, se brindó un horizonte de apertura, pero el grupo progresista formado por la Unión de Cineastas, rechazó a la vieja vanguardia y todo lo relacionado con el socialismo radical, actuando drásticamente en contra de los directores reconocidos por el período anterior que ahora se convierten en los cineastas de oposición. Algunos de los afectados fueron Nikita Mijalkov y Andrei Mijalkov Konchalovski, éste último declaró “nuestra generación ha envejecido y las esperanzas para nosotros se acabaron”, el director soviético está acostumbrado a ser “luchador, mártir, dictador y artista... lucha por la libertad de creación y lo oprimen. Mientras más fuerte es la opresión más grande es su sentimiento de la importancia propia” .<sup>30</sup>

Además, con la muerte del realismo socialista se permitió mayor libertad de expresión pero se generó un período crítico de creación e identidad, “al hombre que estuvo en cama durante decenios, lo levantaron, le rompen el yeso y le ordenaron ¡Camine!... Hay que tener paciencia. Paciencia”.<sup>31</sup>

La situación general fue crítica porque el autofinanciamiento resultó difícil, algunos empresarios con el afán de establecer contactos se dedicaron a trabajar fuera del país y los estudios vivían con la promesa de producir películas taquilleras.

Los temas preponderantes en las películas fueron la vagancia, el alcoholismo y la inconformidad. Sin embargo la libertad artística dio como resultado algunas basuras sin valor temático y estético. Se desmoronaron dogmas y estereotipos, pero se levantaron pocas concepciones constructivas generando “películas inquietantes, desiguales y confusas”.<sup>32</sup>

Películas representativas del período son *Fantaseador* (Valeri Bunin) una cinta sobre danza, y los melodramas *La pequeña Vera* (Vasili Pichul) y *Amigo*, así como las cintas que reprueban el pasado como *¿Stalin con nosotros?* (Tofik Shajverdiev, 1989) una cinta para el extranjero con argumento publicístico, *Frenando en los cielos* (Víctor Buturlin), *Nada ha pasado* (Mujamed Soyunjanor) y *El infierno o un dossier particular* (Guenadi Beglov). Además se autorizó la exhibición de la cinta *El Comisario* (vetada desde 1968).

---

<sup>30</sup>Entrevista al director soviético Andrei Mijalkov Konchalovski, quien radica en Estados Unidos. La entrevista fue publicada en la revista *Iskusstvo Kino*, por Alexandf Lipkou y reeditado en revista *Cine Cubano* número 123, tr. Zoia Barash. 1991.

<sup>31</sup>Ibidem.

<sup>32</sup>KICHIN, Valeri, *El nuevo cine soviético*, en revista *Films Soviéticos* 9/89, Moscú, 1990. p 4.

En 1990 se logró una exitosa participación en Cannes. La película *La madre* (Gleb Panfílov) recibió el premio a la aportación artística a la cinematografía, el director Pavel Luzguín recibió un premio por la cinta *Taxi-Blues* y el premio cámara de oro fue para el debutante Vitali Kanevski con *Para, muere y resucita* además de otros galardones especiales. Sin embargo en plena entrega, se generó una disputa por los derechos de autor de diversas cintas soviéticas, entre los estudios Mosfilme y la entidad Sovexportfilm.

En 1992 murió por completo el cine soviético.

Con el cambio geográfico y la lucha por la independencia total de las repúblicas, cada una defiende la autonomía cultural y artística, surgiendo una fuerte oposición contra la descentralización y federalización en materia de cine. Una de las repúblicas que mayor fuerza cobró dentro de la cinematografía fue Ucrania, quien construyó sus bases tres décadas antes.

El carácter abierto del gobierno había dado oportunidad creativa a los directores cinematográficos pero con la caída del socialismo y las consecuencias de la separación de las repúblicas, el desarrollo fílmico se ve frenado y nuevamente los resultados se medirán respecto a las aspiraciones ideológicas y/o monetarias, aún por encima de las exigencias artísticas.

En Rusia el cine vive su peor crisis, ya que no resulta rentable producir películas y mientras se incrementan los canales de televisión, se cierra gran número de salas de proyección. Para dar una idea de la realidad, si una hamburguesa cuesta 800 rublos (menos de un dólar) el costo de un boleto para la exhibición de una cinta oscila entre los 50 y 500 rublos.<sup>33</sup> Así, los costos de producción aumentan cuantiosamente, simplemente para 1993 una película tenía un valor entre 10 y 20 millones de rublos, mientras para 1994 subió a 100 millones de rublos.

La exhibición de películas nacionales se redujo a 4 o 5 por año. Y las películas que se producen en los últimos años son netamente comerciales: *The wild east* (Rechid Nougmanov) un western, *Love* (Valeri Todorovsky) una cinta romántica y *Comedia patriótica* (Vlad Khotinenko) un filme de aventuras. Por si fuera poco, es tan reducida la producción y se han roto los obstáculos con el exterior, que es común que grandes empresas productoras de Europa y Estados Unidos, filmen películas en los entornos que antes se consideraban enemigos, con bajos costos y grandes facilidades.

## 1.3 CINE CUBANO

### A) LOS PRIMEROS AÑOS 1959-69.

La revolución cubana triunfó en enero de 1959 y el 23 de marzo se publicó en la Gaceta oficial la ley número 169 que creaba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) con la tarea de consolidar una base técnico-material y organizativa para el cine.

Hasta ese entonces, la producción cinematográfica evidenciaba la influencia norteamericana destacando en las producciones mudas Esteban Ramírez (*Frente a la vida* y *Arroyito*) y Ramón Peón

---

<sup>33</sup>HORTON, Andrew, *Russia*, en *Variety International Film Guide*, 1994, edited by Peter Cowie, London, 1994. p 292.

(*La Virgen de la caridad*), así como algunas coproducciones con México cuando llega el sonido, como *La Rosa Blanca* y *Santiago*.

Tras el éxito de la Revolución se inicia una campaña de alfabetización que elevó el índice de la población del 76% en 1959 al 98% en 1988.

Cuba se convirtió en abrigo de muchos intelectuales y artistas latinoamericanos, como el caso de Carlos Fuentes, quien escribió “La muerte de Artemio Cruz” en La Habana en 1960; diez años después sería considerado por los mismos cubanos un despreciable burgués al servicio del imperialismo debido a la actitud ideológica y la crisis político-económica de los primeros años de los 70. Sin embargo en esos primeros años de triunfo revolucionario, Cuba ofreció una oportunidad de liberación cultural nacional y continental en donde el cine formaba parte importante de ese esfuerzo latinoamericano y el ICAIC es parte del proceso de efervescencia cultural que acompañó a la victoria revolucionaria.

ICAIC reemplazó a la organización de cine rebelde, la cual realizó filmes documentales en las primeras semanas de la Revolución. Se trataba de un pequeño núcleo de realizadores con alguna experiencia, que dieron forma a cintas como *El Mégano* (Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, 1954), *La tierra es nuestra* (Gutiérrez Alea, 1959), *La vivienda* y *Sexto aniversario* (García Espinosa, 1959). Estos serían los primeros brotes de cine renovador, nacionalista y revolucionario a manos del grupo de pioneros en el cine cubano: Alfredo Guevara (quien asume la dirección del ICAIC), Jorge Haydu, Jorge Fraga, Gutiérrez Alea y García Espinosa, preparados en el Centro Experimental de Roma junto con el crítico Nestor Almendros.<sup>34</sup>

¿Como hacer películas con una pobre infraestructura? ¿Como preparar nuevos directores? ¿Como definir la condición del cine revolucionario? ¿Como modificar la exhibición y cambiar el gusto del espectador acostumbrado a las imágenes hollywoodenses? ¿Como alcanzar nuevas audiencias?

Las primeras medidas se inclinaron a la producción de documentales y noticiarios. En 1960 se fundó la Sección del Noticiario ICAIC latinoamericano, bajo la dirección de Santiago Alvarez, el cual se convirtió en un registro permanente de los sucesos revolucionarios. Los primeros noticiarios tenían la tarea de filmar las primeras transformaciones: La reforma agraria de marzo de 1959, la nacionalización de las centrales azucareras en febrero de 1960, la expropiación de los bienes estadounidenses en 1960, la nacionalización de los bancos, las cambiantes alianzas internacionales y la abortiva invasión a la Bahía de Cochinos en abril de 1961.

El equipo heredado del periodo Batista era viejo, incómodo, escaso y no había cámaras ligeras de 16 mm para ser cargadas en hombros por los realizadores de los documentales. Algunos directores extranjeros trabajaron en Cuba con equipo importado: el francés Chris Market hizo el fino documental *Cuba sí*; el holandés Joris Ivens, veterano de la Guerra Civil Española y del conflicto

---

<sup>34</sup>Almendros fue parte del movimiento de realizadores amateurs que fundaron ceneclubs y crearon sus propios cortos rudimentarios en los 40 y 50. Esta información fue obtenida de KING, John, *The Magic Reels. History of cinema of Latin American*, Verso, Londres, 1990. p 112.

chino-japonés en la Segunda Guerra Mundial, realizó trabajos donde admitía que Cuba vivía su mejor momento de cambio y lección fílmica.<sup>35</sup>

José Massip y Jorge Fraga actuaron como asistentes de Ivens y fueron dos de los jóvenes directores que comenzaron a filmar cortos cubanos. Pero fue Santiago Alvarez quien pondría la reglas innovadoras en las realizaciones documentales mientras el mismo periodo servía de aprendizaje para los posteriores largometrajes.

La exhibición fue un grave problema con la gradual nacionalización de los circuitos de distribución y exhibición y la partida de las compañías estadounidenses, así como el boicot económico: el tiempo de pantalla estaba vacío; García Espinosa propuso una rápida importación de filmes del bloque socialista. Las alianzas políticas se desvían de EU a la URSS. Ese cambio de imágenes fílmicas fue un fuerte impacto sobre la población que no aceptaba con mucho agrado cinematografías capitalistas como la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano y el cine británico, independientemente de que “chocaban” con las películas de Europa del este, por el acostumbrado gusto popular hacía los filmes de Hollywood. La exhibición persistía problemática y la solución fue reducir drásticamente el número de sesiones, de 600 a 120.

Por otra parte, la revolución buscó educar al espectador. Se funda la Cinemateca bajo la dirección de Héctor García Mesa, quien pone a funcionar programas de ciclos fílmicos de material archivado. Más tarde, en la década televisiva, ofreció programas de crítica cinematográfica (en particular “24 tiempos un segundo” de Enrique Colina que examinó el subtexto ideológico de los filmes proyectados en el país).<sup>36</sup> Con la misma intención se fundó en 1960 el diario “Cine Cubano”.

Otro vehículo fundamental para la diseminación fílmica fue el cine móvil. En abril de 1962 un equipo proyector fue cargado en la parte trasera de 32 camiones soviéticos y comenzaron a visitar provincias y comunidades que anteriormente carecían de acceso al cine, creándose el Departamento de Divulgación Cinematográfica.

Así en 1962 se realizaban 4,603 proyecciones con un total de 1'238,528 asistentes, mientras para 1969 se elevó a 74,980 proyecciones con 7'284,975 espectadores. En todas las proyecciones se incluyó la presentación del noticiario ICAIC Latinoamericano que traduce semanalmente las orientaciones ideológicas de la revolución y el acontecer mundial. Posteriormente se acompañó de un largometraje de ficción y documentales didácticos. Cada capital formó colecciones de noticiarios que se renovaban regularmente y eran gratuitos para la población.

El entusiasmo de esos primeros encuentros con el cine fueron capturados en el corto *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1967) donde un grupo acompañó a la unidad móvil a un distrito distante y filmó las reacciones de los espectadores. Fidel Castro halagó dicha realización en el primer congreso del Partido Comunista en diciembre de 1975. Hoy el cine móvil es símbolo de edad pionera y ha sido gradualmente reemplazado por el video.

---

<sup>35</sup>Ibidem, p 118.

<sup>36</sup>RODRIGUEZ Alemán, Mario, Bosquejo histórico del cine cubano, en revista Cine Cubano año 4, número 23, ICAIC, La Habana, 1964. p 12.

Ese control de la exhibición también procuró una apertura del mercado exterior consiguiendo algunas compañías productoras simpatizantes, tales como el Instituto Sundance de Robert Redford y los Estudios Zoetrope de Coppola.

El choque entre política y vanguardia artística fue inevitable, el sueño de fusionar ambas ha sido una utopía. En el sector cinematográfico el problema comenzó con PM, un corto hecho por Saba Cabrera Infante (hermano del novelista Guillermo, entonces editor de la sección cultural del periódico “Lunes de Revolución”) y Orlando Jiménez, un innovador cineasta. Por su conjunto de imágenes “negativas” (grupos de personas vagando y bebiendo) el ICAIC limitó su exhibición, lo que generó gran controversia en los círculos intelectuales. Fidel Castro dio su veredicto sobre la película en su famoso discurso “Palabras a los intelectuales” donde afirmaba que tanto artistas como intelectuales “que no son genuinamente revolucionarios” debían manifestar su espíritu creativo dentro de la Revolución, no fuera.<sup>37</sup>

Tales señalamientos provocaron la salida de directores que habían estado con el ICAIC los primeros años de la Revolución, Néstor Almendros, Fernando Villaverde (después del debate sobre su película El mar que no se exhibió hasta 1965), Fausto Canel, Alberto Roldán, Roberto Fandiño y Eduardo Manet (el principal crítico cinematográfico de “Cine Cubano” en la primera mitad de los 60). Algunos de esos realizadores han tenido afortunadas carreras en EU, uno de ellos es Orlando Jiménez Leal, prestigiado camarógrafo de iluminación en el mundo.

Esos cineastas junto con otros intelectuales se han convertido en sinceros enemigos de la Revolución cubana en los 80, como el caso de los “marielitos” que provocó la continua aparición de artículos, libros y filmes en el extranjero. Jiménez ha construido su carrera en Nueva York por la formación de una agencia de anuncios publicitarios con el camarógrafo Emilio Guede. Su primera película de ficción El super (1980) fue, según los créditos, una comedia cubana-mexicana, sobre un supervisor cubano en Queens que sueña con regresar a su país, pero al final su única opción es asentarse en Miami. La cinta tuvo cierto triunfo internacional y ayudó a establecer “Guede Films”, la compañía productora con base en un grupo de realizadores cubanos.

Las dos películas más destacadas de Jiménez, en conjunción con Néstor Almendros y Carlos Franqui fueron La otra Cuba (1983) y Conducta Impropia (1984) utilizando la mezcla de testimonios de intelectuales con voz popular, comportamientos de libertad sexual (en particular homosexuales) y política, condenando abusos humanos en Cuba y condensando el producto intelectual de los pasados 60.

Regresando al cine revolucionario, las dos primeras películas de ficción del ICAIC fueron: Historias de la Revolución (Gutiérrez Alea, 1960), compuesta por 3 cuentos, El herido, Rebeldes y La batalla de Santa Clara, una epopeya contemporánea con pocos recursos pero gran eficacia en el mensaje: “la historia real cubana magnificada en leyenda”<sup>38</sup> y El joven rebelde (García Espinosa, 1961), un testimonio histórico técnicamente imperfecto pero con un mensaje bien definido.

---

<sup>37</sup> KING, op. cit, p 128.

<sup>38</sup> KING, opcit, p 182.

Es importante comentar que dentro del cine revolucionario cubano, se extendió una pugna creativa entre la forma y el contenido, que en general al considerar a ésta última más dinámica se le ha otorgado superioridad.<sup>39</sup> Entre las cintas más destacadas se encuentran:

*Las 12 sillas* (el segundo largometraje de Gutiérrez Alea, 1961), *Historia de una batalla* (Manuel Octavio Gómez, 62), *La decisión* (José Massip, 64), *Giselle* (Enrique Pineda, 64), la coproducción con la URSS *Soy Cuba* (Mijael Kalatozov, 64), *La Salación* (Octavio Gómez, 65), el semidocumental *Guantanamo* (Massip, 65) y *David* (Pineda Barnet, 65).

Santiago Alvarez estableció un nuevo estilo de noticiarios y documentales reconstruyendo collages fílmicos altamente poéticos y políticamente efectivos. En sus documentales explora eventos y personalidades de los 60: *Now* (1965) una cinta que representa el movimiento de los derechos civiles en EU; *Hanoi, martes 13* (1967) la biografía de Ho Chi Min; *Hasta la victoria siempre* (1967) sobre la muerte del Che; *LBJ* (1968) documental significativo que fue hecho en período que tratamos con colaboración de Pastor Vega, Massip y Sara Gómez entre otros; y *79 primaveras* (1969).

En 1966 se destacó una película por su creatividad e inventiva, *La muerte de un burócrata* (Gutiérrez Alea) en un estilo cómico con homenajes a la comedia magna de Chaplin, Harol Lloyd y Lauren and Hardy. Es un ataque a la burocratización y estandarización artística. Luego se realiza *Las aventuras de Juan Quinquín* (García Espinosa, 1967) en la cual el legendario héroe pasa picarescamente de un frente combatiente en una guerrilla al lado opuesto. Sin embargo, no logra destruir los estereotipos de héroes y heroínas.

La necesidad de revivir cierto estilo épico, conlleva a la realización de la cinta *La primer carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), para los festejos del aniversario de “Cien años de lucha” (1868-1968). Se trata de una especie de cine-encuesta, con temática de “época”, con técnica de filmación directa (influenciado por el neorrealismo) y retomando la participación en la lucha de independencia de Máximo Gómez. El director de la película, mezcla la narrativa tradicional y la moderna usando la voz del trovador Pablo Milanés junto con entrevistas documentales a caudillos y soldados mientras se desarrolla el conflicto. Algunos críticos consideran sus escenas expresionismo abstracto, que en ocasiones las hace casi inapreciables.

Otra notable reconstrucción histórica es *Lucía* (Humberto Solás, 1968) que maneja a la mujer como protagonista en tres momentos cruciales de la historia cubana: Lucía 1895, la tragedia de una aristócrata provinciana; Lucía 1933, una burguesa liberal involucrada en la lucha contra la dictadura de Machado en un tono melodramático; Lucía 196..., una especie de comedia que ataca al machismo del campo siendo la protagonista una campesina.

La más interesante exploración del problema de la fusión del intelectual en la revolución está en *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968) basada en la novela de Edmundo Desnoes. Es la historia de un burgués intelectual ante el cambio revolucionario, con la visión que tiene de sí mismo, la visión de la realidad y nuestra mirada crítica del protagonista: Sergio, es un escritor frustrado con acceso al ciclo de intelectuales, incluso con el mismo Alea (que aparece en el filme junto con otros cineastas) con lo que se nos presenta un entretejimiento, aunque sea sutil, de la situación real apoyado en elementos documentales. A pesar de realizarse en 1968 se refiere a un período más

---

<sup>39</sup>GARCIA Espinosa, Julio, *Un cine imperfecto*, en revista Cine Cubano año 4, número 22, ICAIC, La Habana, 1964. p 11.

temprano: antes de la invasión de la bahía de cochinos, durante ésta y hasta la crisis de los misiles de octubre de 1962. Por ello se trata la fase de agresión imperialista norteamericana para pintar una Revolución en proceso, una alerta constante del pueblo y la necesidad de compromiso de todos los sectores de la sociedad.

La acelerada industrialización ubicada en la monoagricultura estableció como meta de producción para 1970, 10 millones de toneladas de azúcar; *Memorias del subdesarrollo* sustenta ese proceso de movilización.

La película recibió el premio del Festival Internacional Karlovy Vari, un premio de FIPRESCI, premios de cineclubs y un premio especial otorgado por la Asociación de Autores, mientras *Lucía* recibió el primer premio del VI Festival de Moscú, un premio de FIPRESCI, un reconocimiento de la crítica internacional y un premio especial en Viña del Mar, entre otros. Solás ya había recibido un premio en el Festival de Villa del Mar, durante el primer encuentro de cineastas latinoamericanos en 1967, por su medimetro *Manuela*.

En resumen, el ICAIC condenó el sectarismo, defendió la pluralidad artística y dispuso una organización para apoyar la experimentación de artistas en otras disciplinas. De esta manera fomentó el cartel cinematográfico, en particular por Saúl Yelin, la música popular como en los casos de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (que encontraron refugio en el creado grupo sonora experimental del ICAIC bajo la dirección del compositor Leo Brouwer) y a los escritores como Jesús Díaz.

### PRODUCCION DEL ICAIC

		1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
<b>Documental</b>	cortometraje	4	14	12	14	13	5	25	17	13	17	12	5
	medimetro	-	-	3	2	1	1	2	2	2	4	2	-
	largometraje	-	-	-	-	-	1	-	-	2	-	-	-
<b>Ficción</b>	cortometraje	-	-	-	1	2	2	-	1	-	-	-	-
	medimetro	-	-	-	-	-	1	-	1	1	2	2	-
<b>Didácticos</b>	Enciclopedia popular	-	-	8	23	-	-	-	-	-	-	-	-
	Científico populares	-	3	1	6	12	11	8	7	9	12	8	1
<b>Otros</b>	Animación	-	2	5	2	2	1	9	7	14	4	4	4
	Noticiarios (10 min. semanales)	-	30	52	53	52	52	51	52	50	44	43	19
<b>TOTAL</b>	<b>847 CINTAS</b>												

### B) LOS 70 (NEGROMETRAJES)

El cerco económico, el fracaso del objetivo de 10 toneladas de azúcar en las cosechas, la violenta contrarrevolución y la situación política crearon una mentalidad más crítica. El ataque del poeta Heberto Padilla al régimen, su encarcelamiento y subsecuente retractación pública, enfurecieron a prestigiosos norteamericanos, europeos y latinoamericanos, pero nunca se atacó directamente al

ICAIC. Castro dio un nuevo discurso en 1971 donde igual que en 1962 confirmó su sentimiento autártico y su agresión desafiante.

Mientras, el ICAIC aceptó públicamente como correctas las acciones contra Padilla. "...la libertad de expresión de una minoría es justo eso, la libertad de expresión de una minoría... un escritor se ha retractado, es bueno por él... es lo importante tener un mínimo de sensibilidad que no esté fuera del juego (refiriéndose al premio que Padilla ganó por su libro de poemas "Fuera de fuego" en 1968) y rechazar ataques engañosos... que mitigan la opinión pública para facilitar la agresión directa del enemigo".<sup>40</sup>

Por su parte, Roberto Fernández Retamar publicó su famoso ensayo polémico "Calibán" donde hace una clasificación de intelectuales serviles a los jefes coloniales, incluyendo a Carlos Fuentes.

Ante estas circunstancias el ICAIC trató de tomar una actitud conciliadora.

Aparece un movimiento de cultura negra donde destaca el realizador Sergio Giral, con su trilogía (que algunos racistas llaman negrometrajés) sobre la esclavitud y la rebelión de esclavos: *El otro Francisco* (1973), *Rancheador* (1975) y *Maloala* (1979). Se trata de la recuperación de proyectos sobre resistencia de esclavos subsistentes en la prerevolución. Son filmes melodramáticos e históricos que muestran la brutalidad de los cazadores de esclavos y revelan la existencia de palenques (comunidades de esclavos perseguidos) al mismo tiempo que aluden a detalles contemporáneos al demostrar un sentido de nacionalismo tanto en la lucha cubana como en la lucha negra.

En 1975 fuerzas cubanas en África apoyan el movimiento de independencia de Angola para culminar en la batalla de Cuito Cuanavale a finales de 1987 cuando las tropas angolanas fueron sometidas por los rebeldes UNITA, ayudados por la armada sudafricana. Cuito Cuanavale fue liberada por los cubanos y angolinos que junto con las fuerzas SWAPO lograron la derrota de los sudafricanos.<sup>41</sup>

Todo esto ha sido objeto de películas épicas junto con el escandaloso caso de la ejecución del comandante en jefe cubano por utilización y manejo de drogas.

La realización de Giral que parece anticiparse a estos acontecimientos, en realidad no trata directamente los problemas contemporáneos del racismo, ya que plantea una positiva imagen de la comunidad cubana y mundial.

El racismo es tratado con más sensibilidad por Sara Gómez en *De cierta manera* (1974) situado en un vecindario sobre el peor lugar de La Habana para relatar el amor de un obrero de una fábrica y una joven maestra inmiscuidos en una comunidad con diferencias raciales. Se mezcla con la ficción secuencias documentales de marginación y matanzas cubanas por el problema de la raza negra aún no integrada a la Revolución. También ofrece una crítica feminista a las sociedades religiosas y al machismo.

---

<sup>40</sup>GUEVARA, Alfredo, Editorial, en revista Cine Cubano número 52, ICAIC, La Habana, 1971. p 1.

<sup>41</sup>KING, op. cit, p 223.

Cabe mencionar que la campaña para la liberación de las mujeres fue inscrita en el código familiar de 1964 donde se establece las condiciones de igualdad y responsabilidad sin matrimonio. El ICAIC ha hecho un número de filmes importantes sobre esta cuestión, irónicamente, por realizadores hombres con excepción de Sara Gómez. Existen pocas directoras cubanas que trabajan para el ICAIC, entre ellas Mayra Vilasís, Rebeca Chávez, Marisol Trujillo y Miriam Talavera, la mayor parte de los trabajadores cinematográficos tales como técnicos y operadores son varones. Aún así los filmes de los 70 y 80 ofrecieron una imagen positiva de la mujer independiente, en particular Pastor Vega en *El retrato de Teresa* (1978), donde dibuja la ruptura de un matrimonio por la participación de la mujer en labores culturales y fabriles que su marido no acepta. Ante la exhibición de la película surgió una polémica de los sectores contrarios a la igualdad de la mujer sobre todo por la aparición de la clase trabajadora femenina. Teresa, el personaje, se convirtió en la imagen de la mujer cubana.

Por otra parte, la deliberada tendencia de capturar audiencia más “popular”, originó la realización de algunas películas de aventuras con protagonistas “machos”, donde los “buenos” son revolucionarios y los “malos” son contrarrevolucionarios, tales son los casos de *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez, 1973), *Río Negro* (Pérez, 1977) y *El Brigadista* (Octavio Cortázar, 1977).

Sin embargo, no todos los realizadores optaron por ese tipo de trabajo. Solás se inclinó por una mezcla de realismo y alegoría en la reconstrucción de la masacre de mineros de Santa María de Iquique en Chile 1907, dentro de su cinta *Cantata de Chile* (1975). Es un homenaje a la resistencia chilena, pero también una crítica de la Unidad Popular, dibujando un muralismo mexicano, la épica de Neruda en su “canto general”, los versos de Violeta Parra y el teatro popular. Los cubanos la recibieron con hostilidad, tal vez por su complejidad.

Octavio Gómez fue más exitoso con *Los días del agua* (1971) que trata sobre una fiel seguidora revolucionaria, con problemas de manipulación política. Fue el primer filme de color en Cuba.

Alea también sufrió un lapso crítico con *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *Los sobrevivientes* (1978) pero su obra maestra fue *La última cena* (1976) donde analiza la trilogía esclavista de Giral, en particular al examinar la relación entre cierto desubicado “santo” religioso cristiano y la fuerza de la religión afro-cubana. La cinta está basada en un corto párrafo de la biografía de Moreno Fragonal “el ingenio” que habla de un conde de la casa Bayona que es influenciado por un conocido tratado de “explicación de la doctrina cristiana aplicada a la capacidad de los simples negros”, el conde decide dar libertad a sus esclavos y les lava los pies como Cristo a sus apóstoles, estos organizan un mitin y queman el campo de caña.

Santiago Alvarez continuó con sus documentales, pero ahora de largometraje como *Abril de Vietnam en el año del gato* (1975).

Sin embargo, la mayoría de las películas cayeron en la mediocridad con poca afluencia de nuevos directores. El cuadro de actores tampoco se renovó, tal es el caso de la película *Cecilia* que a pesar de necesitar una protagonista de entre 15 y 20 años (basada en el libro “Cecilia Valdés”) tomó a la excelente actriz Daysy Granados que parecía tener más de 40. La situación dentro del cine se mantenía con excesivos lujos, pocos recursos y la existencia de superestrellas. *Cecilia* fue la decadencia de Solás que gastó más del presupuesto fílmico del ICAIC para el año de 1982.

### C) LOS 80 (GARCIA ESPINOSA)

Los cambios en la dirección del cine cubano pueden explicar la nueva tendencia de la industria en 1982.

Alfredo Guevara se convirtió en embajador de la UNESCO en París y García Espinosa en administrador responsable del cine en el Ministerio de Cultura, haciendo un importante cambio político: incremento en la producción (en particular largometrajes), reducción en el presupuesto por producción, la introducción de nuevos directores y un tiempo límite de exhibición. Entre 1984 y 85 se exhibieron nuevos productos cinematográficos que muchos críticos consideraron la ruptura con el pasado. En 1985, Jorge Fraga, una de las cabezas de la producción del ICAIC evaluó este nueva ola afirmando que el país había cambiado y los realizadores con él, dejando poco a poco los temas épicos, históricos y tradicionales para buscar temas de mayor atracción popular, como las comedias al estilo de 1966-67. Por ello, el número de realizaciones se elevó de 4 o 5 al año durante los 60, a 7 u 8. Para 1984, se exhibieron 120 cintas en el país, de las cuales 8 eran nacionales. Se estableció entonces, la realización de un concurso anual donde el ICAIC selecciona los guiones “de calidad” que deben filmarse.<sup>42</sup>

Así surge *Una novia para David* (1985) un enorme suceso popular al estilo de *Porky's* en EU, una comedia adolescente sobre alumnos en vísperas de graduarse. En forma similar *Los pájaros tirándole a las escopetas* (Rolando Días, 1984), una clara sátira al machismo de un hijo que prohíbe la relación de su madre con el padre de su novia, formándose bandos de hombres contra mujeres. *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985), una sensible consideración del regreso de un exilio, en tiempos en que Castro admitió a algunos exiliados el retorno para ver a sus familiares; es un drama doméstico de una madre que regresa de Miami con regalos para su hijo, pero éste la rechaza.

Surge un nuevo talento, el director Juan Carlos Tabío. Su primera película *Se permuta* (1984) plantea con un sensitivo lenguaje coloquial las contradicciones que surgen durante la mudanza de una familia.

Después dirigió *Plaff* (1988), con tendencias cómicas y críticas por la burla de las sagradas tradiciones. Abre nociones-parodia del “cine imperfecto” de la famosa tesis de García Espinosa, quien afirmó que el cine no requiere perfección, sino autenticidad, no explicar, sino evidenciar, no analizar (porque implicaría juicios) sino mostrar (para someter a juicio pero sin emitir fallo). “Es un cine imperfecto porque puede utilizar documental, ficción, o ambos... un género o todos... arte pluralista o expresión específica”.<sup>43</sup> *Plaff* juega con la banda filmica, se burla de la pasión cubana, de los mitos, de los miedos, maneja el culto religioso desde su particular punto de vista, logrando una crítica del mismo junto con la burocracia gubernamental y añade el humorismo de la protagonista ante sus celos de madre, su pasión de mujer y sus temores a los santos.

En esta década los temas serios son tratados por Solás en *Amada* (1983) durante la primera Guerra Mundial y por Enrique Pineda Barnet en *Tiempo de amar* (1984) durante la crisis de los misiles del Caribe en octubre de 1962.

---

<sup>42</sup>Ibidem, p 331.

<sup>43</sup>GARCIA Espinosa, op. cit.

Otra área inventiva de crecimiento en la década, fue la animación, especialmente en el trabajo de Juan Padrón, *Vampiros en La Habana* (1985), un filme de dibujos animados de tamaño natural con homenaje a los vampiros, a los filmes de los gánsters de los 30 y cierta recreación de Cuba durante la dictadura de Machado. Interesante logro debido al pequeño número de colaboradores: tres animadores y seis asistentes.

Después Padrón realizó una popular serie animada llamada *Elpidio Valdés* (varios títulos) y posteriormente en cooperación con el cartonista argentino Quino, produjo una serie de cortos llamados *Los quinoscopios*.

Y es precisamente una relación de cooperación la que identificará al cine cubano de los 80. Una iniciativa importante fue el establecimiento del Festival Internacional de Cine Latinoamericano, el cual desde sus modestos comienzos en 1979, es la muestra de cine latinoamericano en todo el mundo.

La exhibición de esos filmes atrajo a un gran número de espectadores (en diciembre de 1988 la policía tuvo que controlar a una multitud con gases lacrimógenos por la reacción que surgió por una cinta venezolana) y permitió a los realizadores latinoamericanos encontrar y discutir estrategias de cooperación ya planteadas en Viña del Mar, Chile, en marzo de 1967, por los cineastas del llamado “Nuevo Cine Latinoamericano”. Asimismo consiguió una sólida estructura en el Festival de La Habana, un centro comercial para la distribución de cintas latinoamericanas denominado MECLA (Mercado de Cine Latinoamericano, una fundación de cine bajo la dirección de Gabriel García Márquez y la iniciativa paralela de establecer una escuela de cine para realizadores latinoamericanos, africanos y asiáticos en una aldea cerrada de La Habana, que empezó a funcionar en enero de 1987. (El reporte inicial fue que el trabajo estudiantil es satisfactoriamente heterodoxo, pero fue bloqueado por problemas financieros en 1989 y está actualmente obstruido, con programas reducidos).

La actividad alrededor del festival, la fundación y la escuela generó un elevado número de coproducciones, ya que Cuba ofreció facilidades de postproducción, en particular a los exiliados de la dictadura militar en el cono sur durante los 70 (dos casos chilenos son Miguel Littín y Patricio Guzmán). Asimismo, la televisión española mostró interés en coproducir con la isla, e invirtió grandes cantidades de dinero para algunas producciones en Cuba como la serie titulada *Amores difíciles*, basada en un argumento de García Márquez.

En esta nueva situación de presupuestos confortables hay un insistente regreso a la “perfección” técnica que reemplaza el análisis profundo. Un ejemplo es la coproducción nicaragüense-cubana *El espectro de guerra* (1988) dirigida por la cabeza del cine nicaragüense Ramiro Lacayo. Otro ambicioso proyecto es *Concierto barroco* (1989) dirigido por el mexicano Paul Leduc, que intenta llevar la complejidad barroca del novelista cubano Alejo Carpentier a la pantalla, mezclando musicales afroantillanos e indicios parisienses de alta cultura. La cinta ha sido ignorada por muchos críticos.

Surgió entonces, la necesidad de reformas en el ICAIC para evitar los peligros de la burocratización y centralización. En 1987 tres grupos creativos fueron levantados bajo la dirección de Gutiérrez Alea, Solás y Manuel Pérez.

Todos los directores del ICAIC fueron asignados a uno de esos grupos responsable del desarrollo de los proyectos. Este proceso de rectificación (el cual los cubanos han llamado perestrópica o

castroika) desenvuelve en los 90 un modelo a seguir. Se producen interesantes trabajos como los filmes de Alea a finales de los 80: *Hasta cierto punto* (1988) y *Cartas del parque* (1988) así como las realizaciones de Santiago Alvarez, pero otros directores ya no logran trabajos como en sus inicios (Solás y Pastor Vega han producido material muy irregular) y las coproducciones encabezaron a la industria. Una de las series fílmicas de García Márquez fue la coproducción mexicano-española-cubana *El verano de la señora Forbes* (1988) dirigida por Jaime Humberto Hermosillo, uno de los directores de la cultura gay (García Márquez se convierte en clave para la introducción de temas liberales en la cinematografía, como amigo de Castro es el único autorizado para hacerlo). Así mismo Fernando Birri, cabeza de la escuela fílmica sigue este modelo en su desenfadada cinta *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988).

Entre 1959 y 1987 Cuba realizó 164 largometrajes: 112 de ficción, 49 documentales y 3 de animación; 109 de estos a color. Realizó también 1,026 cortos: 16 de ficción y 1010 documentales; de los cuales 545 fueron a color. Por último realizó 1,370 noticiarios.

En 1987 la asistencia al cine sintió una recaída debido, en parte, a la competencia de la televisión y el video. Mientras tanto, los cineastas cubanos cubren sus gastos en el mercado interno aunque comparado con otros países de Latinoamérica, hacer una película en Cuba es muy costoso. El ICAIC cuenta con un presupuesto anual alrededor de los 7 millones de dólares que es aproximadamente la mitad del costo de media película estadounidense.

#### **D) LOS 90 (REGRESA GUEVARA)**

En 1991 Alfredo Guevara regresó como presidente del ICAIC, para sustituir a García Espinosa nuevamente, y organizó 2 festivales latinoamericanos (XIII y XIV).

Se habló de descenso de calidad, a lo que Guevara respondió: “no me siento responsable, es el resultado de la búsqueda de ganar público a toda costa, es la constante ansia de popularidad, y lamentablemente si se prueban otros rumbos entonces se dice que es la decadencia, yo considero legítimo probar, hay que tener paciencia”.<sup>44</sup>

Las condiciones económicas eran graves debido a 10 años sin grandes inversiones en la producción, atraso en la estructura tecnológica, ausencia de renovación en los cuadros de directores, fundamentos técnicos de los países socialistas, con una rusticidad en general y el derrumbe del CAME. Sin embargo, con la desaparición de este organismo, Cuba se liberó de esa necesaria relación, “ya no será una batalla escondida contra el realismo socialista”,<sup>45</sup> y tiene la oportunidad de vincularse con otro tipo de cinematografías.

A partir de la herencia de García Espinosa se acrecentó la tendencia a coproducir con el extranjero, considerando que se trata de la forma de desarrollar internamente su industria: “en las coproducciones nosotros somos los dueños... el proyecto descubierto por García Espinosa se ha materializado, rediseñado y perfeccionado”.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup>BENEDETTI, Mario, *La hazaña cubana de empezar de nuevo*, entrevista a Alfredo Guevara, en revista Cine Cubano número 138, ICAIC, La Habana, 1993. p 49.

<sup>45</sup>Ibidem p 50.

<sup>46</sup>Ibidem p 51.

La realidad es que se trató de reducir la subvención por parte del gobierno, buscando el autofinanciamiento mediante divisas generadas por las coproducciones con el extranjero y la prestación de servicios (tanto estructura como técnicos). Los países que han mostrado mayor interés son España, Francia e Italia. De las ganancias obtenidas el 20% se entrega al Estado, además de que los filmes terminados, son vendidos a canales extranjeros para promocionar el arte cubano.

Ese autofinanciamiento permite la producción nacional siempre que cumpla las condiciones básicas: bajos costos y facilidades productivas.

Los temas recurrentes en las cintas cubanas son la doble moral, el exilio, lo surreal, lo absurdo, las confrontaciones ideológicas y el costumbrismo; así como temas de actualidad como la naciente prostitución por el auge del turismo, la homosexualidad en la cultura machista, el deterioro de valores y la corrupción, donde “siempre el humor salva lo trágico”.<sup>47</sup>

Algunos títulos son *El siglo de la luz* (Solás), una coproducción con Francia y la URSS con un costo de 12 millones de dólares, sobre la novela de Alejo Carpentier; *Maria Antonieta* (Sergio Giral), donde cristaliza el problema del “encuentro de dos culturas”, basada en la obra teatral de Eugenio Hernand; Mujeres transparentes (5 debutantes: Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasis, Mario Crespo y Ana Rodríguez) sobre los conflictos de la mujer en la actualidad; además de *Adorables mentirosas* (Gerardo Chijona), *Mascaro* (Rapi Diego), *Vidas paralelas* (Pastor Vega), *El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío) y *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez).

Un caso digno de mención es la película *Alicia en el pueblo de las maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991) la cual fue presentada como una cinta crítica del sistema y por lo mismo útil a los contrarrevolucionarios, incluso una copia se proyectó en Miami, por lo que el director tuvo que realizar una gira mundial para explicar la ambigüedad del argumento, que permitía una doble lectura del mismo y ratificar que su intención no fue criticar la situación actual del país. *Alicia...* “es una sátira de la propaganda repetitiva, retórica y hueca, así como la doble moral de algunos funcionarios y obreros”.<sup>48</sup>

La realidad es que el panorama del cine cubano “se oscurece”, por la combinación de una dura política represiva y los severos problemas financieros. Un ejemplo claro fue el Festival de Cine Latinoamericano, en diciembre de 1993, realizado en La Habana. “Se esperaba, como en otros años, que la producción local fuera de las más atractivas, pero por el contrario se trató de una representación muy modesta”.<sup>49</sup> La película cubana más exitosa del Festival fue *El siglo de la luz* (Solás), cuya producción, muy costosa, duró 3 años e imposibilitó el financiamiento de otras realizaciones.

---

<sup>47</sup>SOTO Díaz, Arturo, *El 4to de Lucía*, en revista Cine Cubano número 139, ICAIC, La Habana, 1994.

<sup>48</sup>DIAZ Torres, Daniel, *Sobre el riesgo del arte*, en revista Cine Cubano número 135, ICAIC, La Habana, 1992.

<sup>49</sup>MENDOZA, Carlos, *Cuba*, en Variety International Film Guide 1994, edited by Peter Cowie, London, 1994. p 23.

Y también en lo que va de la década, Cuba perdió a uno de sus más importantes representantes de cine revolucionario. Desde finales de 1992, a Tomás Gutiérrez Alea se le diagnosticó cáncer, no obstante, el cineasta dirigió dos películas más, la coproducción con México *Fresa y chocolate* en 1993 y *Guantanamera* en 1995. De ésta última dijo “no me canso de repetirlo... el filme es un espectáculo en primer lugar y por lo tanto debe ser objeto de placer... el cine no es para dar lecciones, para hacer consignas y... si te puede servir para estimular la reflexión sobre el contexto en que vives y de alguna manera activar el sentido crítico del espectador, pues mucho mejor, y ese es el objetivo al que uno aspira y no siempre lo logra”.<sup>50</sup>

## 1.4 CONCLUSIONES

En los países con gobiernos totalizadores (como el nazismo en Alemania, el fascismo en Italia o los socialismos), el arte se convierte en asunto gubernamental con exigencias estéticas que se satisfacen (en la medida de sus posibilidades) con el servicio de la ciencia y la tecnología para cumplir con el objetivo fundamental de crear una base ideológica en favor del Estado.

En los países socialistas que hemos detallado, se mantienen estas premisas, de manera que el cine que se produce, lejos de buscar encuadrar en los patrones de rentabilidad económica, se convierte en un vehículo propagandístico delineado por el gobierno.

- ¿Qué se filma? En primera instancia se filman los fundamentos revolucionarios, es decir, producciones (educativas, históricas o alegóricas) que orientan al público en favor de los nuevos dogmas políticos. Asimismo, se filman cintas críticas contra los opositores y el régimen anterior, atacando sus problemas, amplificando sus errores y nulificando sus logros. En tercer término, se filman películas para mantener el orden actual, que van desde temáticas “que no dicen nada” (como los melodramas en general) hasta las que enaltecen el modo de vida presente. Por último, se desprende una serie de producciones que atacan las limitaciones y los problemas que el régimen revolucionario trajo consigo; en la medida que este tipo de películas son aceptadas por el gobierno (siempre que no pongan en riesgo el orden establecido), será calificada la libertad de expresión y sus matices democráticos, lo que resulta conveniente para su permanencia.
- ¿Con qué intención se realizan estas producciones? La intención básica de la producción gubernamental en estos países es la propaganda revolucionaria mediante la crítica a los procedimientos políticos anteriores, la orientación hacia los nuevos valores nacionales y el fortalecimiento social tras el triunfo revolucionario.
- ¿Quiénes tienen oportunidad? En un principio y gracias al auge revolucionario se abren las puertas para la creación de nuevas formas de producción y se brinda la oportunidad a muchos jóvenes, que siguen la línea de renovación. Sin embargo, con el paso del tiempo se consolida un grupo de cineastas revolucionarios que agotan las opciones y cierran el espacio creativo.
- ¿Cuáles son los límites? Los límites de esta participación gubernamental en la producción cinematográfica son: productivos, debido a la escasez de recursos económicos y tecnológicos; y creativos, en la medida que no ataquen el régimen actual, permitiendo severas críticas políticas, siempre que se desvíen a situaciones ajenas histórica y/o geográficamente.

---

<sup>50</sup>Palabras de Tomás Gutiérrez Alea durante la exhibición de su cinta reproducidas en el Programa mensual de la Cineteca Nacional número 150, junio de 1996.

- ¿Cómo influye el cambio de funcionarios en esta producción? Definitivamente el cambio de funcionarios influye en todos sentidos, debido a que se favorecen a determinados cineastas, temáticas y estilos de producción, al grado de romper con el tipo de realizaciones de la administración anterior. El cambio sustancial dependerá de los intereses personales, económicos, políticos, artísticos o hasta familiares del funcionario en turno.
  
- ¿Con qué problemas se enfrenta el gobierno como productor fílmico? Esencialmente con problemas económicos por el cambio brusco que implicó el movimiento revolucionario; además de problemas técnicos por la ausencia de tecnología y recursos científicos; problemas de aceptación del público local, debido a la costumbre por la cinematografía anterior; y problemas de rechazo internacional que implica el rompimiento de intercambios fílmicos, creativos y tecnológicos, además de la total desaprobación dogmática-temática.
  
- ¿Qué sucede con el cine cuando el gobierno lo controla? Se forma un monopolio creativo y productivo que centraliza el medio de comunicación y le dicta las normas de su comportamiento; se busca un fortalecimiento histórico que legitima la organización actual, desacredita a la oposición, fundamentalmente política, y promociona ideológicamente una nueva forma de vida, controlada y delimitada por el gobierno. Se unifica la definición de cine, para concentrarla en la premisa de cine como medio propagandístico. Cuando el gobierno controla al cine, crecen los límites productivos (se reducen los gastos debido al limitado presupuesto) y creativos (no sólo se cuida no afectar los intereses económicos del país, sino también los políticos e ideológicos).

## 2 EL GOBIERNO MEXICANO Y EL CINE (PRIMEROS CONTACTOS)

### 2.1 EL GOBIERNO MEXICANO Y SU PROCESO DE LEGITIMACION

Ya señalamos la relación cine-gobierno en forma general, ahora nos concentraremos al caso mexicano.

Para empezar tenemos que tomar en cuenta que México es un país de economía dependiente, lo que influye en la forma y los objetivos de acción de los gobiernos y específicamente del Presidente. “La base del estado mexicano es el Presidente por lo que hay que entenderlo como institución que integra los conflictos e intereses sociales de los diversos grupos del país, media entre ellos y concilia... Sus instrumentos son el partido y el aparato burocrático”.<sup>1</sup>

Los países dependientes “buscan el crecimiento económico y superar el subdesarrollo o heterogeneidad estructural, pero como no pueden hacerlo, intentan aparentarlo”<sup>2</sup> con un crecimiento imaginario de la economía y una homogenización social creada mediante el culto a los héroes patrios, a la historia revolucionaria, al Presidente y a los valores nacionalistas. El aparato burocrático se convierte en el intermediario “que evita ceder ante los intereses particulares” y al mismo tiempo permite “un entorno que concilia con los mismos”<sup>3</sup> y los medios de comunicación se sitúan como el vehículo de información de ese crecimiento imaginario y vehículo de propaganda de esa uniformidad ideológica.

Los medios de comunicación entonces, juegan un papel preponderante en el contexto de las sociedades dependientes, ya que cumplen dos funciones centrales:

- 1) Contribuyen a imponer y mantener las relaciones de reproducción mercantil dependiente.
- 2) Crean un consenso ajustado a las necesidades del proceso de reproducción dependiente (directamente relacionado con la supresión o deformación de la información).<sup>4</sup>

Al mismo tiempo, se espera que los medios de comunicación permitan el cumplimiento de dos objetivos específicos de su condición: el lucro a sus propietarios y la difusión de la orientación política y cultural de su público. Los gobiernos se preocupan por la segunda opción.<sup>5</sup>

Un hecho central de los países dependientes es “el predominio de los aspectos coloniales de su cultura, la penetración ideológica del proceso de dominación imperial, la adopción masiva, irracional y mimética de los procesos metropolitanos”.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup>BOHMANN, Karin, Medios de comunicación y sistema informativo en México, Ed. Alianza, México, 1986. p 399.

<sup>2</sup>Ibidem, p 242. La heterogeneidad se refiere a las diferencias sociales.

<sup>3</sup>Ibidem.

<sup>4</sup>Ibidem, p 252.

<sup>5</sup>Ibidem, p 250.

<sup>6</sup>MONSIVAIS, Carlos, Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, en Historia General de México, Tomo IV, Colegio de México, 1976. p 306.

En México el proceso de legitimación tuvo sus bases fundamentales en la cultura occidental, gracias a la visión de los intelectuales del porfiriato. Sin embargo, la Revolución Mexicana le dio un giro nacionalista que se utilizó para legitimar “al régimen en turno aportando una atmósfera flexible y adaptable a las diversas circunstancias políticas”.<sup>7</sup> De esta manera, en el proceso de afianzamiento político se complementan los discursos sobre unidad nacional y progreso que “concluyen en una jamás definida política cultural del gobierno”.<sup>8</sup> En esta cultura intervienen “la ideología educativa, el panorama de la historia oficial, el modo de vida fundado en la conciliación y el equilibrio ideológicos, el patrocinio moderado y caótico de las artes y el exceso pétreo y marmóreo de un arte oficial que consagra y magnifica al estado”.<sup>9</sup>

Posteriormente, a través “de la política reformista estatal de Cárdenas, se siguió un modelo de crecimiento económico sobre la base de la acumulación privada de capital”.<sup>10</sup> “Cárdenas estableció nuevas medidas a fin de contar con una política informativa más controlada por el gobierno... lo que puede explicarse porque su proyecto económico-político se basaba en la estimulación del crecimiento a través de la expansión en la demanda de las masas”,<sup>11</sup> es decir, el crecimiento de la demanda que genera y fortalece las necesidades de consumo.

Con Avila Camacho se vive un proceso de transición política por una participación decreciente del gobierno en la organización de los medios de comunicación, que reforzó y aumentó cuando Miguel Alemán asumió la presidencia. Los fuertes lazos económicos que se desprenden de estas actitudes condescendientes con la iniciativa privada orientan las políticas subsecuentes.

¿Qué pasa con el cine? Vamos por partes.

## 2.2 CINE MUDO

El cinematógrafo Lumiere llegó a México en agosto de 1896 con las proyecciones francesas que iban recorriendo el mundo (*La salida de la fábrica*, *La llegada del tren*, etc). Fue el tercer período presidencial de Porfirio Díaz, quien apoyaba la influencia cultural francesa así como la filosofía positivista sustentada en la herencia de Gabino Barreda (1818-1881) y la actividad de Justo Sierra (nombrado secretario de la Instrucción Pública y Bellas Artes en 1905).

Esa tendencia manejada por la élite política e intelectual que rodeaba a Díaz, “los científicos” (Sierra, Emilio Rabasa, Porfirio Parra, José Ives Limantour), se dirigía hacia la idea fija de un proceso determinado por el modelo occidental (francés o inglés).

El plan del gobierno se centró en la industrialización del país, la descotización de la sociedad y la educación de la población para contrarrestar “el primitivismo y la barbarie”.<sup>12</sup>

Los artistas de fines de siglo se inclinaron por el romanticismo francés y el simbolismo alemán como Julio Ruelas (pintor, dibujante y grabador), Jesús Contreras (escultor), Enrique Guerra (escultor), los

---

<sup>7</sup>Ibidem, p 307.

<sup>8</sup>Ibidem, p 309.

<sup>9</sup>Ibidem.

<sup>10</sup>BOHMANN, op. cit, p 46.

<sup>11</sup>Ibidem, p 97.

<sup>12</sup>PEREDO Castro, Francisco, Alejandro Galindo en el cine mexicano, Tesis, FCPS, UNAM, México, 1990. p 56.

arquitectos Rivas Mercado, Adamo Boari y Silvio Contri así como en música Juventino Rosas, en literatura Rabasa, Manuel Acuña y José Juan Tablada y en la poesía Amado Nervo y Ruben Darío.

El cine para el gobierno de Díaz fue, más que un negocio, un espectáculo para la clase media fascinada por la tecnología europea; era una prueba más del progreso del siglo y de la revolución científica del país e incluso se le consideraba la posibilidad de contrarrestar los altos niveles de alcoholismo y suicidio existentes principalmente en las capas más bajas de la sociedad.

La única actitud legislativa se registró en materia de impuestos, por lo que se reformó (desde 1896) la Ley de Ingresos Municipales para integrar medidas en la exhibición de vistas y establecer el cobro de impuestos y permisos para abrir salas, con requisitos indispensables de seguridad e higiene.

Respecto a la calidad moral, el Ayuntamiento (al contrario de la prensa) era muy tolerante. Cualquiera que tuviera un poco de capital y de iniciativa podía ser empresario.

Estando en desarrollo la reforma educativa, en 1897, se creó la Escuela Nacional Preparatoria centralizando todos los planteles de educación superior. En 1880 se decidió incorporar murales de historia (“cartas histórico-geográficas” de Pimentel) y obras de teatro como apoyo educativo. En 1900 se anunciaron vistas cinematográficas complementarias a la enseñanza de la Historia.

Las primeras producciones cinematográficas mexicanas fueron cortometrajes documentales donde seguramente el gobierno pudo tener alguna que otra participación. Tales son los casos de: *Expedición técnica de los alumnos de la escuela de Ingeniería a Necaxa* (Gustavo Silva, 1909) por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Incendio del pozo petrolero de Dos Bocas, Veracruz* (Gustavo Silva, 1909) por la misma entidad.

*Viaje a Manzanillo* (Gustavo Silva, 1909) producida igual que las anteriores.

*El Henequén de Yucatán* (M. Cirerol Sansores, 1915) producción del gobierno de Yucatán, entre algunas otras.<sup>13</sup>

El primer largometraje mexicano se supone que fue una cinta documental de 3,000 metros (10 rollos) denominada *Fiestas presidenciales en Mérida* (Enrique Rosas, febrero de 1906). Sin embargo, la primera producción gubernamental de medio o largometraje fue *Viajes de Justo Sierra a Palenque* (Gustavo Silva, 1909) realizada por la secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Dicha cinta reproducía las fiestas en honor al “señor ministro”, acompañada de bailes regionales y panoramas del Usumacinta.

El cine de ficción tuvo su primer destello en la reconstrucción de un duelo de pistolas en 1896 *Riña de hombres en el Zócalo* y en una versión abreviada de *Don Juan Tenorio* (Salvador Toscano, 1899).<sup>14</sup> Pero antes de la realización del primer largometraje de argumento, estalló el movimiento revolucionario, que provocó un giro en la temática rescatable del momento histórico, con antecedentes culturales que invocaban el nacionalismo, el indigenismo y la preocupación por la cuestión social (agraria y obrera).

---

<sup>13</sup>REYES, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, Colección Filmografía Nacional número 5, Filmoteca de la UNAM, México, 1986. p 2-10. No abundamos en este aspecto porque se trata de cortometrajes y el trabajo sólo se refiere a producciones de largometraje.

<sup>14</sup>GARCIA Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, SEP, Foro 2000, México, 1985. p 32-36.

Desde 1906 los jóvenes pintores Ponce de León, Francisco de la Torre, Diego Rivera, Gerardo Murillo (El Dr. Atl) entre otros, difundieron el impresionismo, la renovación voluntariosa y el heroísmo tratando de desacreditar al positivismo. Se constituye entonces, el Ateneo de la Juventud, se organiza una huelga en la Academia de San Carlos para destituir a Rivas Mercado y se generan tendencias críticas hacia la cultura porfirista como las novelas “Los fracasados” (1908) y “Mala Yerba” (1909) de Mariano Azuela.<sup>15</sup>

Pero si bien, el nacionalismo supone estar contra la cultura positivista del grupo de “los científicos” y los restos hispanocatólicos, es al mismo tiempo “la versión radicalizada” de ambos,<sup>16</sup> es decir, se buscó por un lado revalorar la herencia colonial, pero los principios comtianos y spencerianos subsistieron, como en el caso de la consigna inamovible de “progreso” vigente hasta nuestros días. Justo Sierra, siéndolo el representante cultural de los principios porfiristas, es homenajeado y justificado por el gobierno Maderista.

Aunque algunos consideraron (por su realización en la capital) a la cinta *La luz, tríptico de la vida moderna* (Max Chauvet, 1917), como el primer largometraje de ficción, ya se había realizado en el estado de Yucatán en 1916, *1810* o *Los libertadores* (Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores) seguida de otro filme yucateco *El amor que triunfa* (Cirerol y Martínez, 1917).<sup>17</sup>

En ese año, la participación del gobierno se dejó ver en el documental de largometraje *Patria Nueva* realizado por el Departamento de Enseñanza Militar a cargo del general Jesús M. Garza y con fotografía de Ezequiel Carrasco. La cinta mostraba la toma de protesta del Presidente Venustiano Carranza y tal parece que las escenas de maniobras de la Cruz Roja fueron realizadas por actrices profesionales (Celia Padilla, Guadalupe Camargo, Inés Rascón, etc).<sup>18</sup>

Pero los primeros largometrajes de ficción realizados por el gobierno fueron las producciones de la Secretaría de Guerra y Marina, una muestra de su tendencia educativa y sus objetivos propagandísticos: *Juan Soldado* (Enrique Castilla) sobre un cuento del general Francisco L. Urquiza como parte del proceso de normalización de la vida nacional, *El precio de la gloria* (Fernando Orozco Berra) con el mismo objetivo promocional de disciplina y patriotismo militar y el drama *El block house de alta luz* (Fernando Orozco Berra). Todos ellos se produjeron en 1919 y al parecer no tuvieron exhibición pública.<sup>19</sup>

En 1920 la misma secretaría realizó *Honor militar* (Fernando Orozco Berra) y en ese mismo año se realizó otra producción que si no es exactamente una cinta gubernamental porque la dirige y produce Juan Canales de Homes, siguió la línea de los largometrajes anteriores y se basó en un argumento del capitán, piloto y director de la Escuela Militar de Aviación, Rafael Ponce de León, *Cuando la patria lo mande*.

En octubre de 1919 el Ayuntamiento implantó un Reglamento de Censura Cinematográfica que ratificaba la Ley de Ingresos Municipales y el Decreto de Censura emitido el 6 de enero de 1913, con el objetivo de regular la exhibición, por ejemplo, prohibía vistas que mostraran delitos sin señalar el

---

<sup>15</sup>MONSIVAIS, opcit, p 318-320.

<sup>16</sup>DAVALOS, Federico, *Summa fílmica mexicana 1916-1920. Hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*, Tesis, FCPS, UNAM, México, 1988. p 75.

<sup>17</sup>Todos los títulos fueron obtenidos de GARCIA Riera, opcit, p 32-36.

<sup>18</sup>Ibidem.

<sup>19</sup>Ibidem.

castigo debido. Además de agregar el control de la importación y exhibición de películas, así como un aumento en los impuestos.

El crecimiento del cine obligó a los trabajadores a agruparse por primera vez en la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo.

En enero de 1920, se creó el Departamento de Censura Cinematográfica dependiente del Ayuntamiento (para cumplir con el reglamento) y se integró el Departamento de Censura Cinematográfica a la SEP el 20 de enero de 1923.<sup>20</sup>

Si en primera instancia el cine era un espectáculo y un negocio, la Revolución Mexicana lo convertía en una poderosa arma noticiosa, lo que acrecentó su importancia social con amplia difusión a pesar de las luchas.

Cuando se recobra la paz social, el cine regresa a su aprecio rentable, pero el gobierno había descubierto su poder propagandístico y de integración nacional.

Los gobiernos resultantes de la Revolución enfocaron sus esfuerzos al desarrollo del proyecto educativo y de las Bellas Artes, dejando en segundo término a los procesos científicos.

En 1921 José Vasconcelos asumió la Secretaría de Educación Pública (antes Instrucción Pública, reinstalada por Obregón). Sus tendencias dejaron ver cierta influencia de los lineamientos culturales del ministro de Instrucción en la URSS, Anatoly Lunatcharsky, y la orientación artística e intelectual nacionalista. Ello dio origen al surgimiento de la llamada “Escuela Mexicana” así como al cumplimiento del proyecto vasconcelista: “Educar es poblar”. Su programa abarcó campañas de alfabetización, con un presupuesto que se elevó año con año, 15 millones en 1921, 30 en 1922, 35 en 1923; congresos de maestros, difusión y promoción de las artes, la fundación del Departamento de Bellas Artes, festivales de música y danza populares así como muestras que recorrían el país y la incorporación de la población indígena, por medio del sistema escolar nacional.<sup>21</sup>

El arte comenzó a ser subsidiado por el gobierno, principalmente en artes plásticas (el muralismo y la escuela mexicana de pintura), la lectura, la escultura, el grabado y, posteriormente, la música (Conservatorio Manuel M. Ponce, José Rolón y Candelario Huizar), la fotografía (Tina Modotti y Edward Weston) y la cinematografía.

Fue entonces que la educación se convirtió en el objetivo primordial de la política gubernamental y parte del proyecto de legitimación de la Revolución.

En 1922 la Secretaría de Relaciones Exteriores filmó *México en las fiestas del Centenario de Brasil* con motivo de la Independencia brasileña (7 de septiembre de 1922) y presidida por Vasconcelos. La Secretaría de Guerra y Marina patrocinó otro largometraje *México militar* (1925) y que al parecer fue realizado por Contreras Torres por encargo de Plutarco Elías Calles. Al año siguiente el gobierno del estado realizó *Chiapas*, dirigida y fotografiada por un señor con apellido Campos, pero que

---

<sup>20</sup>MANDUJANO Jacobo, Pilar y Ma. Guadalupe Laura Navarrete Maya, La participación del estado en la industria del cine mexicano, Tesis, FCPS, UNAM, México, 1985. p 9-12.

<sup>21</sup>MONSIVAIS, opcit, p 344-348.

probablemente no se exhibió. Y en 1927 el gobierno de Michoacán apoyó a Francisco García Urbizu en la producción de *Mexiquillo*.<sup>22</sup>

En 1929 la Asociación Nacional de Protección de la Infancia produjo *Los hijos del destino* (Luis Lezama, 1929) una cinta sobre la conveniencia de los exámenes médicos prenupciales. Según un testimonio de Juan José Martínez Casado la producción y argumento fue obra de la esposa del Presidente Emilio Portes Gil.

Para el período siguiente, es decir, cuando llega el cine sonoro a México, el régimen delegaría a los intelectuales la organización y el peso de la política cultural. Poco a poco, el programa de Vasconcelos (quien dejó la Secretaría en 1922) iba perdiendo fuerza pero la base de expansión y unificación educativa perduraría.

## 2.3 EL GOBIERNO Y LA INDUSTRIA (1931-1958)

### A) LA LLEGADA DEL SONIDO

El sonido llegó al cine mexicano durante la presidencia de Emilio Portes Gil (1928-1930) en pleno “Maximato”. El público prefería los espectáculos en su idioma. Distribuidores y productores presionaron al Departamento Central y el Presidente promulgó un decreto que prohibía la exhibición de películas en inglés (diciembre de 1929); ésta fue la primera acción gubernamental ante la llegada del cine sonoro.

Los primeros pasos para realizar largometrajes sonoros en español se dieron con: *Dios y ley* (1929), escrito, actuado y dirigido por Guillermo Calles, en California, EU; *El águila y el nopal* (1929) dirigido y producido por Miguel Contreras Torres y *Santa* (1931) de Antonio Moreno, considerada el despegue del cine sonoro en México.

El gobierno, atraído por la sonorización del cine, adquirió el primer aparato vitafónico para filmar la toma de protesta del ingeniero Pascual Ortiz Rubio (1930-32), con un costo de 10 mil dólares e importado por Paramount.

La siguiente producción fílmica del gobierno es un cortometraje patrocinado por la Lotería Nacional en 1933, durante la presidencia del general Abelardo Rodríguez (1932-34): *Humanidad*, dirigida por el pintor Adolfo Best Maugard (amigo del cineasta soviético Eisenstein), fotografiado por el maestro de la Academia de Bellas Artes, Agustín Jiménez, con argumento de Miguel Ruíz (guionista de *El Prisionero Trece*) y la actuación de Esther Fernández, la posteriormente conocida “crucita” de *Allá en el rancho grande* (1936).

En opinión de Diego Rivera, *Humanidad* es la mejor prueba local de “justeza” de lo que él pide al cine “el verismo”, “es un centro de admiración... y un magnífico instrumento de propagación para el país”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup>Datos obtenidos de DAVALOS Orozco, Federico y otros, *El cine mexicano en documentos, Filmografía 1909-1929*, Centro de Capacitación Cinematográfica y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1981 y REYES, Aurelio de los, opcit.

<sup>23</sup>Declaración de Diego Rivera el 20 de abril de 1939, citado por Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, Ed. Era, México, 1969. p 59.

Cuando el general Lázaro Cárdenas asumió la presidencia en 1934, emprendió una política en favor del nacionalismo cultural y las producciones del país, con fundamentos en el corporativismo y con el gobierno como mediador de los intereses particulares.

Hasta entonces el eje de la legislación cinematográfica se encontraba en los artículos 4º, 6º y 7º de la Constitución, a partir del cardenismo se añadió la fracción X al artículo 73º para establecer que el gobierno federal y de los estados se ocuparían de legislar en materia de cine.<sup>24</sup>

Además, en diciembre de 1936, se creó el Departamento de Supervisión Cinematográfica y el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), ambos dependientes de la SEP, con el objetivo de centralizar y controlar la información del país. Esto incluyó la edición de películas cinematográficas, educativas, informativas y de propaganda, con títulos como Danzas autóctonas mexicanas, Desfile atlético 1937 y La nacionalización del petróleo (sobre la manifestación del 23 de marzo de 1938 en apoyo al Presidente), entre otras, la mayoría con versiones en español, inglés y francés.<sup>25</sup> Debido al exceso de presupuesto destinado al DAPP (\$ 550,000 pesos) en diciembre de 1939 fue suprimido.<sup>26</sup>

Por su parte, el Departamento del Distrito Federal se encargó, a través de la Oficina de Diversiones, de los permisos de exhibición, precios de entrada e impuestos y el gobierno decretó la proyección de una película mexicana por mes en cada sala.

En cuanto a la censura, las películas eran bloqueadas no por una revisión moral o estética, sino por su mensaje político: la cinta italiana Escipión el africano (Carmine Gallone, 1937) estuvo vetada durante 2 años (hasta el 2 de enero de 1941) por el líder obrero continental y fundador de la CTM, Vicente Lombardo Toledano, con el argumento de que el filme era portavoz de la propaganda fascista y del imperialismo romano; la película española Carmen (Florian Rey, 1938) fue suspendida con un argumento similar, mientras la mexicana Hambre (Fernando A. Palacios, 1938) fue vetada por los exhibidores porque consideraban a su tema socialista.<sup>27</sup>

La política del gobierno permitió la realización de Redes, (1934) una cinta con contenido social financiada por la SEP (siendo su titular Narciso Bassols), fotografiada por el estadounidense Paul Strand, con música de Silvestre Revueltas y dirigida por el austriaco Fred Zinneman y el mexicano Emilio Gómez Mariscal. Era una muestra de la fuerza social contra el despotismo político encarnado en un grupo de pescadores de Alvarado, Veracruz, enfrentados a un acaparador. La película correspondía a la imagen social de la política presidencial.

La situación mundial y los primeros años de producción fílmica nacional con experiencias exitosas como Janitzio, Dos monjes y la mencionada Redes, presentaba un panorama alentador, (México se convirtió en el primer productor de películas de habla hispana en 1934), que impulsó a Cárdenas hacia la promoción, el fomento y soporte del cine nacional. Las acciones directas fueron la participación en el financiamiento para la construcción de los estudios Clasa (por iniciativa de Juan Carlos Alarcón) y el caso de la película Vámonos con Pancho Villa (Fernando de Fuentes, 1938) para la cuál dispuso la utilización de un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, artillería,

---

<sup>24</sup>MANDUJANO, op. cit, p 26-27.

<sup>25</sup>Los títulos fueron obtenidos de MEJIA Barquera, Fernando, La industria de la radio y la televisión en la política del estado mexicano, Tesis, FCPS, UNAM, México, 1982. Tomo 1 Radiodifusión, p 322.

<sup>26</sup>Ibidem.

<sup>27</sup>MANDUJANO, op. cit, p 32.

uniformes, caballos y asesores militares. Por si fuera poco, la realización de la cinta estuvo a punto de llevar a la quiebra a la compañía productora, Clasa (de Alberto R. Pani) y el gobierno salvó el desfaldo de un millón de pesos, a cambio de eliminar 20 minutos de la película, sin que nadie se opusiera. Fue una adaptación de Carlos Fuentes y Xavier Villaurrutia de la novela de Rafael F. Muñoz con fotografía de Jack Draper y Gabriel Figueroa y música de Revueltas. Cuenta como un grupo de 6 rancheros encabezados por Tiburcio Maya (Antonio R. Frausto) se unen a las tropas de Pancho Villa.

Alrededor de 1938 las pugnas sindicales afectaron la producción de películas. Existían la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos (URECM), el Sindicato de Empleados Cinematográficos del D.F. (SEC) y la Federación de Trabajadores Cinematográficos (FTC), que agrupaban a los trabajadores de la producción, de la exhibición y a los sindicatos respectivamente.

La FTC quiso manejar los contratos de la UTECM por lo que suspendió la distribución y la exhibición en la capital, la CTM intervino emitiendo un documento que concedía a la UTEC (o UTECM) el control de la producción respecto a los técnicos, actores, empleados, argumentistas y extras, mientras crea el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (SNTIC o STIC) para desaparecer al SEC y a la FTC. UTEC expulsó a su líder Enrique Solís.

El STIC resultó mayoritario y sus líderes Salvador Carrillo y Pedro Tellez Vargas (con fuertes contactos en la CTM) eran los mismos de los sindicatos desaparecidos y poco a poco absorbió al UTEC, para convertirse en el único sindicato hasta 1944.<sup>28</sup>

De esta manera con los problemas sindicales y la tendencia gubernamental de apoyo directo a la cinematografía (la producción de *Redes*, las facilidades a *Vámonos con Pancho Villa* y la construcción de los estudios Clasa) se llegó a creer en la posibilidad de nacionalizar al cine. Sin embargo, ésto no sucedió y en cambio se sentaron las bases del desarrollo de la industria en manos de los grandes capitalistas.

Con Manuel Avila Camacho en la presidencia, la acción gubernamental en la cinematografía se dirigió hacia la supervisión y de acuerdo a la Ley de secretarías y departamentos de estado, se reorganizaron las facultades: la censura se ejerció mediante la secretaría de Gobernación, por lo que el Departamento de Supervisión Cinematográfica pasó a depender de dicho organismo (1941), la Secretaría de Comercio e Industria se convirtió en auxiliar de Gobernación; la SEP se encargó del registro de argumentos y estímulos de calidad; el DDF del cobro de impuestos y autorizaciones; la SRE se dispuso para la regulación de la importación y exportación de películas, así como de los convenios e intercambios internacionales; y la SHCP se le concedió el poder de supresión o autorización de impuestos.

Además el 25 de agosto de 1941 se elaboró un reglamento de supervisión cinematográfica que centralizó las funciones oficiales y restó autoridad a los gobiernos estatales. Este reglamento determinó una clasificación de cintas, con base moral, según cuatro categorías:

- A) Para todo público.
- B) Adolescentes y adultos.
- C) Adultos.
- D) Exhibiciones especiales.

---

<sup>28</sup>SHOIJET Weltman, Celia y Aschentrupp Toledo, Roberto, Cine y poder, la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana 1970-76 y 1976-82, Tesis, FCPS, UNAM, México, 1983. p 61-63.

La Segunda Guerra Mundial orientó la producción filmica de los países participantes hacia cintas de propaganda bélica, México compensó la demanda internacional con producciones que giraron en torno a temáticas repetidas hasta el cansancio: “nostalgia porfiriana”,<sup>29</sup> comedias rancheras, melodramas moralistas y de contenido religioso (hay que recordar que el Presidente era creyente declarado), melodramas arrabaleros y ninguna denuncia política.

El crecimiento de la industria fue mayor en la exhibición y en la distribución que en la producción. Técnicos y autores se levantaron contra Carrillo y Solís. Fidel Velázquez hace una propuesta para que la sección dos se separe del STIC (febrero de 1945), pero un mes más tarde se desmiente. La sección dos que incluía el sindicato de directores formado en junio de 1944 por Alejandro Galindo, anunció su separación; Galindo, Roberto Gavaldón, Alfonso Esparza Oteo, Jorge Negrete, “Cantinflas” y Gabriel Figueroa, entre otros, lograron el 14 de marzo de 1945 el reconocimiento del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) con 2192 miembros y bajo la dirección de Adolfo Fernández Bustamante.

## **B) LA PRIMERA PRODUCTORA OFICIAL**

Avila Camacho respaldó la iniciativa de la formación del Banco Cinematográfico (fundado el 14 de abril de 1942), que estaba conformado por pequeñas cadenas de exhibición (cadena de oro, operadora de teatros y Azcárraga), casas productoras (Grovas y Wallersteien), el inversionista estadounidense Williams Jenkins y el apoyo del Banco Nacional de México.<sup>30</sup> Esta institución se fundó con el objetivo de crear un sistema de financiamiento para la producción nacional por medio de las distribuidoras, exhibidoras y laboratorios de la industria, pero los beneficios se dirigieron sólo hacia determinadas casas productoras (Filmex, Films Mundiales, Posa Films, Producciones Hermanos Rodríguez y Grovas), por lo que los favorecidos fueron los mismos socios e inversionistas del banco.

La primera acción concreta del Banco Cinematográfico, fue la “creación” de la productora Grovas, S.A. de C.V.,<sup>31</sup> con un capital social de más de 200 mil dólares, de manera que se anunció como “la más poderosa empresa de Latinoamérica”.<sup>32</sup> Grovas empezó a funcionar como productora oficial con la encomienda de cumplir con la realización de 20 películas anuales supervisadas por productoras famosas.

Grovas existía desde 1937, cuando funcionando como Grovas y compañía, y produjo la cinta *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro), después trabajaría como Grovas Oro Films y posteriormente como Producciones Grovas S.A. El equipo de trabajo (Emilio Thalmann, Alberto Pani, Manuel Espinosa, Jesús Grovas y Juan Bustillo Oro)<sup>33</sup> se mantuvo en cada una de las productoras para apuntalarse como una de las fuertes empresas fílmicas del país. Sin embargo, sólo

---

<sup>29</sup> Así las define Jorge Ayala Blanco en la clasificación que hace en su libro *La aventura del cine mexicano*, Ed. Era, México, 1968.

<sup>30</sup> GARCIA Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 2, Ed. Era, México, 1969-76. p 53. El primer gerente del Banco fue el contador Carlos Carriedo Galván y el consejo administrativo estuvo compuesto por Agustín Legorreta, Alberto J. Pani, Elizabeth Jenkins, Jiménez O’Farril, Gutiérrez Roldán y Adolfo Grovas.

<sup>31</sup> Su consejo de administración estaba conformado por Jesús Grovas (como gerente), Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Miguel Zacarías, Vicente Saisó Piquer y Raphael Sevilla. *Ibidem*, p 127.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p 114.

durante 1942, con la aportación del Banco Cinematográfico, se registró como “productora oficial”, tal vez porque el gobierno deseaba experimentar en la producción filmica con cierto apoyo financiero.

Como productora oficial, Grovas sólo realizó ocho películas: *El que tenga un amor* (Carlos Orellana), *La abuelita*, *El ángel negro* (Juan Bustillo Oro), *Yo baile con Don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares), *Así se quiere en Jalisco* (Fernando de Fuentes), *Maravilla de torero*, *María Eugenia* (Gregorio Castillo) y *El peñón de las animas* (Miguel Zacarías) y en 1943 es sustituida como productora oficial por Clasa Films S.A.<sup>34</sup>

Clasa nació en 1935 con *Vámonos con Pancho Villa*, (cuando el gobierno intervino en el desfalco) pero sólo realizó una cinta más en 1941, *El rápido de las 9.15* (Alejandro Galindo). En 1943 resurgió la compañía por iniciativa de Salvador Elizondo, quien se asoció con su tío Alberto J. Pani,<sup>35</sup> Hipólito Signoret (principal accionista del Palacio de Hierro) y Agustín Legorreta y absorbe a Grovas, para convertirse en la productora oficial y depositaria del banco, con películas como *Doña Barbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez Solares, 1943) e *Internado para señoritas* (Martínez Solares, 1943), entre otras.<sup>36</sup>

En 1944 muere el presidente de la productora Films Mundiales, Agustín J. Fink, y Clasa nuevamente absorbió a la productora para convertirse en Clasa Films Mundiales en 1945.

No se puede afirmar que Grovas y posteriormente Clasa fueron productoras del gobierno, sino que el gobierno las apoyó mediante el Banco Cinematográfico, en gran parte por los lazos económicos existentes entre los grupos fundadores: el creador de los Estudios Clasa, el Ingeniero Alberto J. Pani tenía acciones en Bancinema y en Nafinsa, Elizabeth Jenkins (de la familia del estadounidense William, monopolista de la exhibición) en el Banco Nacional de México y Manuel Espinosa Iglesias fungía como director del Banco de Comercio y la operadora de teatros en Puebla, que por cierto fue estado natal de la familia Avila Camacho, donde se mantuvo su presencia política con la gobernatura de Maximino Avila Camacho (1934) y su hermano Rafael en la época de Ruiz Cortines.

### C) LEY CINEMATOGRAFICA

El Licenciado Miguel Alemán asumió la presidencia en 1946, ante la crisis financiera y de calidad en el cine, por la repetición de temas constantes (con proliferación del cine de cabareteras) que perduró por la escasez de películas de importación.

Se formó una comisión mixta entre productoras, distribuidores y trabajadores destinada a cuidar la calidad y se estableció una clasificación según la calidad:

- A) Películas buenas para exhibirse en salas de lujo.
- B) Películas regulares para salas de circuito.
- C) Películas malas que se sugiere destruir.

Eso significaba la destrucción de casi todo el cine mexicano que se producía en aquellos años. El gobierno tuvo que intervenir y le asignó a la Academia Mexicana de Ciencias y Artes (antes

---

<sup>34</sup> Anuario Pelmex 45, Firmas que han producido películas en los estudios nacionales desde la iniciación del cine sonoro en México en el año de 1932 hasta el mes de mayo de 1944, en El cine gráfico, Anuario Pelmex 1943-44. p 487-492.

<sup>35</sup> Dato obtenido de la biografía de Salvador Elizondo, en Testimonios para la historia del cine mexicano, tomo 1, Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, 1986. p 82.

<sup>36</sup> Los títulos son de GARCIA Riera, opcit, tomo 2, p 361e información de listas de producción de Canacine.

Academia Cinematográfica de México, creada en 1942) la promoción de la calidad y el estímulo a la inversión.

Pero la Academia fracasó y el 30 de diciembre de 1947 fue sustituida por la Comisión Nacional Cinematográfica integrada por el licenciado Antonio Castro Leal, Celestino Gorostiza, Gabriel Figueroa, José Gómez Robleda, Pablo Bush, Manuel Sánchez Cuen, César Santos Galindo, Jesús Grovas, Mauricio de la Serna, Fernández Bustamante y Salvador Carrillo, los grandes capitalistas.

El monopolio de exhibición bloqueaba la producción y el Banco Cinematográfico ya no poseía recursos, por lo que siguió operando como institución financiera y fiduciaria de carácter privado hasta julio de 1947. En agosto, el consejo administrativo propuso que el gobierno federal interviniera ampliamente, otorgándole carácter de Banco Nacional Cinematográfico<sup>37</sup> e incrementando su capital social a 10 millones de pesos que aportó el gobierno mediante el Banco Nacional de México y Nacional Financiera.

La intención de el nuevo BNC fue la de subsidiar proyectos de alta calidad y al mismo tiempo redituables, pero los créditos se retrasaban y tanto el consejo del banco como la comisión nacional cinematográfica (la cuál decidía que proyectos se autorizaban) continuaban en manos de los grandes capitalistas, por lo que las productoras beneficiadas seguían siendo las mismas.

Asimismo, el 17 de octubre de 1947 se formó la distribuidora Películas Nacionales (PelNal) con el soporte del Banco Nacional Cinematográfico y las productoras Clasa (Salvador Elizondo) y Filmex (Gregorio Walerstein). El gobierno tenía una participación simbólica en la distribuidora con la categoría de empresa estatal minoritaria y el control se mantuvo en manos del capital privado.<sup>38</sup>

El 20 de diciembre de 1949 se emitió la Ley de la Industria Cinematográfica y se creó la Dirección General de Cinematografía dependiente de Gobernación, a la que se unieron el Registro Público (antes dependiente de la SEP) y el Departamento de Supervisión (que operaba con el reglamento de 1941).

En la ley sobresalieron los siguientes puntos: la prohibición de tener inversiones en distintas áreas de la industria, la exigencia de tiempo de pantalla obligatorio para películas mexicanas, el impulso a la investigación, la formación de una cineteca y la utilización de la publicidad en favor de la producción nacional.

El gobierno sin involucrarse oficialmente en la producción fílmica, se siguió encargando de la censura con bases personalistas: en 1951 Jesús Castillo López, presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía acordó vetar *El suavecito* (Fernando Méndez, 1950) porque se consideró que daba una imagen incorrecta del país, lo mismo que ocurrió con *Casa de vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1960).<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup>Como presidente del Banco fue nombrado Eduardo Bustamante.

<sup>38</sup>La otra distribuidora, Películas Mexicanas, se formó en 1945 también por iniciativa de las productoras Clasa, Filmaciones Mexicanas y Films Mundiales (Agustín J. Fink).

<sup>39</sup>SHOJET, op. cit, p 55.

En 1953 se produjo *Espaldas Mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) una historia sobre indocumentados que sufren explotación, abusos, injusticias y persecuciones ante la indiferencia del gobierno mexicano, aunque es una película sin denuncia real, es enlatada durante 2 años.<sup>40</sup>

Otro caso es el proyecto del productor estadounidense Darryl Zanuck, el guionista John Steinbeck y el director Elia Kazan, *Viva Zapata*. Steinbeck había participado anteriormente en *La perla* (Emilio Fernández, 1945) y era amigo íntimo de Gabriel Figueroa (secretario general del Sindicato de Trabajadores Cinematográficos) así que el equipo decidió filmar *Viva Zapata* en México y presentó el proyecto al país. Los tres involucrados se entrevistaron con Figueroa, pero el líder sindical no mostró agrado en la propuesta cinta histórica, así que les pidió tiempo para leer el script. Kazan afirmó que sabía que los condicionarían: “Figueroa necesita tiempo no para formular lo que piensa, sino para consultarlo con sus camaradas...”<sup>41</sup> Así, se rechazó la primera versión solicitando cambios y el envío de la forma “correcta”. Steinbeck no se preocupaba, porque, le afirmó a Kazan, “según su previa experiencia en *La perla*, conocía a un productor que les ayudaría, Oscar Dancigers, quien tenía la fórmula para que la censura oficial aceptara el proyecto: “la mordida”.<sup>42</sup>

Kazan participó en otra producción mientras se resolvía el asunto, la filmación de *Un tranvía llamado deseo*. Por su parte, la cabeza del proyecto de producción, Ray Klune, realizó una investigación del caso de *Viva Zapata* con un reporte final que descubrió que la censura mexicana consideraba la historia irreal, por lo que se requería una revisión por parte del Departamento de Defensa, el cual también pediría sus respectivas modificaciones. Dancigers tampoco apoyo el proyecto, todos parecían de acuerdo en que no debía realizarse y la película no se filmó.

En México, se prometió la realización de la vida de Zapata bajo la dirección de Emilio Fernández que finalmente culminó en una historia ficticia con rasgos revolucionarios, *Un día de vida* (1951).

Un caso curioso es la película *Los diablos en el paraíso*, una producción de Carlos Toussaint pero que probablemente fue financiada con dinero proveniente del gobierno. El guión fue escrito por Miguel Alemán, hijo del Presidente y con las interpretaciones de los hijos de los hombres más destacados de la política de ese momento: Miguel Alemán hijo, Alfonso Sánchez Tello (responsable de la realización), Tufic Yazbek (en la fotografía), Roberto y Luis Viñals, Fernando Casas Alemán, Rafael Gamboa, Jorge Escalante, Enrique Candiani, Javier Flores Orozco, Manolo González, Gabriel Ruiz, Salvador Romero, Rodolfo Orozco, Guillermo Mayandón y Roberto Borunda.

Adolfo Ruiz Cortines sube a la presidencia el 1º de diciembre de 1952 y la austeridad se hace presente en todas las actividades. Si bien se mejoraron levemente los salarios, se instauró el aguinaldo, se construyeron viviendas y se impulsó la producción agrícola, no se eliminó a los latifundistas, no hubo reparto agrario y se fortaleció el círculo en el poder: “el capitalismo del gobierno continuó su proceso de consolidación con una tendencia favorable a los intereses de la oligarquía”.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup>GARCIA Riera, op. cit, tomo 5, p 185-87.

<sup>41</sup>KAZAN, Elia, *A life*, Alfred Knopf, Nueva York, 1988. p 397.

<sup>42</sup>Ibidem. Kazan en su libro especifica que la denominada “mordida”, es un tipo de corrupción practicado con frecuencia en México.

<sup>43</sup>Declaración de José Luis Ceceña en la revista Siempre, 20 de agosto de 1969. Citado por GARCIA Riera, op. cit, tomo 5, p 122.

En la cinematografía, la clase media se convirtió en el público al que había que agrandar y las productoras se encargaron de hacerlo, mediante muy pobres realizaciones cinematográficas.

La crisis era latente; la actitud de los productores, en general, fue buscar el lucro personal para proceder a abaratar la producción tanto en inversión como en calidad, inclinándose por directores que podían filmar en el menor tiempo posible, actores señalados por los contratos colectivos y guiones escritos con rapidez casi industrial. Se gestó entonces, el estancamiento y la reiteración temática y expresiva: porque los sindicatos impedían incorporación de nuevos elementos, especialmente en la rama de directores, no existían medios de capacitación en el orden técnico y artístico, los costos de producción se elevaron constantemente con su respectiva reducción de los ingresos y el gobierno no acudía “con la prontitud y el volumen de recursos que requería la industria, manteniendo leyes inoperantes”.<sup>44</sup> Para mantener la actividad se optó por reducir la inversión deprimiendo la calidad del producto sin disminuir los precios en taquilla.

Ernesto P. Uruchurtu desde el DDF, impuso un tope en los precios de entrada a las salas de cine (cuatro pesos) y estableció el 50% de tiempo de pantalla para las películas mexicanas. Los exhibidores se ampararon e iniciaron un ataque contra algunos artículos de la Ley de la Industria Cinematográfica. El 27 de marzo de 1953 se llevó a cabo un juicio de amparo para discutir asuntos de interés público: el control de la Secretaría de Gobernación, su manual para el fomento de la industria, los derechos de autor y producción (Registro Público) y la creación de un Consejo. El 30 de junio se sustituyó a la Comisión Nacional Cinematográfica por el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico (que a costo del endeudamiento público, favoreció a los inversionistas).

En 1954, gracias a un empréstito de 35 millones al BNC, se estableció el denominado Plan Garduño,<sup>45</sup> que determinaba un sistema de crédito oficial a los productores, con el requisito indispensable de poseer una inversión aproximada de medio millón de pesos en la adquisición de acciones de las distribuidoras fideicomisarias (PelNal, PelMex y Cimex), y luego, disponer de fondos necesarios para, el establecimiento de oficinas y la parte del financiamiento de la producción que no aportara el Banco. El conjunto de las distribuidoras seleccionaría las películas aprobadas y la Comisión de Financiamiento dictaminaría la cuantía, previa aprobación de la Comisión de Operaciones del BNC. De esta manera el Plan Garduño buscaba cerrar el círculo de distribución y producción para presionar al monopolio, pero fracasó porque los grandes capitalistas (Jenkins, Alarcón, Espinosa, Walerstein, de Anda, Zacarías, entre otros) se opusieron y los pequeños productores, por miedo, se les unieron,<sup>46</sup> el banco cayó en crisis financiera.

Es importante mencionar que durante los períodos presidenciales de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines “la imagen fílmica del Presidente se manejó fundamentalmente a través de los noticieros fílmicos (16 milímetros, blanco y negro), realizado por diversas compañías particulares para exhibirse cada semana... y así surgieron las famosas revistas fílmicas semanales como el Noticiero Mexicano Emma (Carlos Loret de Mola y Fernando Marcos), Cine-Verdad (Carlos Velo, Jomí García Ascot, Fernando Gamboa y Miguel Barbachano Ponce), Cine Comunicación (Demetrio Bilbatúa), Telerevista (García Ascot, Marcos y Barbachano), Noticiero Continental Ensalada Popoff (Fernando Hernández Bravo y Agustín Barrios Gómez),” las cuales realizaban reseñas de las

---

<sup>44</sup>SHOJET, opcit, p 72.

<sup>45</sup>El director general del BNC era Eduardo Garduño.

<sup>46</sup>El mismo expresidente Abelardo Rodríguez, sugirió una actitud enérgica contra el monopolio y terminó vendiendo su cadena de cines al grupo Jenkins. GARCIA Riera, opcit, tomo 5, p 129.

actividades presidenciales o incluso documentales especiales contratados por el gobierno (como Demetrio Bilbatúa).<sup>47</sup>

## D) ADOLFO LOPEZ MATEOS (1958-1964)

El licenciado Adolfo López Mateos asumió la presidencia ante la sorpresa de la élite política, pues como secretario del trabajo nadie consideró que fuera candidato elegible por el Presidente.

Los presidentes del Consejo Nacional Cinematográfico fueron Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría (por ser titulares en la Secretaría de Gobernación) y como director del Banco fue nombrado el licenciado Federico Heuer.

La situación cinematográfica era crítica y el medio estaba saturado de vicios. La producción de películas de largometraje continuaba en manos de la iniciativa privada pero el gobierno se ubicaba como financiador (sustentado en la política del Banco y el Plan Garduño) con la posibilidad de retrasar y condicionar la producción.

Las razones de la crisis fueron:

- \* La pérdida de mercados por cambios políticos, económicos y la preferencia de producciones de mayor calidad (prueba de esto es que 1959 se dejan de otorgar Arieles por la falta de producciones que los merezcan).
- \* Los déficits de las distribuidoras: Heuer registró en 1964 que PelMex tenía inversiones en subsidiarias por 50 millones, en anticipos a productores por 40 millones, en material por cobrar 50 millones y en productores 12 millones, por lo que en suma la empresa carecía por completo de liquidez; Cimex desde su formación no logró acumular un capital suficiente para inversiones fijas en las filiales por lo que tuvo que recurrir a préstamos. Además, los productores retiraban sus anticipos a las distribuidoras para ganar deudas al banco y hacer “otros gastos”. Para 1963 las distribuidoras adeudaban al banco \$201'049,488.25 pesos.
- \* El mayor accionista, tanto en las distribuidoras como en el banco, fue el gobierno por lo que le afecta el déficit de ambos.
- \* Los productores y demás trabajadores en el área fílmica tendían a alterar los costos de las realizaciones y esa fue la verdadera razón por la que las películas “churro” generaron ganancias, no porque el público las demandara. Además, cuando las empresas inflaban sus costos, conseguían mayor financiamiento por parte del BNC. Los costos de producción de 1952 a 1962 muestran el grado de inflación que sufrió la industria:

### COSTOS DE PRODUCCION<sup>48</sup>

(Las cantidades están en pesos)

	1952	1962
Productor	16,600	70,000
Argumento	23,000	46,000
Técnicos	140,000	308,500
Locación	36,500	66,000
Laboratorio	59,200	121,100
Imprevistos	25,600	140,700

<sup>47</sup>VEGA, Patricia, La figura del presidente, en manos de los mejores cineastas de México, en La Jornada, 26 de noviembre de 1988.

<sup>48</sup>La comparación de costos fue elaborada a partir de dos contratos de producción de la ANDA, uno de 1952 y otro diez años después.

- \* Los sindicatos no permitían la entrada de nuevos elementos, mientras los actores mal preparados se multiplicaban.
- \* La legislación gubernamental censuraba jurídica, económica (por medio del banco), comercial (por los canales de distribución y exhibición) y hasta personalmente las producciones; el problema de la censura hizo que “ante el temor de un rechazo oficial... la tendencia sea no adentrarse en nuevos caminos de la producción”.<sup>49</sup>
- \* El precio de entrada a los cines se mantuvo inalterable desde 1953 (4 pesos) y el mercado fijó un tope máximo a la inversión (entre 2.5 y 3 millones de costo) porque si éste se elevaba en términos generales, hubiera resultado irrecuperable. Lejos del monto invertido, la recaudación global no se modificó en gran proporción, y eso condujo a la producción de bajos costos.<sup>50</sup>

En general, el gobierno permitió “...la ceguera estética por excelencia... que tiende a reprimir cualquier manifestación contra los poderes públicos”.<sup>51</sup>

Y las posibles soluciones se manejaron desde el apoyo a nuevos productores, la prohibición por parte de la Secretaria de Gobernación a la exportación de películas de baja calidad, el proyecto de una nueva ley cinematográfica (que se congeló por el senado el 23 de diciembre de 1960), hasta hablar nuevamente, de la nacionalización del cine.

Así, en 1960 el gobierno adquirió los Estudios Churubusco y San Ángel Inn como medida adicional de apoyo a la producción, mientras en la exhibición, por medio del Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, se apropió de las acciones de Operadora de Teatros y la Cadena de Oro (365 salas), con el objetivo de una mayor explotación del material nacional y contrarrestar el poder del monopolio de la exhibición. No obstante los contratos de arrendamiento establecían una erogación de más de 10 millones de pesos anuales, además de que la iniciativa privada aún poseía 2000 salas de exhibición.

El gobierno acrecentó entonces, su participación en la industria: en la distribución mediante 3 empresas, en la exhibición con las salas adquiridas y en la producción por medio del Banco (como agente crediticio) y el manejo de los estudios. Heuer declaró en 1964 que la inversión gubernamental representó un total de 600 millones de pesos (50 % de la inversión total): “el grueso de la exhibición (265 mil), con sumas inferiores en la distribución (Pelnal 34’911,700; Pelmex 129’000,000; y Cimex 35’170,000), en la producción (el Banco con 10’830,000) y en los terrenos en Churubusco y Azteca (por 111’000,000)”.<sup>52</sup>

### **a) LA ROSA BLANCA**

La inversión gubernamental en proyectos fílmicos durante el gobierno de López Mateos se caracterizó por desconocidos (publicamente) lazos familiares.

<sup>49</sup>HEUER, Federico, La industria cinematográfica mexicana, Ed. Policromía, México, 1964. p 218.

<sup>50</sup>La crisis fue resumida de lo planteado por Heuer en su libro. Ibidem.

<sup>51</sup>REVUELTAS, José, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, Colección Textos de Cine número 1, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1965. p 163.

<sup>52</sup>HEUER, opcit.

Como en cada sexenio, desde la presidencia se manejaron favoritismos hacia algunos hombres relacionados con el medio. En particular, Adolfo López Mateos tuvo preferencias por un camarógrafo que lo acompañaba a todos los lugares que visitaba: Roberto Sánchez Uribe (del Noticiero Mexicano Emma) que junto con Alberto Sánchez Tello y Roberto Figueroa Mateos (de Cinematográfica Ariel) se encargaron del manejo de la imagen fílmica del Presidente.<sup>53</sup>

El primo del Presidente, Gabriel Figueroa, se convirtió en el fotógrafo oficial de los grandes proyectos: *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960), *Animas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1961), *El hombre de papel* (Rodríguez, 1963), *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964), *Macario* (1959), *La rosa blanca* (Gavaldón, 1961), y *Días de Otoño* (Gavaldón, 1962). El director de las últimas cuatro también fue favorecido (era diputado) mientras los guiones de las últimas 3 fueron de Emilio Carballido.

En 1959, Figueroa fue nombrado secretario del Consejo de Clasa Films Mundiales e intervino como consejero de producción en las películas basadas en las obras del escritor holandés Bruno Traven, a quien traducía la hermana del Presidente, Esperanza López Mateos.

Salvador Elizondo dejó de ser socio de Clasa porque según declaró “Clasa pasó a manos del gobierno siéndolo Presidente Adolfo López Mateos, que se la regaló a su primo hermano Gabriel Figueroa”.<sup>54</sup>

Un caso digno de mención es la cinta *La rosa blanca* que si bien recibió todo el apoyo gubernamental, posteriormente fue vetada y rompió con la relación entre la productora “consentida” y el gobierno.

*La rosa blanca* es la narración, con cierto tratamiento melodramático, de los sucesos que provocaron la expropiación petrolera, con inevitables apariciones al final de la cinta del ex-presidente Lázaro Cárdenas. Fue una producción de Clasa Films Mundiales (Armando Orive Alba y Gabriel Figueroa) con directo apoyo oficial, incluyendo a Petróleos Mexicanos, que por medio de su director, el ingeniero Pascual Gutiérrez Roldán, aportó un millón de pesos para completar el financiamiento, que tuvo un costo total de cinco millones.

Clasa fue hasta entonces una compañía de participación gubernamental, sin embargo, después de *La rosa blanca*, Nacional Financiera (su principal accionista y al mismo tiempo nexa con el gobierno) decidió liquidarla, para que pasara a manos de la iniciativa privada.<sup>55</sup>

La cinta estuvo prohibida hasta 1972 sin conocerse la verdadera razón, especulando sobre si no se quería herir a las compañías extranjeras afectadas por la expropiación, o hasta el rumor de que el veto se debía a la aparición de Chistiane Martel (esposa de Miguel Alemán hijo), como una “goldigger” y Alejandro Ciangherotti interpretando a Miguel Alemán padre cuando era gobernador de Veracruz.

---

<sup>53</sup>VEGA, Patricia, *La figura del presidente, en manos de los mejores cineastas de México*, La Jornada, 26 de noviembre de 1988.

<sup>54</sup>ELIZONDO, Salvador, *Testimonio para la historia del cine mexicano*, Tomo 1, Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, 1986. p 82.

<sup>55</sup>Declaración del productor Armando Orive Alba en Excelsior, 10 de junio de 1972. Citado por GARCIA Riera, opcit, tomo8, p 35.

En 1972 el director general de cinematografía, Rodolfo Echeverría, declaró que *La rosa blanca* no había sido prohibida nunca porque ni siquiera había pasado por supervisión.<sup>56</sup>

Sin embargo, podemos sentar por hecho, que la cinta se mantuvo enlatada por la presencia del general Lázaro Cárdenas y el estallido de la Revolución Cubana. Cárdenas se manifestó a favor de esta última precisamente próxima la exhibición de la película. Era imposible anular todas las escenas donde Cárdenas tuvo presencia, por lo que la película desapareció de los canales de distribución.<sup>57</sup>

## **b) LA SOMBRA DEL CAUDILLO**

La película *La sombra del caudillo* (Bracho, 1960) se filmó a pesar que la controvertida obra literaria de Martín Luis Guzmán, porque tanto el director como el escritor tenían lazos directos para su autorización, ya sea con los productores o directamente con la cúpula gubernamental del momento.

El director Julio Bracho (hermano de la actriz Andrea Palma), fue hijo de Julio Bracho y Zuluaga y Luz Pérez Gavilán (famosos hacendados del estado de Durango), quien era hermana de Leonor, esposa de Angel López Negrete, primo de Antonia López Negrete de Asúnsolo, madre de Dolores del Río, al mismo tiempo sobrina de Ramón Guerrero Siqueiros, pariente de Ramón Novaro.

Además Bracho se relacionó en los años 30's, con el grupo de intelectuales y del teatro de vanguardia, convirtiéndose en amigo del poeta Villaurrutia y sus contemporáneos.

De esta manera, como hijo de familia reconocida y perteneciente al grupo de intelectuales del momento, Julio Bracho fue favorecido por el productor Agustín J. Fink, distribuidor de la RKO Pictures en 1939 y a quien el Palacio de Hierro puso al frente de Films Mundiales junto con otros capitalistas (Subervielle, Signoret, Lacaud, Mayaux y Trouyet). Films Mundiales se unió a Clasa en 1945.

Por su parte, el escritor Martín Luis Guzmán, quien fue coaccionista con Adolfo López Mateos de la cadena de librerías De Cristal y la compañía general de Ediciones (donde aparecían las novelas de Traven y las de Guzmán) encabezó una comisión de educación a favor de los libros de texto gratuitos, y logró el apoyo para la filmación de su novela *La sombra del caudillo* escrita en 1929 (dos años después de la matanza de militares perpetrada en Huitzilac), sin embargo, más tarde le costó el exilio en España hasta 1935.

Además de los lazos familiares o amistosos comentados, el director del BNC, Federico Heuer, autorizó la filmación porque se prometió financiar la construcción de la clínica de beneficencia para la sección de Técnicos y Manuales. Sin embargo, desde que inició el proyecto se previó el veto de la película, ya que el mismo escritor incluyó un prólogo justificante al comienzo de la cinta para liberar cualquier peso que cayera en el partido oficial.

El proyecto trabajó con personal que cobraría sobre las regalías de exhibición, además de una inversión del Banco (costo total de 850,000 pesos) y el envío al Festival de Karlovi Vary (donde ganó el premio de dirección), pero en el D.F. sólo se exhibió tres días.

---

<sup>56</sup>Artículo de José de la Colina en Excélsior, 1 de junio de 1972. Citado por GARCIA Riera, Ibidem, p 36.

<sup>57</sup>GARCIA, Gustavo, *Cada año más prohibida*, en revista de cine Intolerancia, número 4, p 47.

En 1961 el secretario de la Defensa, Agustín Olachea Avilés declaró que el veto se debía a que la cinta denigraba la imagen del Ejército Mexicano. Bracho reveló (en entrevista con Ortiz Pinchetti) que fue el secretario de Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz, y sus sucesores Luis Echeverría y Mario Moya Palencia quienes la prohibieron, así como el secretario de Relaciones Exteriores, José Gorostiza, que impidió su presentación en la Reseña Mundial.

Pero el veto se negó públicamente, sólo desaparecieron las copias y el negativo de los Estudios Churubusco, que tampoco se pudo reproducir. Todavía en 1977 el propio realizador sostenía que las copias del filme requisadas estaban en poder de la Secretaría de Gobernación “pero aún suponiendo que hubieran desaparecido, el negativo no pueden habérselo comido: está en los Estudios Churubusco y en dos horas puede hacerse una copia”.<sup>58</sup> Miguel Barbachano escribió que en nuestros días se sabe que las copias (posiblemente 4) y el negativo fueron depositados bajo el amparo de un fideicomiso en el Banco de México, y que hacia la primera mitad del sexenio lopezportillista, Margarita López Portillo exigió la devolución de esos materiales, mismos que fueron depositados en las inseguras bóvedas de la Cineteca Nacional, donde se quemaron durante el incendio que redujo a cenizas la institución”.<sup>59</sup>

Posteriormente, se descubrió que la Filmoteca de la UNAM poseía dos copias y que después de que se quemó la copia (o copias) existentes en la Cineteca (1981), la familia del escritor hizo un donativo. Sin embargo, la película no consiguió el permiso para exhibirse, Arnulfo Mayorga como secretario general de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC afirmó “no existe negativo. Unos dicen que lo tenían en la Secretaría de la Defensa, otros que estaba en la bodegas de Hacienda, unos más que estaba en la Cineteca Nacional y que se quemó. Creo que no estaba en ningún lado, que se destruyó desde el principio. Cuando se vio la posibilidad de que ...reabriéramos la Sala Gabriel Figueroa... el propio Presidente Salinas de Gortari dio instrucciones de que ese negativo se buscara. Una orden presidencial no es cualquier cosa, y el negativo no apareció en ningún lado... a última hora tuvimos que acudir a una copia en 16 milímetros que nos prestó la Filmoteca de la UNAM... esa fue una copia reconstruida por la propia Cineteca con rollos que se salvaron del incendio y un transfer de lo que había en 16 milímetros...”<sup>60</sup>

Fue hasta el 12 de noviembre de 1990 cuando el responsable de RTC, Javier Nájera Torres, autorizó la exhibición de la película.

El tema de la cinta, como el libro, es la narración de la lucha por el poder en los acontecimientos de 1923 a 1927, cuando en vísperas de la sucesión presidencial “el caudillo” favorece el triunfo de su candidato a costa de la vida del opositor, es el conocido caso “Serrano-Calles”, pero además la película presenta la corrupción, la lambisconería, el oportunismo, el acarreo, el robo, el crimen y con el veto, la complicidad gubernamental.

---

<sup>58</sup>VEGA, Patricia, Sólo la amplia exhibición comercial de *La sombra...* confirmará que se desenlató, en La Jornada, 31 de diciembre de 1990.

<sup>59</sup>BARBACHANO Ponce, Miguel, El caudillo liberado, Dos partes, en La Jornada, 12 y 14 de noviembre de 1990.

<sup>60</sup>VEGA, Patricia, Sólo la amplia exhibición comercial de *La sombra...* confirmará que se desenlató, en La Jornada, 31 de diciembre de 1990.

## 3 EL GOBIERNO PRODUCTOR

### 3.1 EL GOBIERNO FAVORECE LA PRODUCCION

La industrialización de la cinematografía en México permitió la consolidación de una élite empresarial bajo el auspicio del gobierno. Sin embargo ese grupo de capitalistas olvidaban la verdadera dimensión del cine como industria, buscando ante todo la recuperación rápida con altos rendimientos y pocos riesgos. Por si fuera poco, el gobierno apoyó esta práctica soslayando las crisis económicas del cine nacional, por ejemplo cuando salvó a Clasa de la quiebra (1935), cuando incrementó el capital social del Banco Cinematográfica y lo convirtió en nacional, o incluso con la reducción de impuestos o el establecimiento de leyes proteccionistas.

Esta política, si bien establecía límites en la centralización del capital, contribuyó al fortalecimiento del grupo monopólico y por otra parte, acrecentó la participación gubernamental dentro de la industria. Así, mediante recursos legales o financieros que fortalecían la infraestructura de la cinematografía industrial, el gobierno intervenía en la misma, aunque dejó su administración en manos de la iniciativa privada.

Bajo estas circunstancias se produjo una grave crisis productiva que incluía la calidad de las películas, ésto aunado al reajuste de la situación mundial, exigía la disposición de grandes capitales y la reestructuración total de la industria para ingresar a una economía avanzada y competir con el regreso de los competidores internacionales, es decir, “la decisión de reorganizar las prácticas económicas y políticas, en función del capital monopolista, al interior de la cinematografía, tenía como objetivos incrementar y mejorar la producción para exportar”.<sup>1</sup>

Con los antecedentes de la consolidación del BNC y sus sólidos vínculos con el grupo productor, el gobierno mexicano mostró indicios de incursionar directamente en la producción de películas. La secretaría de Gobernación tenía el control directo del Consejo Nacional de Cinematografía mediante sus titulares: Gustavo Díaz Ordaz (en el período del Presidente Adolfo López Mateos), Luis Echeverría (cuando Díaz Ordaz ocupó la presidencia) y Mario Moya Palencia (durante el gobierno de Echeverría); y con ello el poder de autorización de proyectos. Asimismo, el gobierno gozaba de la injerencia en la decisión de financiamientos por ocupar la dirección del BNC: Federico Heuer (con López Mateos, además de que Luis Echeverría fungió como presidente administrativo), Emilio Rabasa (durante el período de Díaz Ordaz) y Rodolfo Echeverría (cuando su hermano fue Presidente). Por ello, 15 años antes de que el gobierno se convirtiera en productor directo, se inclinó por el apoyo al cine de calidad industrial.

### 3.2 CINE DE ALIENTO

Como antecedente del cine de aliento, en 1934 “se realizaron películas calificadas como de *contenido social*, con las características veristas que (Diego) Rivera dio a *Humanidad*, un cine experimentador con pretensiones de culto e intelectual”,<sup>2</sup> entre estas cintas se encuentran *Redes* (Fred Zinnemann), *Janitzio* (Carlos Navarro), *Dos monjes* (Bustillo Oro), *Chucho el roto* (Gabriel Soria), *Corazón bandolero* (Raphael Sevilla) y la superproducción *Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes).

---

<sup>1</sup>MANDUJANO Jacobo, Pilar y Navarreta Maya, Ma. Guadalupe Laura, La participación del estado en la industria del cine mexicano, Tesis, FCPS, UNAM, México, 1985. p 157.

<sup>2</sup>GARCIA Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano, tomo 1, Ed.Era, México, 1969. p 63.

Sin embargo, es hasta la década de los 60 cuando se extendió el uso de un término que no tiene una definición generalizada oficialmente, pero que es conocido hasta nuestros días dentro de la producción fílmica: cine de aliento.

No es una corriente que haya tenido fundadores y/o seguidores, sino que es una tendencia productiva nacida de la necesidad de un cine de trascendencia por las exigencias de la crítica. Es un cine producido por la iniciativa privada dentro de altos grados de calidad industrial, lo que obliga al gobierno a apoyarlo, dándole condiciones preferentes de exhibición y promoción intelectual.

Son generalmente superproducciones con temas derivados de prestigios literarios, tendencias nacionalistas y actores de la vieja época de oro con jóvenes egresados del teatro; “son películas que dan la espalda a la vulgar producción global del país del norte y están contra la falsa tradición de calidad del cine nacional”.<sup>3</sup>

Estos son algunos ejemplos en orden cronológico:

- ◆ *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) una producción independiente de Manuel Barbachano Ponce mediante la empresa Teleproducciones y con el trabajo de un equipo compuesto por Fernando Gamboa, Carlos Velo, Elena Urrutia, Jomí García Ascot y Fernando Espejo, además de la fotografía de Walter Reuter y música de Silvestre Revueltas, Blas Galindo (director del Conservatorio Nacional), Guillermo Noriega, Rodolfo Halffter (compositor español de prestigio) y Pablo L. Moncayo (director de la Orquesta Sinfónica Nacional). Los actores eran desconocidos (Beatriz Flores, Olimpia Alazraki y Juan de la Cruz), las filmaciones se realizaron en Chiapas y Yucatán y se intentó acentuar los valores indígenas. La cinta es la reunión de 4 historias basadas en varios cuentos indigenistas de Francisco Rojas González, para seguir la línea que el productor había mantenido en sus cortos educativos, pero con el resultado de un largometraje elaborado con poco presupuesto y en condiciones experimentales. Aún así logró reconocimiento de la crítica porque “tuvo la virtud de no parecer una película mexicana común y corriente”.<sup>4</sup> Recibió un Ariel de aportación a la cinematografía experimental en 1955.
- ◆ *Talpa* (Alfredo B. Crevenna, 1955) una producción de Cinematográfica Latina (Adolfo Lagos) con título original *La manda*; basada en un cuento de Juan Rulfo, adaptado por él mismo junto con Edmundo Baéz, con fotografía de Rosalío Solano y música de Lan Adomíán. Rulfo recibió una cantidad muy baja de dinero por su trabajo (10,000 pesos) mientras la cinta se costó en 2 millones y el resultado no fue el esperado ni por el escritor ni por el público, aún así ganó Arieles de actuación estelar (Victor Manuel Mendoza), fotografía, escenografía (Salvador Lozano) y sonido (Luis Fernández).
- *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956) una producción de Antonio Matouk y fotografía de Alex Phillips. Rodríguez reunió a la famosa pareja de actores Pedro Infante y María Félix para narrar la historia trágica de un indígena a principios de siglo, que se enamora de una burguesa capitalina a quien confunde con la virgen María y donde el principal elogio es para la pureza e ingenuidad primitiva. Infante ganó un Oso de Oro por la mejor actuación masculina en el Festival de Berlín (1956), la cinta recibió un Globo de Oro por los corresponsales extranjeros en Hollywood (1958) y en México la película ganó Arieles por la mejor realización y por la música de fondo (Raúl Lavista).

---

<sup>3</sup>GARCIA Riera, op. cit, tomo 5, p 147.

<sup>4</sup>Ibidem.

- ◆ *Torero* (Carlos Velo, 1956) producida por Barbachano Ponce, es el debut del director gallego en el cine mexicano. Es una cinta semidocumental que incluye tomas de archivo con faenas del matador Luis Procuna acompañadas de la narración de la vida del torero, quien actúa por sí mismo junto con su familia y otros toreros reconocidos. El argumento es de Hugo Mozo (pseudónimo del guionista estadounidense Hugo Butler afincado en México tras huir de la cacería de comunistas del senador J. McCarthy). Ganó un diploma en Venecia (1956), un premio en Nueva York (57) y un Ariel especial en México.
  
- ◆ *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) después de *Tizoc*, el director volvió a reunir a personalidades reconocidas en el medio, esta vez a las dos más famosas actrices del cine nacional, María Félix y Dolores del Río acompañadas de Emilio Fernández, Ignacio López Tarso, entre otros. La trama es de Rodríguez y José Bolaños adaptada por Ricardo Garibay para contar la historia de una mujer brava y machorra, rival de la esposa de un maestro que muere en la Revolución, ambas mujeres compiten por el amor de un coronel villista dejándose llevar por la “bola “ revolucionaria. La fotografía es de Gabriel Figueroa y la escenografía de Edward Fitzgerald. No recibió premio alguno y sólo se le otorga un reconocimiento como la mejor cinta en castellano en el Festival de Mar del Plata en 1961.
  
- ◆ *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959) una producción de Clasa Films Mundiales con argumento de Bruno Traven, adaptación de Emilio Carballido y Gavaldón, fotografía de Figueroa, música de Raúl Lavista y escenografía de Manuel Fontanals. Se desarrolla en tiempos del virreinato durante el siglo XVIII, donde un pobre leñador (López Tarso) hace un pacto con la muerte. Ganó un diploma en el Festival de Edimburgo (1960), en San Francisco (1960), y en Cannes por la fotografía, en la quintas academias de Hollywood, en Santa Margarita Ligure, en Italia, y uno más en Valladolid.
  
- ◆ *Hermanos de hierro* (Ismael Rodríguez, 1961) producida por Gregorio Walerstein (Filmex), con fotografía de Solano y música de Lavista. El argumento es de Ricardo Garibay (nuevamente colaborando con Rodríguez), donde el director experimentó en un western, los cuales proliferaban mundialmente, para relatar la historia de dos hermanos que desean cumplir una venganza familiar. En la cinta aparecen numerosas figuras de prestigio cinematográfico.
  
- ◆ *Yanco* (Servando González, 1960) producida por la compañía Yanco, fue patrocinada por el Instituto Nacional de Protección a la Infancia. La idea fue del director (en los créditos no se advirtió que se basaba en una historia del polaco Henrik Sienkewicz), quien debutó junto con el fotógrafo Alex Phillips Jr. en el cine con grandes recursos visuales y de montaje, para narrar la historia de un niño indígena de Xochimilco que atrae la atención de los animales cuando toca el violín. Es según Ayala Blanco un “Walt Disney Nahuatlaco” que recibió preferencia en la exhibición con el denominado tipo vertical, es decir, estreno simultáneo acompañado de una gran campaña publicitaria. Ganó el premio de Valladolid en 1962 y el Aguila de Oro del Instituto de Colombia. Cabe mencionar que Servando González ingresó al PRI en 1955 para dirigir documentales oficiales, en 1958 es nombrado director del departamento de cinematografía de la presidencia para posteriormente tener la oportunidad de realizar su primer largometraje.
  
- ◆ *Animas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1961) producida por el propio director, con fotografía de Figueroa, escenografía de Fitzgerald y la actuación estelar del actor japonés Toshiro Mifune (que había trabajado con Akira Kurosawa). Cuenta la historia de un indígena zapoteca, borracho,

jugador, vago y supersticioso que se empeña en ser mayordomo de una fiesta tradicional en la sierra de Oaxaca. Recibe 2 premios en San Francisco (1961), el Globo de Oro en Hollywood (1962) y el premio del Instituto de Cultura Hispánica en el Festival de Cine Religioso en Valladolid (1963).

- ◆ *El tejedor de milagros* (Francisco del Villar, 1961) producción independiente basada en un argumento de Hugo Argüelles, fotografía de Figueroa, escenografía de Fontanals y música de Carlos Jiménez Mabarak. Es un melodrama de intenciones críticas y moralistas sobre una pareja indígena. No recibió premio alguno.
- ◆ *Tlayucan* (Luis Alcoriza, 1961) producida por Matouk es el segundo largometraje de Alcoriza con fotografía de Rosalío Solano. Es una historia de dos parejas pueblerinas que contrastan en su esencia y su sinceridad. En la cinta aparecen las esposas de Alcoriza (Jane) y Luis Buñuel (Jeanne), maestro del director. La película fue premiada con medalla de oro en Karlovy Vary, Checoslovaquia, y el Golden Gate en San Francisco (1962).
- ◆ *Días de otoño* (R. Gavaldón, 1962) produce Clasa Films Mundiales y se basa nuevamente en Bruno Traven, con fotografía de Figueroa y adaptación de Emilio Carballido y Julio Alejandro. Actúa Pina Pellicer (quien se suicida poco tiempo después) y relata la historia de una mujer pueblerina que trabaja en una tienda de dulces de la capital y ante el abandono de su novio inventa un falso matrimonio. Pellicer ganó el premio a la mejor actriz en el Festival de Mar del Plata (1964).
- ◆ *Tiburoneros* (Luis Alcoriza, 1962) producida por Matouk, es la tercera cinta del director, donde también es argumentista y adaptador, logrando con notable naturalidad y lejos del moralismo convencional narrar la historia de un hombre con dos mujeres. Ganó el premio del Festival de Mar del Plata (1963), uno en Locarno, Suiza (63) y uno más otorgado por la crítica internacional (Fipresci).
- ◆ *Corazón de niño* (Julio Bracho, 1962) producida por la sección de Técnicos y Manuales del STPC. Es la segunda versión fílmica mexicana del libro italiano *“Cucre”* (Corazón) de Edmundo D’Amicis, una anécdota de dos niños colegiales y su heroísmo infantil. La consideramos de aliento por la intención de Bracho.
- ◆ *Los signos del zodiaco* (Sergio Véjar, 1962) la tercera producción de la sección de Técnicos y Manuales del STPC<sup>5</sup> y el debut profesional de Véjar después de su producción independiente *Volantín* (1961). Es una adaptación del dramaturgo Sergio Magaña que pretendía representar la vecindad típica del México de principios de siglo, con demasiado apego a la obra teatral.
- ◆ *El hombre de papel* (Rodríguez, 1963) otra cinta que recurre a prestigiosos actores internacionales, esta vez Rodríguez contrató a la italiana Alinda Valli (que protagonizó *Livia de Senso* de Visconti en 1954) para interpretar a una prostituta madura en este melodrama basado en la novela “El billete” de Luis Spota. El personaje central lo interpreta López Tarso; se trata de un pepenador que encuentra un billete de 10 mil pesos.

---

<sup>5</sup>La primera fue *La sombra del caudillo* (Bracho, 1958) y la segunda *Corazón de niño* (Bracho, 1962).

- ◆ *Cri-cri* (Tito Davison, 1963) producida por Carlos Amador, fotografía de Solano y la actuación de López Tarso. Es una exaltación del mundo infantil inspirado en Walt Disney y ante la intención de hacerla espectacular se incluye una secuencia de dibujos animados de los estudios mencionados, las actuaciones de los niños estadounidenses Lori Martin y Joey Scott, el ballet de Holliday on Ice, la voz en off de Pedro Vargas y las apariciones de Emilio Tuero, Arvizu, Azcárraga, la XEW, el palacio de Bellas Artes, el propio Gabilondo Soler y el mismo Amador.
  
- ◆ *El niño y el muro* (Rodríguez, 1964) producción mexicano-española filmada en Madrid y Berlín, en la que el director continúa con su afán de internacionalizarse con la utilización de actores extranjeros como Daniel Gélin (francés), el niño Nino del Arco (español), la niña Karin Block y la mexicana Yolanda Varela. Es una versión melodramática del suceso político del muro de Berlín. La cinta ganó el premio especial del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina (1965) y el premio Carabela de Plata de Valladolid.
  
- ◆ *El gallo de oro* (Gavaldón, 1964) producida por Clasa Films Mundiales con argumento de Juan Rulfo, adaptado por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el mismo Gavaldón. Fotografía de Figueroa, escenografía de Fontanels y actuaciones de López Tarso y Enrique Lucero, en general fue la línea y el equipo de trabajo que mantuvo durante todas sus producciones. Trata sobre el fanatismo que generan las peleas de gallos mientras se desarrolla un triángulo amoroso en el ambiente de los palenques. Es una superproducción solemne que comprueba que Gavaldón era “...el director más solicitado cuando a los productores se les ocurre hacer una cinta de calidad que dignifique a México en festivales europeos...”<sup>6</sup>
  
- ◆ *Tarahumara* (Alcoriza, 1964) conocida también como *Cada vez más lejos* es una producción de Matouk como las dos cintas anteriores del director. La fotografía es de Solano y narra la historia de un hombre que lucha contra el despojo de tierras indígenas, con cierto carácter de documental. Fue filmada en la sierra tarahumara y retrata las costumbres nativas y los valores morales de los indígenas. Ganó en Cannes el premio de Fipresci (1965).
  
- ◆ *Viento negro* (Servando González, 1964) producida por Yanco, con fotografía de Alex Phillips Jr., escenografía de Fontanels y argumento de la novela “el muro y la trocha” de Nino Martini. Fue filmada en el desierto de Altar en Sonora, para relatar la construcción de la vía férrea en 1946 y el enfrentamiento entre un implacable capataz, los intereses de los ingenieros y los indios yaquis. Es un “elogio al supermacho violento, atrabiliario y paternalista”<sup>7</sup> así como el “alarde tremendista... del... autor de Yanco, nuestro Walt Disney nahuatlaco”.<sup>8</sup> Es el segundo largometraje de Servando González, quien contó con todo el apoyo para su producción. La cinta ganó el premio especial del jurado en el festival de Panamá y el de la Federación Internacional de Cine Clubes pero según las reseñas periodísticas del momento fue el escándalo fílmico del sexenio de López Mateos.
  
- ◆ *Los cuervos están de luto* (Francisco del Villar, 1965) con la pieza teatral de Hugo Argüelles, el director trata de hacer un ejercicio de humor negro que resulta moralizador y escandalizado.

---

<sup>6</sup>Jorge Ayala Blanco en México en la Cultura, Novedades, 3 de enero de 1965. Citado en GARCIA Riera, op.cit, tomo 9, p 218.

<sup>7</sup>GARCIA Riera, op. cit, p 92.

<sup>8</sup>AYALA Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, Ed. Era, México, 1968. p 167.

- ◆ *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1965) producción de Alameda Films, con argumento de García Márquez sobre su guión “El charro”, adaptado por él mismo y Carlos Fuentes, además de la fotografía de Alex Phillips. Es el debut de Ripstein, quien muestra su capacidad para crear un ambiente de western. Es la historia de un ex pistolero que intenta rehacer su vida después de salir de la cárcel pero la venganza de sus rivales se lo impiden.
  
- ◆ *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966) producción de Clasa Films Mundiales como la anterior cinta de Velo. Basada en el argumento de Juan Rulfo adaptado por Barbachano, Velo y Carlos Fuentes, fotografía de Figueroa, escenografía de Fontanals y en el reparto el actor de Hollywood John Gavin (que después fue embajador de los Estados Unidos en México).
  
- ◆ *La soldadera* (José Bolaños, 1966) producción de la empresa Marte coordinada por Jorge Durán. Es el ingreso a la industria fílmica de Bolaños quien había participado como argumentista en La cucaracha. El tema se refiere a una mujer recién casada que queda viuda cuando matan a su marido en la Revolución. La cinta resulta ser original aunque se generó una guerra publicitaria entre esta película y una producción de Gustavo Alatriste.
  
- ◆ *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1966) producida por los Estudios América y la productora Marte, coordinada por Jorge Fons, con argumento de Carlos Fuentes y el mismo Ibáñez, después de su participación en el Concurso de Cine Experimental. El guión de “Los caifanes “ ganó el primer concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos, junto con “Ciudad y mundo” de Mario Martini y Salvador Peniche y “Pueblo fantasma” de Juan Tovar, Ricardo Vinos y Parménides García Saldaña. El BNC prometía facilidades para la filmación de los guiones triunfadores, sin embargo la Asociación de Productores ignoró y rechazó los argumentos. Sólo dos guiones se produjeron sin apoyo industrial. *Mariana* (Juan Guerrero, 1966) en forma independiente y *Los caifanes*, gracias a la fundación de una nueva casa productora con Mauricio Walerstein (hijo del productor) y Fernando Pérez Gavilán (gerente de los Estudios América): Cinematográfica Marte. El tema de la cinta es sobre una pareja de jóvenes intelectuales burgueses que en una noche de juerga se relacionan con unos mecánicos, aprendiendo una nueva visión de la vida. Tres de los actores provenían del teatro universitario, además del compositor Oscar Chávez y la aparición secundaria de Carlos Monsiváis.
  
- ◆ *Juegos peligrosos* (Ripstein y Alcoriza, 1966) coproducción mexicano-brasileña realizada en Río de Janeiro, constituida por dos historias dirigidas por mexicanos y con actrices mexicanas y actores brasileños *HO* basada en un argumento de García Márquez y *Divertimento* escrita por Alcoriza y Fernando Galiana. Es de aliento más por sus argumentos y direcciones que por la técnica y el resultado.
  
- ◆ *La vida inútil de Pito Pérez* (Gavaldón, 1969) proyecto de superproducción sobre la novela de José Rubén Romero para realizar la tercera versión de la misma, sobre un vago pueblerino de Michoacán que deduce una filosofía de sus tragicómicas experiencias. La fotografía es de Alex Phillips Jr., música de Mabarak y el actor favorito del director, López Tarso.
  
- ◆ *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970) producida por Antonio Aguilar con intentos espectaculares y grandes recursos para su lucimiento personal, ya que él interpreta el personaje histórico. El guión fue de Ricardo Garibay, la fotografía de Alex Phillips Jr., y un costo de

producción de 10 millones de pesos con el mejor equipo técnico del momento. Es la culminación de Aguilar en su serie de encarnaciones de héroes revolucionarios.<sup>9</sup>

## A) LOS CONCURSOS: LA NUEVA GENERACION

En 1963 se dieron intentos de renovación dentro del medio cinematográfico (aunque no por parte del gobierno) con la fundación de la primera escuela de cineastas en México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de donde egresó como primera generación el cineasta Julián Pastor, mientras PECIME (Periodistas Cinematográficos Mexicanos) organizó el primer concurso de cine amateur, resultando ganadora la cinta *Las troyanas* (Sergio Véjar, 1963).

En febrero de 1964 fue reelegido como secretario general de la sección de técnicos y manuales del STPC Jorge Durán Chávez, generándose una corriente crítica en torno a su reelección; decidió entonces, convocar la realización del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, representaba la posibilidad de apertura cultural e ingreso de nuevos cuadros cineastas, un aliento para la producción fílmica, ya que la temática y realización fueron libres y los premios consistían en la exhibición de las películas ganadoras en los circuitos oficiales.

Inicialmente fueron 14 proyectos, de los cuales dos no se presentaron *Un ángel de mal genio* (René Cardona Jr.) y *Burócratas sin causa* (A. Jodorowski). Los costos aproximados de las producciones fueron de 150 a 200 mil pesos con excepción de *Amor, amor, amor* cuyo costo fue de dos millones de pesos.

Las cintas triunfadoras fueron:

- *La fórmula secreta* (Rubén Gámez) una especie de ensayo poético, dotado de humor negro, basada en textos escritos por Juan Rulfo. La voz es de Jaime Sabines y la música de Vivaldi, Stravinsky y Leobardo Vázquez.
- *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac) adaptación del cuento de Gabriel García Márquez sobre un vago pueblerino (con el actor debutante Julián Pastor) que se roba unas bolas de billar, única distracción de los lugareños, la adaptación es de Isaac y García Riera, con música de Nacho Méndez y apariciones secundarias de personalidades como Luis Buñuel, García Márquez, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, etc.
- *Amor, amor, amor* (José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibañez) son 5 cuentos dirigidos por distintos cineastas resultando ser la película más costosa del concurso.

Además de estas películas otros proyectos se basaron en obras de José Emilio Pacheco, Sergio Magaña y García Ponce. El concurso fue organizado por Icaro Císneros, quien fue actor en cine infantil becario en Francia y participante del mismo concurso con la cinta *El día que comenzó ayer*. El jurado del concurso estaba constituido por personalidades del medio: Efraín Huerta (PECIME), Francisco Cabrera (BNC), Jorge Ayala Blanco (Sección de Técnicos y Manuales), Luis Spota

---

<sup>9</sup>Para más información sobre la cinta, veáse Período Echeverría.

(escritor), José de la Colina (UNAM), Fernando Macotela (Dirección General de Cinematografía), Humberto Bátiz (INBA), y Andrés Soler (ANDA), este último como Presidente.

De los realizadores que participaron en el concurso siguieron la carrera de cineastas Rubén Gámez, Sergio Véjar, José Luis Ibáñez, Juan Ibáñez, Manuel Michel, Juan Guerrero, Icaro Císneros, Salomón Laiter y Carlos Enrique Taboada.

Para terminar, en 1964 se registró una película documental que no es cinta de aliento pero que fue filmada por Federico Curiel para el Departamento del Tesoro por lo que es una producción gubernamental, pero se desconocen detalles.<sup>10</sup>

Resumiendo, las películas consideradas de aliento buscan distinguirse de las demás bajo supuesta calidad técnica y temática por lo que se apegan a textos de escritores reconocidos y a equipos de trabajo con gran experiencia. Estas son algunas características generales:

- 1) Los productores inclinados por realizar estas cintas son Manuel Barbachano Ponce (Clasa Films Mundiales), Producciones Rodríguez y Antonio Matouk, además de algunos intentos independientes (incluyendo el Concurso Experimental) y la recién constituida Productora Marte.
- 2) Las direcciones corrían a cargo de realizadores consagrados pero con necesidad de reivindicación (Gavaldón, Rodríguez y Bracho) o constituían debuts dentro de la producción industrial.
- 3) En caso de debutantes en su mayoría se apoyaban en personalidades conocedoras que los supervisaron.
- 4) Los fotógrafos recurrentes son Alex Phillips (padre e hijo), Gabriel Figueroa y en algunos casos Rosalío Solano.
- 5) La escenografía es de Manuel Fontanals o Edward Fitzgerald.
- 6) La música se buscaba distinguida, ya sea de creación propia (Guerrero o Mabarak) o ya existente (Revueltas, Blas Galindo o hasta Vivaldi).
- 7) Las temáticas en su mayoría pueblerina, se basaron o apoyaron en argumentos de Garibay, García Márquez, Fuentes, Rulfo, Spota, Traven (las de Gavaldón) o escritores teatrales como Argüelles o Magaña.
- 8) Los elencos se constituían generalmente por Ignacio López Tarso y actores de su talla, aunque en algunos casos, quizá por la tendencia neorrealista, con actores desconocidos generalmente egresados de escuelas teatrales.
- 9) En ocasiones se recurre a actores extranjeros ya fuera por inclinación personal como Ismael Rodríguez (Toshiro Mifune, Alida Valli, etc.) o necesidad de coproducción.
- 10) Asimismo dentro de los elencos muchas veces participaron algunas personalidades, desde toreros, escritores, actores o directores y filmadas en lugares públicos.
- 11) Las locaciones son en provincias y en caso de tratarse de historias ubicadas en un lugar determinado, se buscó que la filmación se realizara en dicho sitio.
- 12) Los temas de las cintas en su mayoría se inclinaron hacia la valoración indígena, el nacionalismo, las costumbres pueblerinas y los héroes revolucionarios, acompañadas de los conceptos de muerte, violencia, pureza, ingenuidad e incluso la moralidad. Algunas tienden hacia un cine europizante pero la mayoría conserva el tradicionalismo y en casos suele caer en efectista y retrógrada, elogiante de la realidad del mexicano.

---

<sup>10</sup>GARCIA Riera, op. cit, p 14.

### 3.3 PERIODO ECHEVERRISTA

#### A) GENERALIDADES

##### a) CONTEXTO

Desde el período del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-58), el gobierno mexicano se había planteado la búsqueda del llamado “desarrollo estabilizador”, con los objetivos de elevar la acumulación de capital, disminuir la dependencia con los mercados exteriores y ayudar al crecimiento de la riqueza nacional. Sin embargo, la dependencia aumentó y el gobierno tuvo que ampliar su participación en la economía con capital social y creación de paraestatales que acarrearón desorden burocrático, falta de financiamiento y corrupción.

Al inaugurarse el régimen de Luis Echeverría en 1970, la situación en la industria cinematográfica requirió la intervención gubernamental. El gobierno era dueño del BNC (desde el 21 de agosto de 1947), de la Compañía Operadora de Teatros, de Procinemex (una promotora creada el 6 de junio de 1968) y de los Echasa (desde 1960);<sup>1</sup> era socio minoritario de Pelmex, Pelnal, Cimex y Cinematografía Latinoamericana, S.A. (en liquidación) y otorgó préstamos adicionales por medio del Banco a empresas como Producciones Aguila (con *Emiliano Zapata*) y Clasa Films Mundiales (*Pedro Páramo*).

El banco estaba endeudado con instituciones extranjeras como el Marine Midland Bank y el Bank of América así como con las nacionales el Banco Nacional de Obras Públicas, Nacional Financiera, la sociedad mexicana de créditos industriales, el Banco de México y el Banco de Comercio.

El balance general del BNC demostró que no contaba con capital de trabajo, sus grandes inversiones y créditos incobrables no le permitían ningún rendimiento en efectivo. Por tal motivo el 21 de enero de 1971 se formuló el plan de reestructuración de la industria cinematográfica, lo que generó una serie de cambios paulatinos para culminar con acciones radicales en 1975, con un nuevo proyecto denominado Plan de ejecución inmediata (formulado el 8 de mayo).

##### b) RESTRUCTURACION

Esto es un resumen de la reestructuración durante el período echeverrista:

1) Se establece un nuevo reglamento de créditos.

En los primeros años de gobierno de Echeverría, los créditos favorecen a las productoras que se apegan a la línea gubernamental (Marte, Escorpión, Marco Polo y Alpha Centaury) pero sin dejar de conceder créditos a las otras empresas privadas por medio de distribuidoras “...no se dictarán

---

<sup>1</sup>La vicepresidenta de Televisa, Amalia Gómez Zepeda, afirmó que, siéndolo secretaria particular de Emilio Azcárraga, fue testigo de que el titular del DDF, Ernesto P. Uruchurtu, solicitó al entonces presidente de Televisa (Azcárraga), la entrega de los Estudios Churubusco para formar parte de las propiedades del gobierno, y años después, Uruchurtu afirmaría que fue uno de los mayores errores de su vida. En entrevista personal con Amalia Gómez Zepeda, el 5 de noviembre de 1992, en sus oficinas de la empresa televisora.

prohibiciones y resoluciones que restrinjan las actividades de las empresas privadas... pero se espera mantengan una posición de equilibrio”.<sup>2</sup>

A medida que el gobierno fue convirtiéndose en productor, los créditos desaparecieron. El 8 de mayo de 1975 se modificó el reglamento del BNC y se descartó el financiamiento a crédito para la producción privada.

2) Revisar costos de producción.

Aunque si se revisó la posibilidad financiera para la producción, la inclinación de las realizaciones gubernamentales fue de grandes costos sin esperar que resultaran redituables.

3) Reestructuración del BNC y promulgar su ley orgánica.

La SHCP se encargó de la condonación del BNC; su aportación fue de 419 millones por lo que se convirtió en propietario absoluto, pero resintió pérdidas acumulativas. Además el banco se capitalizó con 319 millones, aportados por el Banco de México (50 millones 750 mil pesos) y el gobierno federal (329 millones de pesos derivados de aportaciones fiscales).

4) Reorganización de los ECHASA.

Esta empresa estaba destinada a la prestación de servicios para la producción, aunque ya había participado como productora cuando era propiedad privada.<sup>3</sup> En 1970, diez años después de que pasó a manos del gobierno, las condiciones de producción nacional la reorganizaron dentro del aparato gubernamental de producción cinematográfica. En 1974 se decidió separar los servicios de producción de la producción misma, para crear tres empresas de gobierno y dejar a los ECHASA nuevamente para la exclusiva prestación de servicios.

5) Realizar un programa de cortometrajes.

En septiembre de 1971 se creó dentro de la estructura de los Churubusco el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) con tres tipos de realizaciones: documentales de difusión general, de información política y testimonios generales. Entre ellos se cuentan las campañas presidenciales.

El CPC realizó un total de 202 cortometrajes y 94 cineminutos de los cuales 32 y 34, respectivamente, fueron parte de la campaña presidencial de José López Portillo.

6) Edificar una Cineteca.

El 17 de enero de 1974 el BNC entregó el edificio de la Cineteca Nacional a la dirección general de cinematografía dependiente de Gobernación, la que incluía un acervo fílmico de 1476 títulos.

7) Establecer un Centro de Capacitación Cinematográfica.

Fue hasta el 29 de agosto de 1975 cuando se creó el CCC como institución educativa cinematográfica, con profesores como Rafael Castanedo, Jaime Goded, Fidel Delgado, Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent, etcétera.

8) Ampliar las coproducciones.

Además de que aumentaron las coproducciones con el extranjero y el gobierno decidió coproducir con empresas nacionales, a finales del sexenio, se creó un tipo de coproducción conocido con el nombre

---

<sup>2</sup>Cineinforme General 1970-76, Banco Nacional Cinematográfico, México, 26 de noviembre de 1976. p 24.

<sup>3</sup>Como Echasa en 1950 produjo *El papelerito* (Agustín Delgado) y como Churubusco en 1954 *Al son del Charleston* y *Estoy tan enamorado* (Jaime Salvador). Información obtenida de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

de “paquetes”. El 8 de mayo de 1974 se alentó a la asociación de trabajadores y al gobierno en pro de la filmación de películas, la cual implicaba la voluntad de diferir un 20 % del salario de los trabajadores a cambio del 50 % de utilidades una vez recuperados los costos.

9) Realizar un programa de películas del gobierno.

Inicialmente se planeó producir películas por medio de los ECHASA, pero posteriormente tras el rompimiento con la iniciativa privada se produjo mediante tres empresas productoras creadas por el gobierno.<sup>4</sup>

10) Promover producción extranjera en nuestras instalaciones.

11) Rehabilitación de las distribuidoras.

Se determinó que las distribuidoras absorbieran sus pérdidas totales, pero ante la crisis subsistente se decidió en el Plan de ejecución inmediata (8 de mayo de 1975) la absorción de películas nacionales y la fusión de las distribuidoras PELMEX y CIMEX que se concretó el 30 de octubre de 1975.

12) Realizar mejoras y rehabilitar las salas de COTSA.

Una de las modificaciones en la exhibición fue la elevación del precio de entrada a los cines, que hasta entonces había estado congelado. El aumento fue aproximadamente en un 25%, aunque en casos llegó a un 200%. Además, se introdujo el sistema de exhibición vertical (estrenos simultáneos) y la creación de salas de arte.

13) Absorción de los Estudios América.

Esta medida se estableció en el Plan de ejecución inmediata, ya que ante la ausencia de compañías productoras privadas que generaran ingresos a los Estudios América se solicitaron préstamos al BNC para filmaciones directas, pero el desequilibrio económico llevó al banco a la determinación de adquirir los Estudios el 11 de septiembre de 1975, por la cantidad de 16 millones de pesos. Por eso las producciones de los Estudios América anteriores a 1971 son de la iniciativa privada, del 72 al 74 pertenecen a la IP pero con apoyo del BNC, mientras a partir de 1975 son producciones gubernamentales.

14) Reimplantación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Esto ocurrió el 19 de febrero de 1972 junto con el restablecimiento del Ariel y otros premios.

15) Restablecimiento del Festival Cinematográfico anual, organización de muestras y participaciones internacionales.

### **c) GABINETE**

En 1958 Luis Echeverría Álvarez fue nombrado subsecretario de Gobernación (periodo de Adolfo López Mateos) y al mismo tiempo fue nombrado presidente del Consejo de Administración del BNC, mientras el director de Cinematografía era Mario Moya Palencia.

En 1965 Echeverría fue nombrado titular de la Secretaría de Gobernación, por lo que se convirtió en presidente del Consejo Nacional Cinematográfico y los voceros de la industria fílmica lo llamaron “jefe nato del cine mexicano”. Es la época en que se genera el denominado cine de aliento.

---

<sup>4</sup>Vid subcapítulo de Producción.

Meses antes de que terminara su período, el Presidente Gustavo Díaz Ordaz había pedido al hermano de Echeverría, Rodolfo, que dirigiera el Banco Nacional Cinematográfico, mientras a Mario Moya Palencia (antes encargado del departamento de censura) lo convirtió en secretario de Gobernación, la dirección de Cinematografía quedó a cargo de Hiram García Borja.

Es importante mencionar, que según testimonio del entonces supervisor fílmico de la Secretaría de Gobernación, Luis Reyes de la Maza, el 3 de octubre de 1968, el cineasta Servando González presentó a algunos funcionarios, entre ellos Luis Echeverría, una proyección de la filmación del movimiento estudiantil, “la matanza de Tlatelolco con todos sus horripilantes detalles, desde la famosa luz de bengala hasta una panorámica final de la Plaza de las Tres Culturas sembrada de seres humanos. Toda la acción estaba tomada desde diferentes ángulos con diferentes cámaras y lógicamente habían sido emplazadas en lo alto de los edificios de departamentos desde la mañana anterior”.<sup>5</sup> Se trataba de una película realizada por González, “a petición del gobierno... Ese mismo año, el cineasta fue llamado por el candidato a la presidencia para filmar toda su campaña política y en 1970 fue nombrado, por segunda vez, director general del Departamento de Cine de la Presidencia de la República”.<sup>6</sup>

Luis Echeverría asumió la presidencia en diciembre de 1970 y su hermano se encargó del cine. Rodolfo Echeverría había sido actor de teatro, de televisión y de cine (conocido como Rodolfo Landa), fundador del teatro Universitario, miembro del STPC, secretario general de la ANDA (de 1953 a 1966) e incluso diputado, senador suplente y secretario del PRI del Distrito Federal. Como “era un auténtico hombre de cine nadie vio como nepotismo su nombramiento como director del BNC y cabeza virtual de la industria”.<sup>7</sup>

#### **d) APERTURA DEMOCRATICA**

En cuanto a la política presidencial, Echeverría buscó a los intelectuales de mayor prestigio que se distanciaron del gobierno tras el movimiento estudiantil, y logró apoyarse en el círculo que más podía atacarle. Así, “conquistó” a Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Fernando Benítez, Ricardo Garibay, María Luisa “La China” Mendoza (quien asumió la titularidad de la ACAC), Emilio Carballido, el pintor Ricardo Martínez y el periódico “Excélsior” encabezado por Julio Scherer (aunque al final del sexenio perdió ese apoyo). En la cinematografía le dio oportunidad a nuevos directores como Paul Leduc, Jorge Fons, Alberto Isaac, Miguel Littin, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Salmón Laiter, Gabriel Retes y Arturo Ripstein (hermano de la actriz Daniela Rosen, esposa de Rodolfo Echeverría). Asimismo nombró a Carlos Velo director del Centro de Producción de Cortometraje, quien junto con sus sustitutos Carlos Ortiz Tejeda y Vicente Silva Lombardo se hicieron cargo de la imagen presidencial mediante documentales que se difundieron sistemáticamente; estos trabajos fueron dirigidos por el propio Velo, Francois Reichenbach, Angel Flores Marini y Guillermo Saldaña

---

<sup>5</sup>Afirmación de Luis Reyes de la Maza en Memorias de un pentonto, Ed. Posada, 1984. Citado por VEGA, Patricia, La figura del presidente, en manos de los mejores cineastas de México, La Jornada, 26 de noviembre de 1988.

<sup>6</sup>Ibidem.

<sup>7</sup>AGUSTIN, José, Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970-1988, Ed. Planeta, México, 1992. p 64.

con los camarógrafos Ariel Castilleros, Francisco Bojórquez, Toni Kuhn, Ariel Zúñiga, Rafael Corkidi, Rubén Gámez y Alexis Grivas.<sup>8</sup>

Tanto la reestructuración de la industria como la actitud hacia el grupo intelectual, son parte del proyecto echeverrista de “apertura”.

Pareciera como si la tendencia fuera a romper con la dependencia internacional y los fuertes capitales privados, mediante una política nacionalista, populista y de acercamiento a todas las clases sociales que incluyen los grupos de oposición.

La represión del movimiento estudiantil en 1968 mostró la situación de crisis estructural en el sistema, por ello para recuperar la confianza de los clasemedios, estudiantes, profesores e intelectuales, se tomaron medidas que aparentemente reprobaban las acciones represivas. Entre esas medidas estuvo la liberación de presos políticos y además se realizó una campaña contra los que el Presidente llamaba “emisarios del pasado”, incluyendo al ex-Presidente.<sup>9</sup>

Asimismo se planteó la posibilidad y la determinación del diálogo con la sociedad, lo que motivó a la supuesta crítica y “autocrítica”, y ésto permitió que aparecieran obras denunciantes como “La noche de Tlatelolco (Elena Poniatowska), “Días de guardar” (Carlos Monsiváis) y “Los días y los años” (Luis González de Alba).

Mientras tanto, a nivel internacional se defendió una postura antiimperialista y tercermundista, para abrir fronteras a los grupos de izquierda tras la caída del socialismo chileno: se realizaron constantes visitas a Chile y Cuba, se mantuvieron relaciones con China y la URSS, se apoyó a los palestinos, árabes y opositores del franquismo, se rechazó a las dictaduras militares y se declaró no ser ajeno a la realidad de América Latina.

Pero toda esta imagen progresista fue falsa, la dependencia económica con Estados Unidos no descendió y la represión interna no disminuyó: una nueva masacre estudiantil se presentó el 10 de junio de 1971 y continuaron las persecuciones de los grupos de guerrilla urbana (FUZ, MAR, FRAP, etc.) por las fuerzas represivas (Dirección Federal de Seguridad, Policía Judicial Federal, DIPD, la policía militar, las policías judiciales y la Temible Brigada Blanca). El gobierno es “un instrumento de la burguesía hegemónica” que “va a determinar el papel a jugar por los artistas creadores a su servicio”<sup>10</sup> y la apertura se convierte en simple discurso de seducción popular y no realidad social. “La estatización del cine y sus consecuencias se insertan en la estrategia estatal de modernización capitalista”.<sup>11</sup>

## **B) PRODUCCION**

Ya se mencionó que durante los primeros años del sexenio y ante el proyecto de reestructuración de la industria cinematográfica, el gobierno se inclinó por financiar realizaciones de las productoras

---

<sup>8</sup>VEGA, Patricia, op. cit.

<sup>9</sup>AGUSTIN, op. cit, p 10.

<sup>10</sup>RUY Sánchez, Alberto, Notas sobre el cine mexicano en la estrategia del Estado, en la revista Film Guía número 5, 1977. p 1.

<sup>11</sup>COSTA, Paola, La apertura cinematográfica, Colección Difusión Cultural, Serie Cine, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1988. p 80.

alineadas y algunos créditos a producciones de otras empresas privadas, hablemos primero de las compañías alineadas al gobierno.

### a) PRODUCTORAS ALINEADAS A LA IDEOLOGIA GUBERNAMENTAL

El gobierno financió los filmes aperturistas canalizándolo en productoras privadas que se apegaron al proyecto estatal; se trata del esperado cine “de autor y de calidad” que buscaba el gobierno.

Los productores que aceptaron la línea del gobierno fueron aquellos deudores que invirtieron lo que debían o aquellos que financiando un nuevo tipo de cine, lograron el apoyo gubernamental para otros negocios, por eso estas productoras trabajaron bajo la tutela y protección del gobierno.

- **Cinematografía Marte** una empresa creada por hijos de los socios de una de las grandes productoras del pasado, Filmex, Juan Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein; fue apoyada por los directores (Juan Ibáñez, José Estrada, Tony Sbert), acostumbrados a visitar la zona rosa, es decir, los cineastas “de la vida cosmopolita capitalina.”<sup>12</sup> Esta compañía produjo: *Las puertas del paraíso* (Salomón Laiter, 1970), que se llevó Arieles a la mejor película y mejor música (Rubén Fuentes), *La justicia tiene 12 años* (Julián Pastor, 1970), *Tacos al carbón* (Alejandro Galindo, 1971), *Once al asalto* o *Los cacos* (José Estrada, 1971), *Diamantes, oro y amor* (Juan Manuel Torres, 1971), *Uno y medio contra el mundo* (Estrada, 71), *La virginidad* (Estrada, 71).

- **Marco Polo** de los hermanos Leopoldo y Marco Silva y donde las películas son dirigidas en su mayoría por Jorge Fons y Sergio Olhovich; realizó: *Tú... yo... nosotros* (Gonzalo Martínez Ortega, Juan Manuel Torres y Jorge Fons, 70), *Cayó de la gloria el diablo* (Estrada, 71), *Muñeca rota* (Olhovich, 71), *Los cachorros* (Fons, 71) basada en la novela de Vargas Llosa, *La verdadera vocación de Magdalena* (Jaime Humberto Hermosillo, 71) y *Jory* (Jorge Fons y Salomón Laiter, 71) una coproducción con EU. Además en coproducción con CONACINE realiza *El encuentro de un hombre solo* (Olhovich, 73), *El santo oficio* (Ripstein, 73), *Los albañiles* (Fons, 76) y *¿No oyes ladrar a los perros?* (Francois Reichenbach, 74) junto con una compañía francesa.

- **Escorpión**, una productora que contó con el trabajo del director Luis Alcoriza; produjo: *Mecánica Nacional* (Alcoriza, 71) *El muro del silencio* (Alcoriza, 71) y junto con los Echasa *Fe, esperanza y caridad* (Bojórquez, Alcoriza y Fons, 72), *El pozo* (Javier Aguirre, 72) filmada en España, *30 centavos de muerte* (José Delfos, 72) coproducida con Cinegua Films en Guatemala y *Presagio* (Alcoriza, 74) coproducida con CONACINE.

- **Alpha Centaury** una empresa donde los inversionistas decidieron involucrarse en el área de la producción cinematográfica a cambio del apoyo gubernamental en la industria de la construcción. Esta compañía produjo: *El jardín de la Tía Isabel* (quinto largometraje de Cazals, 71) y *Aquellos años* (Cazals, 72) película oficial del año de Benito Juárez.

En marzo de 1974, un grupo de cineastas formaron una cooperativa, DASA (Directores Asociados), que resultó ser una compañía productora afín al gobierno y en contra de los viejos productores, gracias a que sintió el apoyo de la presidencia.

---

<sup>12</sup>GARCIA Riera, Emilio, *El cine mexicano*, Colección Cine Club, Ed. Era, México, 1963. p 279.

En noviembre de 1975 DASA formó el Frente Nacional de Cinematografía que acusa al STPC de jugar con la política. DASA también realizó películas en coproducción con CONACINE: *Tívoli* (Isaac, 74), *El cumpleaños del perro* (Hermosillo, 74), *La casa del sur* (Olhovich, 74), *La pasión según Berenice* (Hermosillo, 75), *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez, 75), *Maten al León* (Estrada, 75), *Cuartelazo* (Isaac, 76), *El mar* (Juan Manuel Torres, 76) y *Cascabel* (Araiza, 76).

Mientras tanto la empresa Producciones Zohar se enfrentó a problemas con la censura, ya que se prohibió la producción *Pubertinaje* (Pablo Leder y José Antonio Alcaraz, 1971) y estuvo enlatada hasta 1978 y *Apolinar* (Julio Castillo, 71) que no se terminó. Sólo pudo producir *La montaña sagrada* (Jodorowsky, 1972) gracias al patrocinio del ex-Beattle John Lennon entusiasmado por la anterior película del director *El Topo* (1969).<sup>13</sup>

## b) PRODUCTIVIDAD

Ante la nula rentabilidad, la política gubernamental a favor de los trabajadores y las disposiciones de la ley de radio y televisión que fortalecieron los intereses particulares se generó un retiro gradual de la producción cinematográfica por parte de la iniciativa privada y una contracción de la producción nacional, lo que condujo a un enfrentamiento entre particulares y gobierno en plena entrega de los Arieles el 22 de abril de 1975, agudizando aun más la situación en el medio.

Con esta situación el gobierno decidió incursionar en la producción fílmica, primero mediante los Estudios Churubusco Azteca (ECHASA) y posteriormente mediante sus propios compañías productoras.

En octubre de 1974 se creó la Corporación Nacional Cinematográfica SA de CV (CONACINE) con una inversión de 98 millones 234 mil 725 pesos. Posteriormente con el Plan de Ejecución Inmediata del 8 de mayo de 1975 se consolidaron la Corporación Nacional Cinematográfica de trabajadores y Estado Uno (CONACINE 1) para filmar películas con los trabajadores afiliados al STPC y la Corporación Nacional Cinematográfica de trabajadores y Estado Dos (CONACITE 2) para realizaciones con el STIC y sede en los Estudios América, ambas con capital inicial de 10 millones de pesos.

De esta manera el gobierno se convirtió en la mayor fuerza productiva cinematográfica, con dos empresas que trabajaron con los sindicatos y una más para la realización de películas propias y coproducciones con la iniciativa privada o con el extranjero, lo que antes hacía por medio de los ECHASA.

Las coproducciones del gobierno con la IP fueron: antes del rompimiento culminante en 1975, con las compañías TUCSA, Alameda Films, Avant, Francisco del Villar y Productora Fílmica Real, mientras que después del enfrentamiento, las únicas empresas beneficiadas fueron las afiliadas a la ideología oficial (Marte, Escorpión, Alpha Centaury y Marco Polo, DASA) y Clasa Films.

Con el exterior, las coproducciones del gobierno fueron: en 1972 y 73 con Estados Unidos e Italia, en 1975 con Inglaterra, Suiza y Estados Unidos, además de producir por medio de la SEP con Canadá, en 1976.

---

<sup>13</sup>AGUSTIN, op. cit, p 61.

En total de 132 cintas realizadas por el gobierno en el sexenio, 50 fueron producidas por ECHASA, 52 por CONACINE, 13 por CONACITE 1, 13 por CONACITE 2 y 4 más por la SEP.

Además, de estas 132 producciones, 30 fueron propias, 41 en coproducción nacional, 11 en coproducción con el extranjero, 47 con los trabajadores y 3 mixtas.

**TABLA DE PRODUCCION NACIONAL DEL SEXENIO ECHEVERRISTA<sup>14</sup>**

			1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976
<b>IP<sup>15</sup></b>			80	77	75	42	38	30	15
	IPcC		71	62	34	26	23	7	-
	IPoF		7	8	6	4	7	12	7
	IPenExt		2	7	17	12	8	11	8
<b>GOB</b>			-	5	20	20	22	24	41
	Echasa		-	5	20	20	5	-	-
		Propias	-	2	9	3	-	-	-
		CopNal	-	3	5	9	2	-	-
		CopExt	-	-	4	3	-	-	-
		CopTra	-	-	1	4	2	-	-
		Mixto	-	-	1	1	1	-	-
	Conacine		-	-	-	-	16	18	18
		Propias	-	-	-	-	1	1	13
		CopNal	-	-	-	-	8	8	5
		CopExt	-	-	-	-	-	2	-
		CopTra	-	-	-	-	7	7	-
	Conacite 1		-	-	-	-	-	3	10
	Conacite 2		-	-	-	-	-	3	10
	Otras		-	-	-	-	1	-	3
<b>EXT</b>			4	10	6	3	6	10	3
<b>INDEP</b>			7	5	4	7	5	2	6
<b>TOTAL</b>			91	97	87	73	71	66	65 <sup>16</sup>

<sup>14</sup>Las cifras de producción son una recopilación personal elaborada con datos obtenidos de CANACINE e información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo, mediante el cineasta Victor Ugalde.

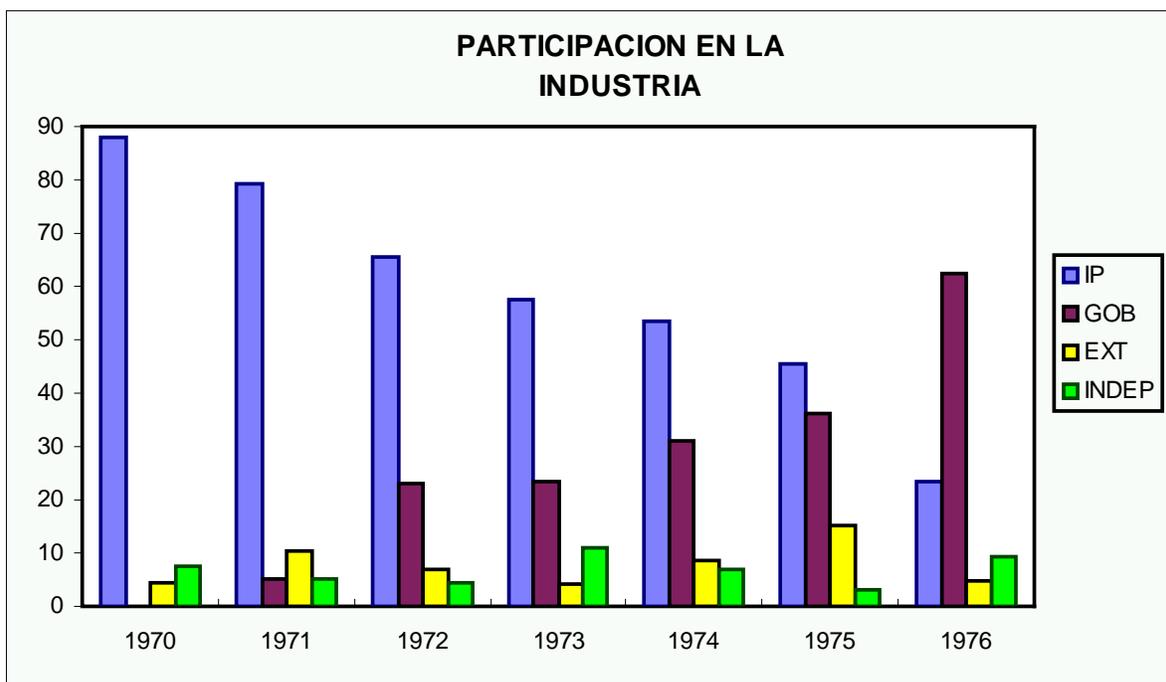
<sup>15</sup>El significado de las abreviaturas se localiza en la Introducción del trabajo.

<sup>16</sup>Existe una película, *Contrabando y traición* (Arturo Martínez) que fue registrada como producción de iniciativa privada (Potosí), a pesar de sus características específicas de producción relacionada con Pemex, lo que analizaremos, ampliamente en el capítulo de José López Portillo.

El gobierno acaparó la producción en la industria fílmica nacional, aumentando su participación anualmente para llegar a más del 60% de injerencia en el total productivo mientras la IP se retiró gradualmente.

De esta manera el gobierno elevó su participación en la industria fílmica de un 0% en 1970 y 5.15% en 1971 hasta un 62.5% en 1976, mientras la IP del 87.91% que acaparaba en 1971 disminuyó hasta 23.43% en 1976, aunque es importante considerar que la producción total también se redujo a partir del segundo año para descender de 97 películas a 65.

GRAFICA DE PARTICIPACION NACIONAL EN EL SEXENIO ECHEVERRISTA<sup>17</sup>



### c) COSTOS E INVERSION

Una de las características más sobresalientes de la producción gubernamental durante este sexenio es el alto costo de las realizaciones. El costo promedio de una película durante 1970 y 71 estuvo entre uno y 1.5 millones de pesos. Durante el primer año del período, el 65% de la producción se realizó por medio de 18 de las 50 empresas que existían en la industria nacional, en su mayoría financiadas por el BNC, en cambio los productores que realizaron una o dos cintas, al no poder contar con el crédito bancario por la ausencia de un historial fílmico reconocido, se toparon con problemas de recuperación que les alejaron de la posibilidad de continuar produciendo.

<sup>17</sup>Esta gráfica fue elaborada personalmente, basada en la tabla de producción del sexenio.

Para 1976 el costo promedio por película oscilaba entre los 6 y 7 millones de pesos, pero fue el gobierno quien puso la pauta ya que la iniciativa privada ya se había retirado, casi por completo, de la producción fílmica, tras la suspensión de créditos por parte del BNC.

En los primeros años del sexenio y por las condiciones de la industria fílmica, las producciones más costosas fueron de la iniciativa privada, pero todas ellas con apoyo concreto del gobierno (por medio del banco): *Emiliano Zapata* de Producciones Aguilar, con una inversión de 10 millones de pesos; *El jardín de la Tía Isabel* (Cazals, 71) de Alpha Centaury con un costo de 11' 091, 629 pesos y crédito autorizado del BNC; *Mecánica Nacional* (Alcoriza, 71) de la productora afiliada al gobierno Escorpión, con un costo de 4 millones 152,282 pesos y crédito autorizado; *Don Quijote cabalga de nuevo* (Gavaldón, 71) producida por Rioma Films y Oscar Films con apoyo directo del gobierno y un costo de 10 millones de pesos; *Aquellos años* (Cazals, 72) producida por Alpha Centaury y Echasa con un costo de 9 '898,696 pesos.

Sin embargo desde que el gobierno inició su participación en la producción cinematográfica se inclinó por altas inversiones hasta sobrepasar los límites productivos y no lograr su recuperación económica.

La primera producción gubernamental PROPIA (no coproducida ni financiada por el banco) fue *Un vals sin fin* (Ruben Broido, 71) realizada por Echasa con un costo de 5 millones 377 mil 456 pesos e ingresos en taquilla de 102 mil 402 pesos, lo que demuestra que no logró su recuperación. Mientras la IP mantenía bajos costos de realización, los cinco largometrajes producidos por el gobierno en 1971 rebasaron el costo de los 2 millones de pesos. En 1972 con excepción de *Don Quijote cabalga de nuevo* las cintas más caras del año fueron producidas por el gobierno y a partir de ese momento, se mantuvo esta política. Estos son los casos más caros del sexenio.

#### **d) LOS CASOS MAS CAROS**

\* *Emiliano Zapata* (Cazals, 1970) 10'000,000.00 pesos.

Una producción de Antonio Aguilar dentro de su serie de películas sobre héroes revolucionarios (desde *Gabino Barrera* y sus secuelas, hasta las posteriores *La muerte de Pancho Villa* y *Peregrina* dirigidas por Mario Hernández en 1973). Esta vez le pidió a Cazals que dirigiera el proyecto, “quiero hacer una gran película que sea un homenaje al héroe” y le brindó todas las facilidades sin límite de recursos: utilización de equipo panavisión, locaciones en Morelos y hasta 20 trajes de paño verde para la interpretación. Cazals afirmó: “Me di cuenta que el derecho de piso para entrar al cine mexicano industrial era hacer esa película”,<sup>18</sup> y efectivamente fue su debut en la industria fílmica nacional, misma que le daría la oportunidad de filmar cinco películas más durante el sexenio, con financiamiento del gobierno, facilidades y presupuesto para grandes producciones, todas con tendencia de cine testimonio, Cazals declaró al respecto: “*Zapata* tiene un guión mal estructurado... *El jardín (de la Tía Isabel)* tiene un guión rico pero poco estructurado... *Aquellos años* tiene un guión mal estructurado, mal escrito, férreo, pétreo y... yo tenía que estar adornando... para cubrir las fallas... *Canoa* es el producto de la amistad con Tomás (Pérez Turrent)”.<sup>19</sup> En el guión de *Zapata* intervino Ricardo Garibay, la fotografía fue de Alex Phillips Jr. y en el elenco además de Aguilar se encontraban Jaime Fernández, Mario Almada y Patricia Aspillaga. El tema que Cazals quiso librar de lo convencional no logró convertirse en un verdadero filme crítico. Es una cinta de compromiso.

<sup>18</sup>CASTILLON Bracho, Mario, *Emiliano Zapata, Aguilar y Cazals*, Suplemento de Espectáculos del Heraldo de México, 7 de noviembre de 1969.

<sup>19</sup>SHELLEY, Jaime A., *Conversación con Felipe Cazals*, en la revista Otro Cine, número 3, FCE. p 34.

\* *El jardín de la Tía Isabel* (Cazals, 71) 11'091,629.74 pesos.

Una producción de Alpha Centaury pero con crédito autorizado por el BNC, donde el director contó con amplios recursos, desde la filmación en la selva y costas de Quintana Roo hasta la utilización de una carabela construida para la película y que se hundió en plena filmación. Germán Robles afirmó que se filmaron cuatro horas, pero que se recortó hasta quedar en hora y media; también dijo que aparecieron créditos al final de la cinta de actores sin participación y se contrataron numerosos extras, marineros y 100 caballos para un rodaje que duró dos meses y medio.<sup>20</sup> Sin embargo, la cinta no logró en taquilla, acumulando 454 mil 225 pesos. El argumento es de Jaime Casillas aunque fue modificado durante el rodaje y la fotografía es de Jorge Stahl Jr. El tema es la historia de unos sobrevivientes españoles durante el naufragio del siglo XVI en las selvas americanas; las pasiones, los intereses y la desesperación los hacen matarse unos a otros de todas las formas imaginadas por el autor. Tomás Pérez Turrent opinó: “es una cinta muestra pero no demuestra, no hay causa y efecto, no explica, sólo presenta”.<sup>21</sup>

\* *Aquellos años* (Cazals, 1972) 9'898,695.13 pesos.

Producida por Alpha Centaury y los Estudios Churubusco, fue una ambiciosa superproducción con un costo muy elevado pero un crédito directo del BNC de 5'569,449.11 pesos; basada en la historia escrita por José Iturriaga y adaptada por Carlos Fuentes y el mismo director. Cuenta Sergio Olhovich que el proyecto fue suyo, pero oficialmente se eligió a Fons para su dirección.<sup>22</sup> La fotografía es de Jorge Stahl Jr. y las locaciones en el D.F., Michoacán, Veracruz, Coahuila, Guanajuato y el Estado de México; en el elenco trabajaron Jorge Martínez de Hoyos, Helena Rojo, Mario Almada y Julián Pastor entre otros. Es un homenaje al presidente Benito Juárez a quien Echeverría admiraba publicamente, y el encargo presidencial implicaba una estrecha relación del pensamiento echeverrista en el discurso político de Juárez que se manejó dentro de la cinta. No se recuperó en taquilla, en 24 semanas de exhibición recaudó 3'427,810 pesos.

\* *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1972) 10'000,000.00 pesos.

Coproducción mexicano-española de Rioma Films y Oscar Films, además de apoyo por parte del gobierno mexicano que aportó mediante crédito directo 6 millones de pesos. En la cinta actuó Mario Moreno “Cantinflas” junto con otros actores hispanos; el guión es del escritor español Carlos Blanco, la fotografía de Francisco Sempera y la escenografía de Gil Parrondo, también del país coproductor donde además se realizó la filmación. Es la historia de Don Quijote y sus conocidos sueños de héroe, donde Sancho (“Cantinflas”) defiende a su señor de la cárcel y todos los problemas en que se enreda. Es una cinta filmada por capricho del propio “Cantinflas” y gracias a la popularidad del cómico la película se convirtió en la tercera más taquillera de 1973 siendo de las pocas cintas costosas que logran recuperación. En 29 semanas de exhibición recaudó 6'059,979.00 pesos.

\* *Calzonzín Inspector* (Arau, 1973) 11'400,580.00 pesos.

Alfonso Arau es director, actor y escritor de la cinta junto con Juan de la Cebada, Eduardo del Río Fius y Héctor Ortega; se basó en la historieta gráfica de izquierda “Los Supermachos” (de Rius) y la pieza “El inspector” del ruso Gogol, una ambiciosa superproducción fotografiada en Panavisión por Jorge Stahl Jr., música de Leonardo Velázquez y locaciones en Huramba, Michoacán. Recibió un crédito directo del banco de 8'611,503.45 pesos y otro autorizado por distribuidora de 1'900,000.00.

---

<sup>20</sup>Entrevista personal con Germán Robles, 10 de octubre de 1993, en su domicilio (Colonia Hipódromo Condesa)

<sup>21</sup>Recopilación de datos sobre Felipe Cazals en el Archivo de Personalidades de la Cineteca Nacional.

<sup>22</sup>Entrevista personal con Sergio Olhovich, 9 de septiembre de 1993, en la Cooperativa José Revueltas.

Cuenta la historia de dos indios, Calzonzín (Arau) y el gordo Chon (Arturo Alegre) en un ejido que tras huir de una balacera a un líder político, caen en un pueblo llamado San Garabato en donde se le cree inspector federal. Retrata la lambisconería política. Según Ayala Blanco, es precursora de posteriores cintas de la India María con tendencia satírica pero resultados mediocres, así como la “caricatura de izquierda contra la corrupción que se degrada en ostentación populosa como en Las fuerzas vivas (Alcoriza, 75)”.<sup>23</sup> Calzonzín tuvo gran éxito en taquilla pero su costo fue tan elevado que sólo recuperó 5 millones 817 mil pesos en 23 semanas de exhibición.

\* Actas de Marusia (Miguel Littin, 75) 16’657,332.90 pesos.

Es la película del sexenio, producida por CONACINE con crédito directo del BNC de 12’424,375 y por distribuidora de 3’900,000 pesos. Con guión elaborado por el mismo Littin, fotografía de Ricardo Aronovich y Jorge Stahl, música del famoso griego Mikis Theodorakis, edición de Ramón Aupart y Alberto Valenzuela, actuaciones del reconocido italiano Gian María Volonté, Diana Bracho, Claudio Obregón y otros, con locaciones en Veracruz. Trata sobre una huelga minera reprimida por el ejército chileno de principios de siglo. Es una cinta “no para el sector obrero chileno, sino para informar a los sectores de afuera lo que pasaba... destinado a agitar la solidaridad con Chile... inscrito dentro de la búsqueda de nuestro pasado histórico y nuestras raíces”,<sup>24</sup> “es importante buscar el rostro del pueblo, rescatar sus costumbres, su modo de ser, su cultura, etc...”<sup>25</sup> Y como diría Ayala Blanco “desapachurrada masacrofilia que resume la demagogia tercermundista del cine de Echeverría”.<sup>26</sup> Recaudó 20 millones de pesos.

\* Longitud de guerra (Gonzalo Martínez, 75) 19’381,976.00 pesos.

Es la película más cara del sexenio, producida por CONACINE y DASA con un crédito directo de 15 millones y autorizado por distribuidora de 3 y medio. La dirección fue de Martínez, quien se inspiró en su Chihuahua natal, igual que lo había hecho en su cinta anterior El principio. La fotografía es de Rosalío Solano, las actuaciones de Bruno Rey, Pedro Armendáriz y Narciso Busquets y locaciones en el lugar de los hechos. Relata una rebelión en el pueblo de Toluchoic, porque el gobierno de Lauro Carrillo saqueaba imágenes de la iglesia; un indio y un jefe tomochiteco eligen como cabecilla a Cruz Chávez quien antes había luchado contra los apaches desatando una masacre a estilo western. La película no muestra una lucha de clases sino que presenta la lucha entre machos “la represión, autentifica la hegemonía presente”.<sup>27</sup> El filme no alcanzó de ninguna manera recuperación en taquilla y sólo recaudó un millón 467 mil pesos. durante su exhibición, aunque cabe mencionar que tuvo problemas para exhibirse debido a sus escenas sangrientas y en especial una donde los federales son derrotados y salen huyendo.

\* Fox Trot (Ripstien, 1975) 18’183,915.00 pesos.

Coproducción con Inglaterra y Suiza donde el gobierno mexicano aportó mediante crédito directo 11 millones y medio de pesos y con créditos indirectos 6 millones más, es decir todo el costo de la

---

<sup>23</sup> AYALA Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano 1973-75, Ed. Posada, México, 1986. p 128.

<sup>24</sup> DUGAL, Nicole, Entrevista a Miguel Littin, en revista Cine volumen 1, número 8, septiembre de 1978.

<sup>25</sup> CINE DE OCTUBRE, Cine Latinoamericano y lucha revolucionaria. Conversaciones con Carlos Alvarez, García Espinosa y Miguel Littin, en revista octubre número 2, Taller Cine de Octubre, 1974.

<sup>26</sup> AYALA Blanco, op. cit, p 205.

<sup>27</sup> Ibidem, p 186.

producción. El argumento es del mismo director junto con José Emilio Pacheco, con quien había trabajado en otras dos cintas; la fotografía es de Alex Phillips Jr., las locaciones se realizaron en Cabo San Lucas, Baja California y el reparto fue conformado con los extranjeros Peter O'Toole, Charlotte Rampling, Max Von Sydow y los mexicanos Helena Rojo y Jorge Luke. Relata la historia de un conde rumano que junto con su esposa huyen de la segunda Guerra Mundial y compran una isla a la que se transportan en yate, bailando en la cubierta a ritmo de Fox Trot; unos amigos visitantes llegan a la isla con noticias de la expansión de la guerra y por la misma razón el yate no regresa con vivieres; los criados se revelan para apoderarse de la casa, la mujer y el único rifle existente, la esposa se ahoga, el conde mata a los criados, recupera el cuerpo de su esposa y recuerda el ritmo de Fox Trot.

\* *Maten al León* (José Estrada, 1975) 12'046.876.000 pesos.

Producida por CONACINE y DASA con crédito directo de 8'933,086 pesos y mediante distribuidora de 3'100,000 pesos. Es la adaptación de la novela de Jorge Ibarguengoitia, con fotografía de Gabriel Figueroa, actuaciones de David Reynoso, Jorge Rivero y Lucy Gallardo y locaciones en México y Puerto Rico. Es una sátira política que trata la mediocridad exponiéndola a bajezas humanas pero sin conseguir ni conclusiones conmovedoras, ni protesta, ni carcajada. Un mariscal del partido progresista, lleva cuatro períodos en el poder en la Isla Arepa, su opositor significa un peligro para su reelección y lo asesina. El nuevo candidato del partido opositor intenta matar al mariscal en tres ocasiones, pero falla, hasta que un maestro mediocre sin que nadie lo espere logra asesinar al dictador. Es la cinta de uno de los protegidos del echeverrismo que se muestra autocomplaciente en su seudo farsa política. La película no logró recuperación en taquilla.

\* *Nuevo Mundo* (Gabriel Retes, 1976) 10'012,302.00 pesos.

Con argumento de Pedro F. Miret y en el elenco el trabajo de Aarón Hernan, Tito Junco, Bruno Rey, Ignacio Retes y Maria Rojo. Producida por CONACINE con crédito directo de 6 millones e indirecto de 3 más, relata la introducción en México de la fe católica durante la conquista española intentando ser una cinta histórica que se queda en un relato de violencia religiosa. La película es enlatada y se exhibe durante sólo tres días en el lópezportillismo; es hasta 1986 cuando sale a la luz. Es el segundo largometraje del director después de haber participado en muchos de los filmes gubernamentales del sexenio, como actor.

\* *Mina, viento de libertad* (Antonio Eceiza, 1976) 17'586,812.00 pesos.

Es una producción de CONACITE 1 con crédito directo de 16 millones e indirecto del resto del costo total. Es la primera de las dos cintas realizadas por Eceiza en México (director español exiliado por razones políticas) de producción gubernamental (la segunda fue, *Complot mongol* en 1977). Quiso ser un homenaje histórico con guión del mismo director, Pérez Turrent y Jesús Díaz, fotografía de Jorge Stahl, actuaciones de José Alonso, Héctor Bonilla y Pedro Armendáriz Jr. y locaciones en Veracruz, Guanajuato, Distrito Federal y La Habana, Cuba. Es la historia del guerrillero vasco Francisco Javier Mina, el insurgente Pedro Moreno y Fray Servando Teresa de Mier y fue parte de los encargos presidenciales para homenajear a los héroes históricos: *Zapata, Vals sin fin, Aquellos años* y *Mina*. Es "un discurso fílmico en estampitas"<sup>28</sup> que presenta una apología tercermundista en frases rimbombantes. No se recuperó en taquilla.

De esta manera, hicimos una clasificación de estos casos en tres rubros:

---

<sup>28</sup>BARBACHANO Ponce, Miguel, *Críticas*, Cineteca Nacional, México, 1988. p 51.

- Los encargos oficiales como *Aquellos años*, (homenaje al héroe presidencial Benito Juárez), *Actas de Marusia*, (una prueba de solidaridad con Chile), *Fox Trot*, (una realización del protegido del presidente, Arturo Ripstein), *Mina, Viento de libertad*, (para darle oportunidad al director español), *Maten al León*, (de otro protegido del gobierno, Estrada).
- Los caprichos del productor, director o actor, como *Don Quijote cabalga de nuevo* (“Cantinflas”), *Emiliano Zapata* (Aguilar).
- Y las películas realizadas gracias a la carrera del director como *Longitud de guerra* (Martínez la filmó tras sus reconocimientos por su cinta anterior *El principio*), *Nuevo Mundo* (Retes), *Calzonzín inspector* (Arau) y *El jardín de la tía Isabel* (Cazals).

De 132 películas producidas por el Gobierno, un 5.34% fue de realizaciones que superaron los 10 millones de pesos, más un 9.16% de cintas con un costo cercano a los 10 millones, un 30.24% de las que oscilaron entre los 4 y 7 millones de pesos, aproximadamente un 32% de películas entre 2 y 3 millones de pesos, mientras un 22.90% con costo menor a los 2 millones de pesos, las cuales sólo se realizaron en los tres primeros años del sexenio.<sup>29</sup>

#### e) TAQUILLOMETRO Y RECUPERACIONES ECONOMICAS

Las cintas más taquilleras durante el sexenio fueron las producciones de la iniciativa privada *Bellas de noche* y *Las ficheras* además de algunas películas del gobierno con temática tremendista como *El valle de los miserables*, *La isla de los hombres solos* y *Tintorera*.

De acuerdo con el análisis de la producción anual, una de las películas más taquilleras en los primeros años del sexenio fue *Mecánica Nacional* producida por Escorpión (empresa afiliada al gobierno), que en 1973 se convirtió en la cinta más exitosa con una recaudación en 39 semanas de exhibición de 7'368,534 pesos, en 1974 cumplió 40 semanas de exhibirse acumulando 7'558,800 pesos y en 1975 durante 31 semanas más, recaudó 2'366,598 pesos.

Algunas películas gubernamentales parecen haber conseguido un equilibrio entre costo y recuperación, tales son los siguientes casos:

PELICULA	COSTO	RECUPERACION
<i>El castillo de la pureza</i>	3'480,998	3'572,764
<i>Fe, esperanza y caridad</i>	2'757,107	3'456,294
<i>Carne de horca</i>	1'904,747	1'636,346
<i>El monasterio de los buitres</i>	1'636,346	1'314,690
<i>El premio nobel del amor</i>	1'615,854	1'062,664
<i>La choca</i>	3'435,859	3'598,504
<i>El valle de los miserables</i>	2'449,087	5'621,684
<i>La otra virginidad</i>	2'244,351	3'664,297

*La isla de los hombres solos* de 2'449,087 pesos de inversión recuperó 14'652,299 pesos, para convertirse en una de las películas más taquilleras del período.

Es importante mencionar que durante 1974 la cinta *La isla de los hombres solos* implantó récord de recaudación en una semana de exhibición (en el cine Roble del D.F.) con la cantidad de 1'004,000

<sup>29</sup>Datos elaborados personalmente según la información anterior.

pesos, la única película que logró rebasarla fue la extranjera El exorcista con 1'181,565 pesos. Pero el máximo éxito económico fue Bellas de noche que de un costo de 1'867,923 pesos recaudó 50'283,093 pesos.

Otros casos que sí lograron recuperación en taquilla son Tívoli que de 6'057,396 pesos de inversión recuperó 10 millones, El llanto de la tortuga que de un costo de 2'755,679 pesos recuperó 10 millones, El apando que de una inversión de 5'175,075 pesos recaudó 16 millones, Chin, chin, el teporocho que de 4'410,528 pesos recuperó 10 millones en taquilla y Tintorera con un costo de 8'532,000 y una recaudación de 41'876,006 pesos, superó la cifra récord de La isla de los hombres solos.

Pero hay otros casos en que los altos costos de producción en las cintas del gobierno no permitió que se recuperaran en la taquilla como Aquellos años, El santo oficio, (su costo fue de 9'217,448 y recuperó 5'817,206 pesos), Calzonzín inspector, Don Quijote cabalga de nuevo y El principio (con un costo de 6'159,633 y una recaudación de 2'858,380), entre otras.<sup>30</sup>

## C) TEMATICA

Se habla mucho sobre la apertura temática de las producciones del sexenio, así como el surgimiento de un “nuevo cine mexicano”, pero ¿hasta dónde llegó esa renovación? ¿qué finalidad tuvo?. La realidad es que fue parte y apoyo del discurso presidencial de apertura y llegó a límites que no dañaban la estructura del partido, ni sus premisas constantes, ni revolucionaban el pensamiento social, lo que podía implicar un peligro para el sistema.

### a) LO QUE SE FILMA

Primero, tenemos un repunte de CINE BIOGRAFICO, que en todos los casos no afectó ninguna “verdad histórica”. Emiliano Zapata (Cazals, 1970) se convierte en un héroe propagandístico del sistema y su lucha en un movimiento del pasado que ya no tiene vigencia porque “el gobierno ha realizado una profunda reforma agraria”. Lo mismo ocurre con las otras dos producciones de Antonio Aguilar en el sexenio La muerte de Pancho Villa (Mario Hernández, 1973) y Peregrina (Hernández, 1973), la primera otra interpretación de Aguilar sobre un personaje revolucionario y sus últimos días en la Hacienda de Canutillo y la segunda, una versión romántica sobre el gobierno del socialista Felipe Carrillo Puerto, que se desvía en el relato de amor y no profundiza la parte política, sin embargo, el seleccionar una figura histórica de oposición frustrada, se legitima la política de apertura en México.

Otras cintas biográficas son Vals sin fin (Brodio, 71) y En busca de un muro (Bracho, 73), sobre las vidas del poeta zacatecano Ramón López Velarde y el pintor jalisciense José Clemente Orozco, las cuales conservan su función de legitimar y rescatar la imagen del gobierno, con el gusto de Velarde por la provincia y el maderismo como rasgo de populismo y las creaciones nacionalistas de Orozco como muestra antiimperialista.

---

<sup>30</sup>Las cifras de costo y recaudación de películas fueron obtenidos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica e información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo.

Esas mismas características se palpan en el repunte de CINE HISTORICO, las producciones que buscaban narrar la historia del país, se convirtieron en planteamientos que marcaban claramente la distinción entre “malos y buenos”; los malos que desaparecen gracias al movimiento revolucionario y los buenos (triunfadores temporales en el movimiento) que sustentan el poder, los pasajes históricos son tratados sin esencia, con antecedentes en los filmes de la IP, sólo transmiten dramatismo revolucionario y no realidad sociopolítica, llegando al grado de “descubrirnos” que los excesos de la Revolución fueron culpa del pueblo:

*Las fuerzas vivas* (Alcoriza, 75), parodia el problema de la corrupción y minimiza a la Revolución (la Revolución nació corrupta); *Los de abajo* (Servando González, 76), enfatiza lo absurdo de la rebelión de las masas; en las cintas sobre la guerra cristera se maneja una reinterpretación oficialista o superficial, *De todos modos Juan te llamas* (Marcela Fernández Violante, 75) y *Los días del amor* (Alberto Isaac, 71). Además, tras mostrar los movimientos populares, siempre se concluye con una masacre de los mismos: *Longitud de guerra* (Martínez, 75), *Actas de Marusia* (Littin, 75), *Cananea* (Fernández Violante, 76), *El principio* (Martínez, 72); la crítica política permitida en los filmes se ubica en administraciones anteriores evitando la real autocrítica que se prometía: *El santo oficio* (Ripstein, 73), en tiempos de la Inquisición, *El valle de los miserables* (Cardona Jr., 74) durante el porfiriato, *De todos modos Juan te llamas* en la guerra cristera, *Cuartelazo* Isaac, 76) durante el golpe de Victoriano Huerta, *La casta divina* (Pastor, 76) en plena Revolución y hasta *Canoa* (Cazals, 75) que por un lado representa una película de denuncia que marcaba una ruptura con el sexenio pasado suponiendo un desacuerdo con las acciones represivas de ese momento, por otro afirmaba la existencia de dichas represiones como advertencia social y por último desvía el peso crítico del 68 hacia un villano determinado “el cura” y la ignorancia del pueblo, liberando de responsabilidad al sistema.

Por último en dichas cintas históricas es frecuente encontrar posiciones tercermundistas y antiimperialistas que refuerzan la actitud nacionalista del Presidente, como en *Aquellos años* (Cazals, 72) donde frases solidarias que el mismo Echeverría mencionó en sus discursos, son puestas en boca de Benito Juárez. (“El imperialismo podrá cambiar de nombre, pero nunca de propósito”).

Con todo esto, fue un hecho la tendencia del sexenio de producir cine histórico para manipular y apropiarse del pasado: *El santo oficio*, *El jardín de la tía Isabel* (Cazals, 1971), *Mina, viento de libertad* (Eceiza, 76), *Nuevo Mundo* (Retes, 76) además de las ya mencionadas.

Poco fueron los casos de CINE OBRERISTA (*Actas de Marusia* y *Auandar Anapu*), porque si bien se rescató el populismo y la tradición para legitimar la imagen nacionalista del gobierno, los problemas sociales, agrarios y sindicales sólo se mencionaron, sin análisis ni crítica.

Como declaró Isaac en una entrevista sobre su realización *Los días del amor*: “Hay cosas que en México todavía no se pueden filmar”.<sup>31</sup>

Y derivado de la actitud latinoamericanista promovida desde la presidencia, se realizaron películas como *Actas de Marusia* (Littin, 76), *La isla de los hombres solos* (Cardona, 73), *El hombre del puente* (Baledón, 75) y *Maten al León* (Estrada, 75), ubicadas en países latinoamericanos con dictaduras en el poder y donde nuevamente los grupos subversivos son derrotados.

Al ser el gobierno productor y censor, tuvo la libertad de tocar temas anteriormente considerados “tabú” de manera aparentemente abierta, para lograr la perfecta imagen de aperturista, como en el

---

<sup>31</sup> AYALA Blanco, Jorge, *Diez contra uno*, en la cultura en México, Novedades, 29 de marzo de 1972.

caso de las últimas producciones del sexenio *Cascabel* (Araiza, 75), *El apando* (Cazals, 75) o *Canoa* (Cazals, 75), que le permitieron aparecer como fomentador de la crítica social, sin llegar al real análisis del problema y por supuesto, sin agredir la política gubernamental del momento.

Por otro lado, se rompió con antiguas censuras como el desnudo y el lenguaje vulgar, y se produjo un CINE EROTICO con fuertes cargas de sexualidad, por lo general, en temas sumamente vulgares: *La india* (González, 74), *La venida del Rey Olmos* (Pastor, 74), *Tívoli* (Isaac, 74), *El valle de los miserables* (Cardona Jr., 74), *El hombre de los hongos* (Gavaldón, 75), *La otra virginidad* (Juan Manuel Torres, 74), *Chico Ramos* (Delfoss, 70) y todas las realizaciones de Francisco del Villar (con su peculiar característica de titularlas con nombres de animales); *La primavera de los escorpiones* (70), *Las pirañas aman en cuaresma* (69), *El festín de la Loba* (72), *El monasterio de los buitres* (72), *Los perros de Dios* (73) y *El llanto de la tortuga* (74).

De la producción melodramática de la IP, se derivó una serie de melodramas gubernamentales muy parecidas a las películas privadas, con la excepción de que toleran el erotismo y la vulgaridad, por ejemplo *La choca* (Fernández, 73), *La otra virginidad*, *Lo mejor de Teresa* (Bojórquez, 76) y *La puerta falsa* (Sbert, 76). El único caso en que el melodrama se transformó considerablemente, fue en las realizaciones de Jaime Humberto Hermosillo, quien trastoca temas intratables hasta entonces en el cine mexicano: *La pasión según Berenice* (75) y *El cumpleaños del perro* (74).

También hubo una inclinación hacia el CINE ARRABALERO para darle gusto al pueblo al convertirlo en tema cinematográfico, pero no se consiguió proyectar una imagen real: *Chin, chin el teporocho*, *Cayó de la gloria el diablo* y *Los albañiles*, que la iniciativa privada aprovecha para impulsar sobre todo en el género de la comedia: *Tacos al carbón*, *Nosotros los feos*, *El compadre más padre*, *Los cacos*, *Los Beverly de Peralvillo* y *Arriba Tepito es mi barrio*

Dentro de la misma comedia y derivado de la crítica propuesta por el gobierno se realizaron sátiras sociales, que igual que en los filmes serios se ubican en períodos históricos anteriores o inexistentes, se desvían de las verdaderas causas del conflicto social, satirizan al pueblo (por fanático, revoltoso e ignorante) a la juventud (por rebelde e inmoral) y al mexicano en general generando una corriente crítica hacia los vicios del mismo, a partir de la producción gubernamental *Mecánica Nacional* (Alcoriza, 71) y fundamentalmente seguido por la producción independiente de Gustavo Alatriste: *Victorino* (73), *Entre violetas* (73), *México, México, ra, ra, ra* (75) y hasta su cinta posterior *En la cuerda del hambre* (78).

Asimismo tenemos una tendencia gubernamental hacia dramas psicológicos y sociales que implican fuertes escenas de muerte, depravación, violencia y catástrofe lo que volvía a representar apertura expresiva que se muestra, pero no se explica: *Rapiña* (Taboada, 73), *El castillo de la pureza* (Ripstein, 72), *La isla de los hombres solos* (Cardona, 73), *Presagio* (Alcoriza, 74), *Coronación* (Olhovich, 75), *El hombre de los hongos* (Gavaldón, 75), *Zona roja* (Fernández, 75), *Las poquianchis* (Cazals, 76), *El apando* (Cazals, 75) y los extremos tremendistas y sencionalistas de Cardona Jr.: *El valle de los miserables* (74), *Supervivientes de los andes* (75) y *Prisión de mujeres* (76).

Un caso especial fue el surgimiento del personaje de la India María que vino a ser la contraparte femenina de “Cantinflas”, ya que sin perder sus características esenciales interpreta distintos sujetos sociales para ir desde *La comadrita* (72), *La gata con botas* (71) y *La madrecita* (73), hasta *La presidenta municipal* (74). Es una combinación de civilización y barbarie que Ayala Blanco llamaría

“la mediocridad standarizada de la urbanidad” ante “valores indígenas transterrados que por la incapacidad para dominar una cultura sofisticada denigra al indígena”,<sup>32</sup> para convertirlo en un personaje del cual nos podemos burlar.

Y por último, apareció el subgénero de “Las ficheras” que retomando el cine de cabaret del alemanismo (1946-52) y en la búsqueda de alcanzar el éxito taquillero de entonces, se transfirió de período, sobre todo al lópezportillista, aunque se inició en el echeverrismo.

## **b) LO QUE SE DEJA DE FILMAR**

EL CINE DE LUCHADORES que si bien los primeros años del sexenio continuó invadiendo las carteleras de los cines, fue desapareciendo paulatinamente hasta que se dejó de presentar en 1975 y 76. Probablemente fue sustituido por las cintas de violencia dentro de las que surgió el taquillero Valentín Trujillo: Ya somos hombres, Más allá de la violencia, El desconocido, La otra virginidad.

Desapareció la COMEDIA EROTICA BURGUESA, típica de las cintas de Mauricio Garcés quien realizó solamente dos películas en el sexenio La otra mujer y El sinvergüenza, retirándose en 1972. Fue sustituido por cómicos televisivos como los polivoces Ahí madre (Baledón, 70) y Somos del otro lado (Rodríguez, 75); y Héctor Lechuga en La disputa (Cardona Jr., 72), Masajista de señores (71) y Peluquero de señoras (71).

En contraposición del comentado surgimiento de la India María, desapareció CAPULINA.

Desapareció también, el CINE INFANTIL con la excepción de dos cintas creadas especialmente como tales y que agruparon a unos niños en la llamada “Palomilla”; fue un intento de crear un grupo de personajes que llenaran el hueco de este tipo de cine y se produjeron por medio de CONACITE 1 Rescate insólito y Jaguar de obsidiana (Héctor Ortega, 1976).

Durante este sexenio nació y desapareció el WESTERN a la mexicana, inspirado en el spaguetti western a la Sergio Leone; violentos, crueles y desarrollados en climas enrarecidos a partir de Todo por nada (Mariscal, 68) y El Tunco Maclovio (Mariscal, 69). Fue el debut de los actores Mario y Fernando Almada como productores y argumentistas de sus películas: Por eso (Rogelio, A. González, 70), Los marcados (Mariscal, 70) y Hombre (Anda Jr., 75) entre muchas otras.

Por último, la censura continuó con cintas prohibidas como La sombra del caudillo, la francesa Cuentos inmorales (Borowczyck, 1972) y Los destrampados, una producción de Roy Fletcher y Columbia Pictures prohibida por García Borja en mayo de 1971, quien argumentó que se trataba de un filme obsceno y pornográfico.

## **D) LA ACADEMIA Y LOS ARIELES**

Desde el establecimiento del Plan General de la Industria Cinematográfica el 21 de enero de 1971 se constituyó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C., se reimplantó la entrega del trofeo denominado ARIEL y se determinó la entrega de premios como la franquicia de

---

<sup>32</sup>AYALA Blanco, op. cit.

distribución sin costo alguno a la mejor película del año, un premio en efectivo de 75 mil pesos al mejor director (ARIEL de plata) y 37 mil quinientos al mejor cortometraje.

La Academia quedó formalmente constituida el 19 de febrero de 1972 con miembros del medio filmico, la dirección de cinematografía de Gobernación, periodistas, sindicatos y escritores, entre otros.

Los Arieles entregados en el sexenio fueron:<sup>33</sup>

AÑO	ARIEL DE ORO	ARIEL DE PLATA
1972	<u><i>El águila descalza y Las puertas del paraíso</i></u>	<b>Jorge Fons</b>
1973	<u><i>El castillo de la pureza, Mecánica Nacional y Reed, México insurgente.</i></u>	<b>Luis Alcoriza</b>
1974	<u><i>El principio</i></u>	<b>Gonzálo Martínez Ortega</b>
1975	<u><i>La choca y La otra virginidad</i></u>	<b>Emilio Fernández</b>
1976	<u><i>Actas de Marusia</i></u>	<b>Miguel Littin</b>

A partir de 1973, el Presidente Echeverría fue quien realizó la entrega de Arieles, dirigiendo unas palabras a la “familia cinematográfica” en la Residencia de Los Pinos. La tendencia general del Presidente en sus discursos fue la de agradecer a la industria su participación y reiterar su estímulo y apoyo, así como su discurso aperturista, latinoamericanista, nacionalista y populista; “Habremos de repetir en esta ocasión que no podrá haber intereses económicos avasalladores... que no podremos aceptar formas de vida política interna que supriman la libertad y, por tanto, la imaginación para buscar caminos”,<sup>34</sup> “Un cine que miente es un cine que embrutece y nos desprestigia ante propios y extraños”.<sup>35</sup>

Asimismo, los miembros de la Academia respondían al agradecimiento del Presidente con discursos halagadores hasta el extremo: La secretaria de la Comisión de Premiación María Luisa Mendoza en la ceremonia realizada en 1974 dijo: “Estamos los que somos, Señor, ante usted y su insólita hospitalidad que nos devuelve a un Presidente del pueblo... Y estamos aquí, Señor Presidente, frente a usted que es para mí el protagonista de la mejor película que mi ciudadanía libre me ha ganado para actuarla y observarla...”<sup>36</sup>

Y la Presidenta de la Academia Josefina Vicens, pronunció un discurso en 1975, en donde habló de la integridad de la Academia, un reclamo a los productores privados por su abandono de la industria y el elogio insustituible a las acciones del gobierno: “Cuando se es honrado y se actúa con la conciencia... los ataques solo tienen el valor... de la discrepancia... nuestra honradez no es punto de discusión. Simplemente la poseemos y la ejercemos. Así de sencillo”. “Cuando los trabajadores... ofrecimos a los productores nuestra leal ayuda... ellos simplemente dejaron de producir... La

<sup>33</sup>Cineinforme, op. cit, p 386.

<sup>34</sup>Discurso del Presidente Luis Echeverría en la entrega de premios de 1974, en Cineinforme, op. cit, p 369.

<sup>35</sup>Discurso del Presidente Luis Echeverría en su visita a Chile, Cineinforme, op. cit, p 372.

<sup>36</sup>Discurso de la secretaria de la Comisión de Premiación de la Academia, María Luisa Mendoza, en la ceremonia de 1974, Cineinforme, op. cit, p 370-373.

iniciativa privada se paralizó... y se limitó a esperar... tiempos mejores... En cambio saturaron los mercados con películas de “fórmula probada”, repitieron temas que dejaban dinero, presentaron un México falso y presuntuoso, negaron oportunidades a la audacia creadora... No debió ser así”. “Soy enemiga de prodigar elogios frívolos y... aduladores... (pero hay que rendir)... el elogio franco, abierto, merecidísimo a los responsables de nuestra industria... Si la iniciativa privada se repliega quedan los otros dos sectores que están dando la batalla: el Gobierno y los trabajadores. Con la aprobación y satisfacción del Lic. Moya Palencia, el Lic. Rodolfo Echeverría y los miembros del STPC, elaboramos un plan de trabajo: el sistema llamado películas de paquete.... Con su cooperación económica el Gobierno no está comprando la libre expresión de los cineastas. Si esa fuera su intención... no aceptaríamos tal alianza. Bienvenidos los productores que deseen rectificar su ostracismo, pero con ellos o sin ellos los trabajadores iremos perfeccionando el sistema que nos permite ser dueños del producto de nuestro trabajo. Confíe en nosotros, Señor Presidente, no vamos a fallar... le pedimos... que trasforme de manera tajante el sistema...”<sup>37</sup>

El Presidente contestó: “Yo no he visto en los señores productores cinematográficos una reacción positiva... han intervenido... como en una fábrica de cualesquiera productos o como negocios bancarios... (en cambio)... los trabajadores... son revolucionarios... quieren un país independiente... A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirles todos... que se unan más y que sustituyan a los señores productores... Yo invito a los trabajadores... a que les den las gracias a los productores... financieramente aquí están las autoridades hacendarias... yo les indico a los secretarios de Gobernación y director del BNC que vean el modo... de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad...”<sup>38</sup>

En ese preciso momento los productores privados tendieron a la retirada, fueron pocos los productores que siguieron produciendo y lo hicieron sin ningún tipo de crédito por parte del BNC, es el caso de Cinematográfica Calderón que realizó *Bellas de noche* (1975) y *Las ficheras* (1976) gracias a que el éxito en taquilla las hacía por demás rentables.

Asimismo el 8 de mayo del mismo año se planteó un Plan de Ejecución a breve plazo donde además de la absorción de los Estudios América, PelNal, la creación de un Fondo de Promoción y Apoyo Financiero del Cine Nacional, de CONACITE I y II, entre otras medidas; se acordó modificar el Reglamento de créditos, para establecer definitivamente que los créditos serían exclusivos para la Producción Estatal con un Programa de Películas que proyectaran los valores culturales y sociales de México y América Latina:

- a) “LOS DE ABAJO”, de Mariano Azuela.
- b) “BAJO EL VOLCAN”, de Malcolm Lowry.
- c) “EL APANDO”, de José Revueltas, (guión del mismo autor y de José Agustín).
- d) “EL LLANO EN LLAMAS”, de Juan Rulfo.
- e) “BOLIVAR” (Co-producción con Venezuela).

---

<sup>37</sup>Discurso de la Presidenta de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, Josefina Vicens, en la premiación de 1975, Cineinforme, op. cit, p 375-382.

<sup>38</sup>Discurso del Presidente Luis Echeverría en la premiación de 1975, Cineinforme, op. cit, p 382-385.

- f) “ERENDIRA” (Basada en un guión de Gabriel García Márquez, Co-producción con Venezuela).
- g) “SIQUEIROS”, guión de Gonzalo Martínez.
- h) “RIVERA”.
- i) “TAMAYO”.
- j) “LA CONQUISTA DE MEXICO”.
- k) “LONGITUD DE GUERRA”, guión de Gonzalo Martínez.
- l) “LOS ALBAÑILES”, guión de Vicente Leñero.
- m) “LOS HIJOS DE SANCHEZ”, guión de Oscar Lewis (Co-producción con Estados Unidos; y A. Ripstein, W. Craig, José Emilio Pacheco).
- n) “FOX-TROT” (Co-producción con Inglaterra) y otras en estudio, como co-producciones con Argelia, Senegal y Polonia, etc.

De ellas ocho se realizaron aunque algunas fueron producciones del siguiente sexenio; respecto al Plan, la señora Josefina Vicens dijo: “De los once puntos (del Plan), nueve han sido ya cumplidos, pero faltan dos de los más importantes para los trabajadores... la garantía mínima de películas por cada año y la creación del fondo de Promoción y Apoyo...” y sobre las elecciones presidenciales cercanas “Estamos seguros de que si el sufragio favorece al Lic. José López Portillo... su obra será continuada, complementada y perfeccionada... pero nunca interrumpida ni truncada... Creemos señor, que pocos Presidentes han dejado el poder con la tranquila conciencia con que usted puede hacerlo. Tal vez no haya logrado la aprobación de los mexicanos de tercera... los poderosos... de los que NO ENTIENDEN. Tal vez no haya sido el gobernante ideal para los mexicanos de segunda... los pasivos. Pero tenga la seguridad de que sí lo ha sido para los mexicanos de primera... los trabajadores”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup>Discurso de la señora Josefina Vicens en abril de 1975, Cineinforme, op. cit, p 391-399.

## **3.4 PERIODO DE LOPEZ PORTILLO**

### **A) GENERALIDADES**

#### **a) CONTEXTO**

El 1 de diciembre de 1976 subió a la presidencia de la República José López Portillo ante una situación caótica: inflación, recesión, devaluación, desempleo, desconfianza empresarial y desestabilización de precios, salarios, utilidades y fisco.

El nuevo presidente planteó una reforma política (de apertura democrática y registro de partidos que en realidad fueron muy pocos PCM, PDM y PST), económica (para atenuar la desigualdad de la riqueza basándose en la explotación petrolera) y administrativa (redistribución de poderes entre instituciones para evitar duplicidad de funciones).

Apostándole a la riqueza petrolera, se logró el arranque de la recuperación de la crisis y la restitución de cierta confianza gracias a la carismática presencia del Presidente, pero después de los dos primeros años, la planeada consolidación de esa recuperación y el proyectado crecimiento económico no se consiguieron. En 1980 regresó la crisis por la liberación de las importaciones y el alza de los precios del petróleo en el mercado mundial (junio de 1981); el 18 de febrero de 1982 se devaluó el peso en un 45% inicial, un posterior 73% y después un 40% más. El 1 de septiembre de ese mismo año se nacionalizó la banca propiciando el mercado negro del dólar y la baja del turismo.

Ante la necesidad de recuperar la confianza de EU y el sector privado, perdida por la política antiimperialista y tercermundista del régimen anterior, López Portillo planteó “la alianza para la producción” y si bien afirmó no ser “ni de derecha ni de izquierda”, sus relaciones con la IP lo ubicaban como derechista; no obstante, en sus discursos se mostró condolido con las clases marginadas, incluso lloró en el discurso de toma de posesión.

#### **b) GABINETE (NEPOTISMO)**

Durante el sexenio de Luis Echeverría, López Portillo fue subsecretario del Patrimonio Nacional, director de la Comisión Federal de Electricidad y secretario de Hacienda y Crédito Público (1 de junio de 1973 al 25 de septiembre de 1975). Sin contrincante alguno, resultó electo Presidente de la República asumiendo el poder el 1 de diciembre.

Como Presidente, suprimió la secretaria de la presidencia creando la de programación y presupuesto (SPP), separó patrimonio y fomento industrial de agricultura y recursos hidráulicos y añadió a obras públicas, asentamientos humanos.

Para contrarrestar las herencias de Echeverría dentro del grupo político (Muñoz Ledo en la SEP, Hugo Cervantes en CFE, Martínez Manatou en SS, entre otros), López Portillo llevó a su gente al gabinete, desde amigos hasta familiares: nombró secretario de Gobernación a su “hermano y amigo” Jesús Reyes Heróles (con prestigio internacional como intelectual y gran conocimiento de los movimientos del sistema, pero por tener madre extranjera, según el artículo 82 constitucional no es presidenciable), en la SPP colocó a su hijo José Ramón junto con su “querida amiga” Rosa Luz Alegría, (quien posteriormente ocupó la secretaria de Turismo y fue la primera mujer titular en una secretaría de estado) y a su exalumno Miguel de la Madrid bajo la dirección de Carlos Tello; su

antiguo jefe, Guillermo Rosell de la Lama, ocupó Turismo; su viejo amigo Jorge Díaz Serrano se ubicó en Pemex, Francisco Merino Rábago en recursos Hidráulicos; José Andrés de Oteyza en Patrimonio y Fomento Industrial, Julio Rodolfo Moctezuma Cid en Hacienda y su amigo de la infancia Arturo Durazo como jefe de la policía capitalina; su primo Guillermo fue nombrado director del Instituto Nacional del Deporte, su hermana Alicia se convirtió en su secretaria favorita y su hermana Margarita ocupó la dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC).

### c) EL CINE

El cine no ocupó un lugar preferente dentro de la política cultural; la esposa del presidente Carmen Romano favoreció los eventos culturales de alta sociedad, creando el fondo nacional para actividades sociales, promocionando el Festival Cervantino Internacional, estableciendo el premio literario “Ollin Yoliztli”, exhibiendo colecciones artísticas, organizando la dirección de promoción nacional del INBA y otorgando prioridad a la música clásica. Pero en cine, la única acción de la señora del Presidente fue la creación del cine club de Bellas Artes.

Durante su campaña electoral, el 31 de marzo de 1986, López Portillo planteó una serie de lineamientos respecto al cine, los cuales no tuvieron seguimiento durante el período presidencial:

⇒ Revisar la ley de cinematografía vigente (promulgada desde 1949).

Se realizaron dos proyectos de ley: el primero en septiembre de 1981 sobre comunicación social, con la finalidad de democratizar los medios de comunicación al otorgarle al gobierno el total control de los mismos; el otro, a finales del mismo año, el cual generó un grave conflicto de intereses (los exhibidores se mostraron en pro de libre mercado, mientras los cineastas y críticos en favor de la producción). El primero no se aprobó y el segundo se entregó a unos días de que finalizara el sexenio.

⇒ Garantizar una censura que no limite la libertad de expresión y respete la libertad cultural e ideológica.

⇒ Crear un fondo para el cine con los impuestos que genera la exhibición.

No se conoce la existencia de un fondo creado a partir de la recaudación de impuestos en la exhibición.

⇒ Crear un Instituto Nacional de Cinematografía.

Cuando se le preguntó a Margarita López Portillo, titular de RTC, sobre la posibilidad de crear un Instituto, respondió: “no funcionaría, porque no nos hace falta un nuevo chipote, si ya vamos a quitar uno (refiriéndose al BNC), para que queremos otro”.<sup>1</sup>

Cabe mencionar que el Centro de Producción de Cortometraje realizó un total de 32 documentales y 34 cineminutos como parte de la campaña presidencial de José López Portillo, y los hombres encargados de este trabajo fueron Arturo Rosenbleuth, Nicolás Echavarría y Julio Riquelme, con la fotografía de Pedro Torres y algunas participaciones de Alexis Grivas, Miguel Garzón y Jorge Senyal. En la toma de posesión participó Rafael Corkidi. Ya como Presidente, el CPC continuó la filmación de los informes anuales y acontecimientos políticos (incluyendo la boda de Carmen Beatriz López Portillo), con el trabajo fotográfico de Ariel Castelleros.<sup>2</sup>

La primera medida presidencial en materia de cine fue la creación de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de Gobernación y la que absorbió a la dirección de

<sup>1</sup>GARCIA, Rafael, No a la creación del instituto de cine, Heraldo de México, 28 de noviembre de 1978.

<sup>2</sup>VEGA, Patricia, Se ha priorizado el manejo de la imagen presidencial en la televisión, La Jornada, 27 de noviembre de 1988.

cinematografía como parte de la reforma administrativa, la cual determinaba “evitar la duplicidad de funciones y la apatía burocrática”; esta dependencia se pone en manos de Margarita López Portillo.

#### **d) MARGARITA**

Margarita López Portillo es originaria de Guadalajara, licenciada en filosofía y letras (UNAM) y exalumna de Agustín Yañez. Se inició en literatura con la obra “Los laureles” (1952) y luego escribió “Toña machetes” y “Tierra bronca” (1954 y 56). Fue coordinadora de la revista “Rehilete”, directora de supervisión de telenovelas y teleteatros de Gobernación, directora de asesoría de difusión cultural para los trabajadores de la CFE y cuando ocupó la titularidad de RTC por orden del Presidente, también fungió como coordinadora en jefa del Teatro del IMSS, presidenta del patronato nacional para la defensa del tesoro arquitectónico de la ciudad de México, presidenta del patronato de rehabilitación del bosque de Chapultepec y creadora (por su veneración a Sor Juana Inés de la Cruz) del patronato del Claustro de Sor Juana. Su única relación con el cine había sido como censora fílmica.

Margarita, siguiendo el ejemplo de su hermano el Presidente, se caracterizó por demostrar su poder “cortando cabezas”, por lo que fue común el cambio de funcionarios durante su estancia en RTC. Un ejemplo fuera del medio fílmico fue el canal 13, que cambió de director siete veces en el sexenio.

Los titulares del medio cinematográfico nombrados por Margarita eran en su mayoría hombres ajenos al cine, pero eso sí, “apoyaron con brío la nueva política oficial... El nuevo gobierno llegó, como en casi todas las áreas, dispuesto a satisfacer las concesiones que pedía el sector privado. El resultado fue que el cine estatal (sic) se contrajo al máximo y se dismantelaron todos los avances en favor de un cine artístico, de autor y no vulgarmente comercial”.<sup>3</sup> Los asesores de Margarita fueron Ramón Charles, Claudio Farías, Santiago Marugón, Humberto Enríquez y Benito Alazraki (único con relación en el cine, dirigió la cinta *Raíces*). El director general de cinematografía fue el licenciado José María Sbert (experto en administración de empresas) que sustituyó a García Borja quien asumió la titularidad del BNC. En CONACINE quedó Rafael Baledón (director), en CONACITE I Vicente Silva Lombardo, en CONACITE II Francisco del Villar (director), en COTSA Fructuoso Caballero y en los Echasa, Carlos Pascual Acuña.

Pero los cambios empezaron con la fusión de CONACINE y CONACITE I: Baledón fue despedido y se le negó la dirección de la cinta *Los amantes fríos*. En 1977 Silva (quien apoyaba a los echeverristas) fue sustituido por Fernando Pérez Gavilán y como del Villar muere en 1976 fue reemplazado por el poeta Jorge Hernández Campos, quien declaró no estar familiarizado con el medio. En 1978 Ramón Charles, accionista de la distribuidora privada “Continental” fue nombrado asesor de RTC.

En noviembre de 1978 renunció García Borja (poco después de confirmar el regreso de créditos para la IP, que nunca se concretó) dejando la titularidad del BNC a Servio Tulio Acuña; días antes de la liquidación del banco, en el mismo año, Tulio Acuña renunció sin aclaraciones, dejando su lugar a Gustavo Torres Calderón, quien se encargó de los últimos detalles.

---

<sup>3</sup>AGUSTIN, José, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988*, Colección Espejo de México, Ed. Planeta, México, 1992. p 194. (sic, léase gubernamental).

Los Echasa también sufrieron constantes cambios de director, a Pascual Acuña lo sustituyó Enrique Torres de la Peña que a su vez es sustituido por Gerardo Rivera a quien releva Bosco Arochi, todos antes de 1980.

Posteriormente, se desató una acusación a funcionarios (heredados del régimen anterior) por un supuesto fraude y el 26 de julio de 1979, agentes policíacos arrestaron a Fernando Macotela (director de cinematografía), Jorge Hernández (exdirector de CONACINE), Bosco Arochi (Echasa), Jorge Durán Chávez (Estudios América), Aarón Sánchez (destituido de Procinemex y subdirector de divulgación presidencial de RTC), Luis Fernando García (Gerente comercial de Echasa), Ana Rosa Campillo (contadora de Echasa), Marco Antonio Jaimes (contador de CONACINE), Benjamín Jolloy (jefe de contabilidad de Procinemex), Carlos Velo (exdirector del CPC), Rafael Corkidi y Alfredo Joskowicz (quienes no eran funcionarios).

Tal parece que esta acción represiva se debió a protestas que habían hecho los acusados frente a la estatua del Ariel y los choques con el nuevo gabinete de Margarita, principalmente con Charles. Los detenidos fueron dejados en libertad cuando pagaron “el dinero malhabido”, con excepción de Velo, Arochi y Macotela, que pasaron una temporada en la cárcel, para ser liberados hasta 1985;<sup>4</sup> fueron sustituidos en sus cargos administrativos por Francisco Marín, Alazraki y Eduardo de la Bárcena, respectivamente.

A pesar de que Margarita declaró que ya no habría “cambios acelerados”, en 1981 renunció el propio Charles, tanto de la dirección de COTSA, como el puesto de asesor general de RTC. Las razones presentadas fueron de salud, pero se dio a conocer que en realidad, fue un despido de Margarita, porque su asesor acusaba al STIC de robo.

Antes de irse, Charles destituyó a Hugo Argüelles y Leopoldo Ayala como director de la ACAC y presidente del Consejo de Premiación de la misma, respectivamente.

La indecisión de mantener un grupo político estable, se acompañó de la ausencia de un proyecto cinematográfico definido. Margarita se dio a conocer como la administradora de los medios de comunicación que trabajó a capricho.

Para analizar el comportamiento oficial en la industria cinematográfica, revisaremos concretamente, el Programa de Consolidación de la Industria Fílmica, que se presentó ante el Presidente, en junio de 1977.

## **e) EL PROGRAMA DE CONSOLIDACION DE LA INDUSTRIA FILMICA**

1) Producir películas de mayor calidad.

El primer año del sexenio se mantuvo la producción con tendencia echeverrista, porque muchos proyectos ya estaban en pie, sin embargo, poco a poco, Margarita sentó las bases productivas de su período en la participación de la iniciativa privada, desapareciendo el cine de autor y fomentando el cine comercial, de baja calidad y sin ambiciones culturales.

---

<sup>4</sup>Bosco Arochi contó que al salir del reclusorio, el director del mismo le recomendó: “Dale las gracias a doña Margarita, porque ella habló para que tuvieras todas las atenciones... Dale también las gracias al subsecretario de Gobernación Fernando Gutiérrez Barrios. Y no hables con periodistas”. Ibidem, p 196.

Se formó la Comisión Interna de Administración (CIDA), dependiente del BNC, cuya finalidad fue vigilar que las películas mexicanas reflejaran la realidad, los problemas nacionales y contribuyeran a alcanzar mejores niveles culturales. Sin embargo, la directora de RTC consideró que el gobierno necesitaba trabajar conjuntamente con la IP para superar la crisis, ya que era la única forma de capitalizar la industria. Pero la tendencia de los productores privados eran los éxitos taquilleros del subgénero recién creado de “Las ficheras” y los melodramas de dudosa calidad (como Televicine). Aunque Margarita manifestó su repudio por este cine, se mostró tolerante con esas producciones contraponiendo la tesis de que el gobierno se encargaría de los temas sociales: “...detesto esos temas... se ha tratado de eliminar esto... pero estamos en un país libre y yo no soy dictadora y no puedo decir esto no pasa...”,<sup>5</sup> pero fue clara en cuanto al cine oficial que debía realizarse “vamos a descansar... de macabras y sangrientas películas de crítica social”.<sup>6</sup> Por otra parte, la exigencia a los realizadores del gobierno era obvia, Margarita presentó un plan al Presidente para “producir películas con talento”, no obstante la producción oficial se redujo al grado que los directores que antes trabajaron en las cintas gubernamentales tuvieron que ingresar a la línea comercial.

Por su parte, los productores privados opinaron: “el cine es invento para divertir y no para educar, eso le toca al gobierno” (Rafael Portillo<sup>7</sup>), “la gente va al cine a divertirse no a cultivarse... el cine cultural... no tiene gran importancia, ni trascendencia...”(Guillermo Calderón<sup>8</sup>). El productor Miguel Zacarías responsabilizó al gobierno del mal cine y Margarita pidió “a los que no quieran hacer buen cine que se vayan”,<sup>9</sup> de esta manera, cuando se le exigía fluidez en la exhibición, ella exigía calidad.

En 1981, la titular de RTC, quiso menguar la situación financiando coproducciones con el extranjero, pero no logró los resultados esperados; en febrero de 1982 insistió en realizar un cine de calidad dando a conocer un plan de financiamiento para apoyar a la IP; se determinó entonces, que dependiendo de la calidad del proyecto se otorgaría el capital y se garantizaría la exhibición, sin embargo, en abril del mismo año, la Asociación de Productores y Distribuidores de películas mexicanas le reclamó la falta de apoyo mediante la exhibidora COTSA, y Margarita volvió a responder con quejas sobre la calidad de las cintas, para (a la manera de Echeverría) correr a aquellos cineastas “interesados en hacer un cine poco digno y denigrante”.<sup>10</sup>

## 2) Procurar fuentes de trabajo permanente.

Con el fin de mantener abiertas las fuentes de trabajo se estableció un tope de 7 millones de pesos en los costos de realización. Bajo ese decreto y aunado al riguroso programa de inversión, las 3 productoras oficiales recortaron su presupuesto, lo que ocasionó baja en la producción y alteró los planes y condiciones de calidad y trabajo. Además, en septiembre de 1977, se anunció la desaparición de CONACITE 1 (creada para realizar películas entre el gobierno y los trabajadores) para ahorrar 15 millones de pesos; Margarita manifestó ante la pérdida de fuentes de trabajo, que no era una eliminación de la productora sino una fusión con CONACINE. Sin embargo, en mayo de 1979 la directora de RTC ordenó la liquidación de casi todo el personal de la empresa para reducirlo a 10 empleados.

---

<sup>5</sup>RIVERA, Héctor, No soy dictadora: MLP, en revista Proceso número 173, 27 de abril de 1980.

<sup>6</sup>Ibidem.

<sup>7</sup>Ibidem, p 47.

<sup>8</sup>CANACINE, La entrevista del mes, Guillermo Calderón Stell, en revista Cámara número 11, 10 de marzo de 1980. p 4.

<sup>9</sup>CULTURAL, Sección, Notitas, El Heraldo de México, 23 de septiembre de 1981. p 1-D.

<sup>10</sup>FELICIANO, Enrique, Que se vayan los interesados en un cine poco dignos y denigrante, Esto, 27 de abril de 1982. p 26.

Una solución viable, según Margarita, a la inminente pérdida de fuentes laborales fue el programa de coproducciones, pero en dichas realizaciones los trabajadores y actores mexicanos se llevaban los segundos créditos. De esta manera y al lado del constante despido de funcionarios se creó un panorama general de inseguridad laboral.

3) Permitir el acceso de nuevos valores creativos y técnicos.

No sólo, no se permitió la entrada de nuevos valores a la cinematografía, sino que se liquidó a personal, se descartó el cine de autor, se colocó en el medio a funcionarios que no tenían relación o incluso nociones del cine y los realizadores mexicanos que habían logrado reconocimiento, ante el desempleo, tuvieron que ingresar a los cuadros comerciales: Cazals filmó *Rigo es amor* con el popular cantante, González Martínez realizó cintas biográficas de Juan Gabriel, Ripstein dirigió *La Illegal* para Televisión, Jaime Humberto Hermosillo trabajó en la Universidad de Veracruz o en forma independiente, Isaac dejó de dirigir y Fons se dedicó al cortometraje.

4) Incrementar la producción utilizando todos los esquemas, coproducciones con sindicatos, empresas privadas y el extranjero.

La primera acción para incrementar la producción fue la invitación a los productores privados a que invirtieran en la industria, a cambio el gobierno les daría apoyo en la distribución y exhibición. Posteriormente se anunció el regreso de créditos a la IP por medio del banco y cuando éste se liquidó, mediante el mismo RTC.

En cuanto las coproducciones con el extranjero, Margarita realizó giras internacionales para planear dichas producciones: En Italia hace un compromiso con Fellini para que dirigiera una cinta en México (lo que no ocurre); con España además de filmar dos cintas, se estableció un convenio de intercambio de películas; con Polonia se acordó un convenio de cooperación y una muestra de cine polaco en México; con la URSS se coprodujo *Campanas rojas* y se planeó una película sobre la vida del periodista John Reed; y con Francia se realizó la cinta *La cabra*. Fueron estas coproducciones las que durante el sexenio tuvieron mayor reconocimiento y promoción por parte del gobierno.

Por otra parte, si bien se insistió en conservar el esquema de producción con los trabajadores, paulatinamente dejó de funcionar, primero, porque en septiembre de 1977, desapareció CONACITE 1; segundo, porque se estableció un tope salarial y se racionalizó la producción; y tercero, porque se hicieron auditorías en las empresas oficiales y se aseguró que existían pérdidas por más de 316 millones de pesos, por lo tanto se presentaba la necesidad de recortar presupuestos en las 3 productoras, con la consecuente baja de la producción.

5) Internacionalización de actores y técnicos mexicanos.

Las coproducciones eran la posibilidad de proyección en el exterior, sin embargo las grandes realizaciones fueron en realidad un fracaso en taquilla y un blanco de ataque para la crítica. Para la titular de RTC, resultaba un elogio a la historia de México, una reducción en el gasto, porque la inversión se dividía y una vía de expansión por medio de los mercados extranjeros. Sin embargo, los temas resultaron versiones híbridas y el uso de la estructura nacional se convirtió en simple prestadora de servicios, al gusto de los coproductores. Generalmente los directores y elencos fueron importados, mientras los cineastas y actores mexicanos se quedaban sin trabajo.

6) Fomentar la capacitación cinematográfica y el desarrollo de la creatividad.

La capacitación cinematográfica no fue una prioridad en la administración de Margarita, por el contrario, ante la “racionalización de la industria ” y el aprovechamiento adecuado de los recursos económicos, Margarita intentó cerrar el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) porque

repetía las funciones educativas que realizaba el CUEC; se rumoró que el asesor de RTC, Ramón Charles, era el responsable de dicha pretensión junto con la desaparición de la ACAC, pero al parecer, la realidad fue que el CCC incomodaba al Gobierno, por ser fuente de valores críticos y creativos de izquierda, además de que implicaba un gasto público.

Primero se intentó trasladarlo a la SEP, luego a la UNAM y posteriormente a la UAM; como no se consiguió, se dio la noticia del cierre el 13 de octubre de 1978. Ante las protestas estudiantiles y la organización de un diálogo con la directora de RTC, que nunca se realizó, se aplazó el cierre 15 días más; cuando finalizó el plazo, los alumnos siguieron asistiendo a clases sin el consentimiento oficial.

7) Adecuar las decisiones de la industria del cine a las necesidades y aspiraciones de los distintos sectores de la sociedad mexicana.

Durante 1977 se mantuvo la suspensión de créditos de BNC, las productores privadas escatimaban costos y se les prometió ventajas en la distribución y la exhibición. La IP empezó a producir un cine evidentemente comercial, de baja calidad y sin ambiciones culturales.

En 1978 se anunció la reactivación de los créditos pero se liquidó el banco. En 1979 ante la paralización de la producción, se decidió otorgar a la IP unidades de trabajo y dotación de trabajadores. Sin embargo, la inconformidad con las acciones emprendidas inclinaron a la sección de directores del STPC, a declarar una asamblea permanente frente a la estatua del Ariel, en los Estudios Churubusco, donde protestaron por la inseguridad laboral. Fue entonces cuando se desató la acusación a funcionarios y exfuncionarios de la industria fílmica por un supuesto fraude de más de 5,000 millones de pesos y se les aprehende durante la asamblea y antes de culminar sus protestas. Con los días, la cifra del fraude disminuyó hasta 5 millones de pesos y finalmente fueron liberados (excepto Velo Arochi y Macotela), por falta de pruebas o porque pagaron su deuda.

Podría pensarse que Margarita tuvo de su lado a los productores privados, pero el 24 de septiembre de 1981 surgieron quejas por falta de fluidez en la exhibición y nula rentabilidad, con la respuesta de la titular de RTC, exigiendo calidad en lo que se producía.

En abril de 1982 se dio un nuevo choque entre Margarita y la Asociación de productores y distribuidores, desatando la ruptura total.

Con esta situación y el hecho de que el gobierno sólo apoyara a las empresas solventes, en febrero de 1980, la IP crea una unión de crédito para la producción cinematográfica, con un capital de 40 millones de pesos y créditos por 400 millones de pesos.

En general, el sexenio se caracterizó “por una ausencia... no solo de una política, sino de un proyecto, un elemental programa de trabajo” que conllevó a “desmovilización, desorganización, dispersión o repliegue servil y conformista”,<sup>11</sup> las autoridades se mostraron anticulturales y el cine sufrió la peor de su crisis.

8) Lograr un mejor aprovechamiento de los recursos que el estado (sic) invierte en la industria cinematográfica, para canalizar el esfuerzo federal hacia las necesidades populares prioritarias.

Desde 1977 se inició un riguroso plan de inversión, con la finalidad de racionalizar económicamente la industria: se realizaron auditorías, se impuso un tope para costos de producción de 7 millones de

---

<sup>11</sup>RIVERA, Héctor, Epilogo de un sexenio, en revista Proceso número 302, 15 de noviembre de 1982. p 57

pesos (con las excepciones que Margarita consideró necesarias) se recortaron presupuestos, se modificó el peso en taquilla y se liquidó CONACITE 1.

Para 1978 se declaró que el presupuesto para la industria sería de 280 millones de pesos “de manera que se eviten duplicidades, gastos innecesarios, recursos inempleados y capacidad instalada osea”.<sup>12</sup> Pero en julio de ese mismo año, el director del Banco, García Borja, confirmó el regreso de créditos a la IP, dentro del marco de “la alianza para la producción”, establecido por el Presidente. El 27 de noviembre se liquidó el BNC porque se había convertido en una “distribuidora con grandes gastos para la industria”<sup>13</sup> y sus funciones pasaron a RTC, que con presupuesto de la SHCP, se encargó de financiar las siguientes realizaciones.

Se retiraron los 280 millones del proyecto, se hicieron nuevos recortes de presupuesto y personal y se llegó a considerar la venta de los ECHASA a Televisa por 90 millones de pesos, además del mencionado cierre del CCC. Todo como parte de la racionalización de los recursos.

El 23 de febrero de 1982 aún con la devaluación del peso, Margarita anunció la reestructuración financiera y administrativa de la industria, así como la producción de la cinta basada en su obra “Toña Machetes” (la cinta se realizó en otro sexenio).

Pero dicha devaluación y el control de cambios no permitieron la importación de películas, que junto con la baja de la producción nacional conllevaron a la utilización de los reestrenos y una consecuente reducción de asistencia a las salas de exhibición, a pesar de los bajos precios en taquilla.

Para cerrar con “broche de oro”, el 24 de marzo de 1982 ocurrió el incendio de la Cineteca Nacional, con pérdidas calculadas en más de 200 millones de pesos, así como 40 mil rollos de aproximadamente 6 mil títulos, 10 mil 999 libros, 5 mil 300 fotos, 3 mil carteles y desgraciadamente algunos decesos.

## **B) PRODUCCION**

En el primer año del gobierno del Presidente José López Portillo, la existencia de proyectos heredados del sexenio anterior, hizo suponer que se repetiría el alto número de producciones gubernamentales, sin embargo de 30 proyectos en pie se produjeron tan solo trece, 6 durante 1976 y 7 en 1977. Aún así, la producción del gobierno en el primer año lópezportillista se conservó alta, realizando 56 filmes de una producción total de 93 cintas.

Pero además, son películas de tema riesgoso, la considerada madurez de los proyectos echeverristas, fue en realidad un período de transición de los 2 sexenios donde se llevaron acabo las cintas más trascendentes temáticamente de ambas administraciones. Sin embargo, el número de cintas gubernamentales descendió año con año, para pasar de 56 cintas iniciales, a tan sólo 5 producciones en 1980; los dos últimos años del sexenio, el número de producciones creció ligeramente y la causa del incremento fue la tendencia a coproducir con el extranjero.

### **a) PRODUCTIVIDAD**

---

<sup>12</sup>CULTURA, Sección, Notitas, El Heraldo de México, 3 de junio de 1978. p 1 y 2-D.

<sup>13</sup>GARCIA, Gustavo, Donde hay cenizas, Uno más uno, 27 de noviembre de 1982.

**TABLA DE PRODUCCION DEL SEXENIO DE LOPEZ PORTILLO<sup>14</sup>**

		1977	1978	1979	1980	1981	1982
IP		32	54	73	90	73	55
	Propias	18	30	50	51	55	39
	IPconExt	-	6	13	28	9	9
	IPenExt	14	18	10	11	9	7
GOB		56	40	19	5	15	18
	Propias	32	26	16	5	9	8
	Conacine	14	15	8	2	2	3
	Conacite 2	14	9	7	2	1	2
	E. América	1	1	-	-	-	-
	CPC	3	1	1	1	4	-
	Otras <sup>15</sup>	-	-	-	-	2	3
	CopNal	7	11	3	-	-	4
	Conacine	2	-	1	-	-	-
	Conacite 2	5	7	-	-	-	1
	E. América	-	1	-	-	-	1
	CPC	-	-	1	-	-	-
	Pelmex	1	3	1	-	-	2
	CopExt	10	3	-	-	6	3
	Conacine	1	-	-	-	2	2
	Conacite 2	-	-	-	-	1	-
	CPC	2	-	-	-	-	-
	Pelmex	6	3	-	-	3	1
	CopTrab	6	-	-	-	-	3
	Conacite 1	6	-	-	-	-	-
	E. América	-	-	-	-	-	3
	Mixto <sup>16</sup>	1	-	-	-	-	-
EXT		-	3	4	8	2	6
INDEP		5	8	8	9	8	9
<b>TOTAL</b>		<b>93</b>	<b>105</b>	<b>104</b>	<b>112</b>	<b>98</b>	<b>88</b>

De esta manera, fueron cambiando las condiciones de producción tanto en la iniciativa privada como en el gobierno. En cuanto a los primeros, desaparecieron las películas “pirata”. Este tipo de producción se refiere a aquellas cintas realizadas sin contratos colectivos de trabajo y generalmente en locaciones fuera del país, que empezaron a funcionar tras la disposición gubernamental de eliminar el financiamiento para los productores privados, el 22 de abril de 1975.

En 1976 la IP produjo 15 cintas, de las cuales 7 fueron regulares y 8 piratas, mientras para 1977 de 32 cintas producidas por la IP, 18 fueron regulares y 13 piratas. Sin embargo, la producción pirata

<sup>14</sup>Esta tabla es una recopilación personal elaborada con datos obtenidos de CANACINE y compaginados con información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo.

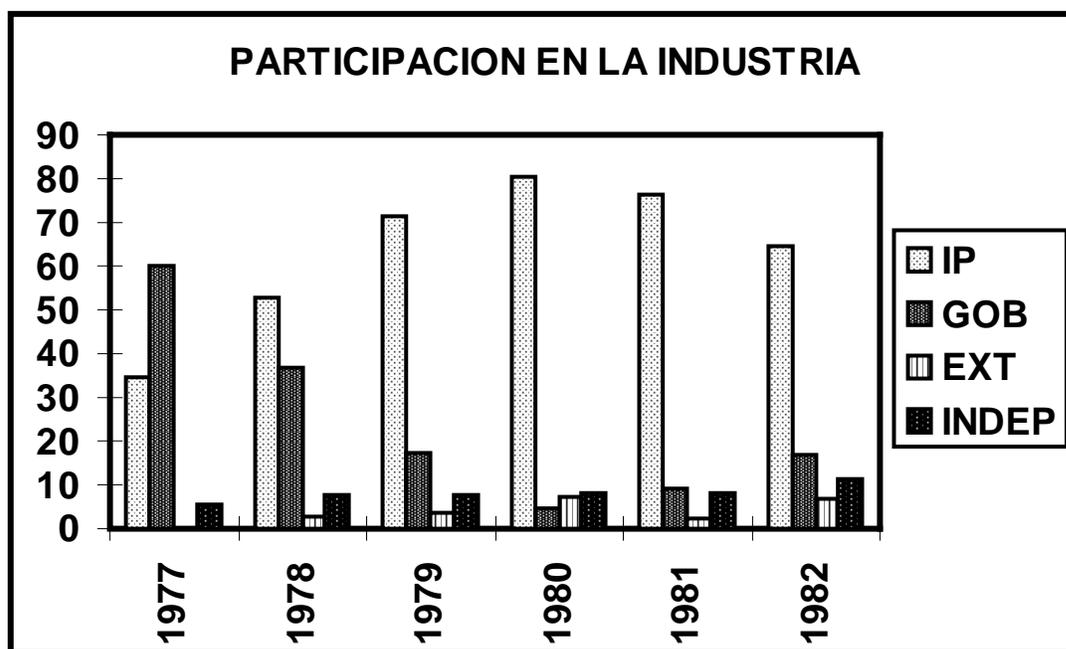
<sup>15</sup>Se refiere a las producciones de CONAPO en 1981, *Quitate tú, pa'ponerme yo*, y del INI en 1981, *Una historia para todos*, y en 1982, *Laguna de 2 tiempos*, *Brujos y curanderos* y *El día en que vinieron los muertos*.

<sup>16</sup>La producción mixta es la realización *El recurso del método* coproducida por CONACITE 1, los trabajadores y el extranjero.

desapareció durante el transcurso del sexenio lópezportillista, debido al regreso de la política cinematográfica de apoyo a la producción privada, por parte de la titular de RTC.

La IP volvió a ganar terreno y aumentó anualmente y en gran porcentaje su participación dentro de la industria nacional, reduciendo su inclinación por filmar en el extranjero, gracias a que nuevamente contó con facilidades de producción.

GRAFICA DE PARTICIPACION NACIONAL EN EL PERIODO DE LOPEZ PORTILLO



Por su parte, el gobierno, en general, disminuyó su actividad dentro del área productiva: en 1980 llegó al menor número de producciones desde que se inició en la realización de películas y en cambio dispuso todas las facilidades para que los productores privados continuaran dentro de la industria.

Estas son las modificaciones concretas de las productoras gubernamentales:

CONACITE 1 dejó de producir en el segundo año del sexenio (1978), por lo que sus últimas realizaciones son las 7 películas de 1977: *El complot mongol* (Eceiza), *En defensa propia* (Tony Sbert), *Flores de papel* (Retes), *Los amantes fríos* (Soler, Bracho y Morayta), *Los pequeños privilegios* (Pastor), *Nafragio* (Hermosillo) y *El recurso del método* (Littin), ésta última, en coproducción con el extranjero. Pero con su liquidación se eliminó el tipo de producción por “paquetes” (coproducción con los trabajadores). Las otras dos productoras oficiales redujeron el número de realizaciones al año y en gran medida su participación en la industria nacional:

NUMERO DE PELICULAS REALIZADAS POR LAS PRODUCTORAS OFICIALES

año	1977	1978	1979	1980	1981	1982
películas	42	33	16	4	6	8

En 1978, se redujo un 26.19% la producción anual de estas compañías con respecto al año anterior, en 1979 disminuyó un 45.45% y en 1980 llegó a ser un 76.47% menor, para aumentar un 50% y un 33.33% en los dos últimos años del sexenio, sin embargo, su porcentaje de participación en la industria nacional indica que debido al crecimiento de la producción, aunque el número de películas gubernamentales creciera, su incursión en la industria decayó.

#### PARTICIPACION EN LA INDUSTRIA NACIONAL DE LA PRODUCTORAS OFICIALES

<i>año</i>	<i>1977</i>	<i>1978</i>	<i>1979</i>	<i>1980</i>	<i>1981</i>	<i>1982</i>
<i>porcentaje</i>	<u>44.1</u>	<u>31.13</u>	<u>15.38</u>	<u>3.53</u>	<u>2.65</u>	<u>9.09</u>

De esta manera, se comprueba que las compañías productoras del gobierno perdieron funcionalidad durante el sexenio lópezportillista.

Con respecto a las coproducciones, las compañías privadas con las que trabajó el gobierno fueron: Producciones Fílmicas Agrasánchez, Producciones Aguila, Producciones Libra, Salazar y Barragán. Este tipo de coproducción dejó de funcionar en 1980 y 81 para realizar sólo una cinta en 1982 mediante Conacite 2, *El tonto que hacia milagros*, además de una de los Estudios América, *Las garras de la ciudad*.

En cambio, fue indudable la tendencia a coproducir con el extranjero, con la finalidad de ahorrar costos y promover la “internacionalización” de la producción como parte del proyecto administrativo de Margarita López Portillo. Aún así, estas realizaciones no son muy numerosas debido a la baja general de la producción gubernamental. Las coproducciones con el extranjero por parte de las productoras gubernamentales fueron: en 1977, *Los hijos de Sánchez*, herencia del sexenio anterior, producida por Conacine; en 1981, *Campanas Rojas*, la cinta del sexenio, producida por Conacite 2, así como *El niño del tambor* y *La cabra* de Conacine; y en 1982, *Antonietta* y *Los bárbaros* producida por Conacine.

#### TIPO DE PRODUCCION DE LAS COMPAÑIAS OFICIALES

	<i>1977</i>	<i>1978</i>	<i>1979</i>	<i>1980</i>	<i>1981</i>	<i>1982</i>
Propias	<b>34</b>	<b>25</b>	<b>15</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>5</b>
CopNal	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	-	-	<b>1</b>
<b>CopExt</b>	<b>1</b>	-	-	-	<b>3</b>	<b>2</b>

Las otras producciones del gobierno fueron realizaciones de los Estudios América (7 películas en total durante el sexenio), del CPC (13 cintas), de Pelmex (11 películas) y algunas producciones realizadas por dependencias paraestatales: CONAPO (1) y INI (4).

Es importante mencionar el caso de Pelmex.

Debido al control del monopolio productivo privado de la APDRM sobre la distribuidora Películas Nacionales y la creciente actividad de la firma estadounidense Columbia Pictures en los mercados extranjeros, la distribuidora Películas Mexicanas se vio en la necesidad de coproducir películas propias para contar con material, por ello incursionó en esta área, coproduciendo con España o con compresas particulares: en 1977 realizó 7 películas (12.5% de la producción gubernamental), 6 con el extranjero y 1 con IP; en 1978 produjo 6 películas, 3 con España y 3 con la IP; en 1979, sólo filmó una cinta con la iniciativa privada, mientras que en 1980 no realizó ninguna; en 1981, produjo 3

películas con España y en 1982, 3 más, una con el extranjero y dos con los particulares nacionales, además de que participó en las 3 películas de Conacite 2.<sup>17</sup>

Por otra parte, además del mencionado caso de Pelmex, hubo otra circunstancia donde el gobierno participó en la producción. Se trata de una intervención del BNC, donde a pesar de estar liquidado, otorgó créditos por medio de distribuidora a 4 producciones de la familia Galindo: La esperanza de los pobres, El ladrón fenómeno, La mugrosita y Mamá soy Paquito.

## b) INVERSION Y COSTOS

Mientras la iniciativa privada, anualmente, elevó al doble su inversión en la producción fílmica, sin aumentar demasiado el costo promedio por película, la inversión gubernamental descendió en general: en 1979 fue 3 veces menor que en 1977 y en 1980 50% más baja que el año anterior.

Para 1981, el gobierno elevó su inversión, pero también aumentó considerablemente el costo promedio de sus producciones; en el proyecto de inicio del año, CONACINE programó la realización de 8 cintas con un presupuesto total de 182 millones de pesos (22.5 por película), sin embargo antes de agosto sólo se habían producido 3 filmes con 81 millones y en el cuarto trimestre del año se filmó una cuarta cinta con 17 millones, en total se produjeron 4 películas con 98 millones de pesos. Por su parte CONACITE 2 tenía un presupuesto asignado de 66 millones para 7 películas, en una coproducción invierte 48 y el resto en la otra.

En 1982, el gobierno incrementó su inversión 108 millones (66.67% más), para producir tan sólo 2 películas más que el año anterior, elevando el promedio de costo por filme debido a las coproducciones con el extranjero.<sup>18</sup>

Según datos oficiales proporcionados por CANACINE, durante 1977 el gobierno aportó 238 millones de pesos para 34 realizaciones consideradas propias,<sup>19</sup> con un costo promedio de 7 millones de pesos por filme. La IP invirtió 97 y medio millones de pesos (en 30 películas), con un costo promedio de 3.25 millones por película. Y en las coproducciones gobierno-IP se invirtieron 25 millones de pesos (5 cintas), con un costo promedio de 5 millones por realización. El total invertido en el año fue de 360'500,000.00 pesos. Esto es lo que ocurre los siguientes años:

**TABLA DE INVERSION DURANTE EL SEXENIO DE LOPEZ PORTILLO<sup>20</sup>**  
(Las cantidades están en millones de pesos)

GOBIERNO	IP	COPNAL	TOTAL INVERTIDO
----------	----	--------	--------------------

<sup>17</sup>Estos datos fueron obtenidos de información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo. Estas cintas generalmente son consideradas de iniciativa privada. Cabe mencionar que encontramos 12 títulos más de cintas producidas por Pelmex en un registro de ingresos en taquilla, pero esta relación no coincide con las listas de producción, por lo que suponemos que deben estar registradas con otro título o bajo otra productora.

<sup>18</sup>Estas cifras de inversión fueron datos proporcionados por el Colectivo Alejandro Galindo, mediante el cineasta Victor Ugalde.

<sup>19</sup>Al parecer CANACINE sólo tomo en cuenta las producciones de las compañías oficiales por lo que sus cifras no corresponden al total de películas financiadas por el gobierno, de acuerdo a esta investigación.

<sup>20</sup>Tabla elaborada personalmente con datos proporcionados por CANACINE, las cifras de producción difieren de la tabla anterior, debido a que CANACINE no tomó en cuenta algunas películas que obtuvimos mediante información del Colectivo Alejandro Galindo.

1978	Inversión	182 (28 películas)	210 (56 películas)	52.2 (9 películas)	444.2
	Costo promedio	6.5	3.75	5.8	
1979	Inversión	97.5 (15 películas)	324 (72 películas)	4 (1 película <sup>21</sup> )	425.5
	Costo promedio	6.5	4.5	4	
1980	Inversión	42.9 (4 películas)	601.4 (90 películas)	-	643
	Costo promedio	10.7	6.6		
1981	Inversión	162 (6 películas)	731 (73 películas)	-	893
	Costo promedio	27	10.1		
1982	Inversión	270 (8 películas)	1136 (55 películas)	<sup>22</sup>	1406
	Costo promedio	33.5	20.6		

### c) TAQUILLOMETRO<sup>23</sup>

Las películas más taquilleras del sexenio fueron:

PELICULAS	TIPO DE PRODUCCION	AÑO DE EXITO EN TAQUILLA
<i>Las ficheras</i>	IP	1977
<i>Tintorera</i>	GOB-IP	1977
<i>Cascabel</i>	GOB	1977
<i>Noches de cabaret</i>	IP	1978
<i>El Chanfle</i>	IP	1979
<i>Las tentadoras</i>	IP	1980
<i>Ok mister Pancho</i>	IP	1981
<i>La pulquería</i>	IP	1981
<i>El barrendero</i>	IP	1982

Las películas de gobierno que durante el sexenio lograron mejores ingresos fueron:

PELICULA	AÑO	INGRESOS (en pesos)
<i>Los hijos de Sánchez</i>	1977	1'009,221
<i>La viuda negra</i>	1977	1'291,474
<i>Amor libre</i>	1978	1'212,654
<i>D.F.</i>	1979	5'933,695

<sup>21</sup>La coproducción del CPC, no se toma en cuenta.

<sup>22</sup>La coproducción nacional está incluida en las cifras de inversión del gobierno y la iniciativa privada.

<sup>23</sup>Datos obtenidos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Mientras las que menos lograron recaudar fueron:

PELICULA	AÑO DE EXHIBICION	INGRESOS (en pesos)
<u>Cuchillo</u>	1978	(pérdida de - 2.91)
<u>Llovizna</u>	1978	310,882
<u>Prisión de mujeres</u>	1978	5,225
<u>Oye Salome</u>	1979	458,499
<u>Benjamín Argumedo</u>	1979	128,256
<u>La tía Alejandra</u>	1979	79,461

Las ganancias de las películas taquilleras de la iniciativa privada oscilaron alrededor de los 2 millones de pesos, pero las películas estadounidenses alcanzaron aproximadamente los 5 millones y en casos extremos como ET, hasta 560 millones de pesos.

### C) TEMATICA

El lópezportillismo en la cinematografía se caracterizó por un retroceso radical de la política emprendida por la administración anterior, fundamentalmente, por la ausencia de impulso a la producción oficial y regresó al sistema convencional de apoyo a la producción privada, con un consecuente giro en la temática productiva, de índole comercial y desinterés total por el análisis o la crítica social.

Sin embargo, ya comentamos que hubo un período de transición de los dos sexenios, donde se realizaron las cintas más trascendentes, temáticamente, de la producción gubernamental. Tal pareciera que Echeverría dejó esos temas tan riesgosos para el final de su sexenio y Margarita no tuvo más remedio (porque algunos ya estaban en plena producción) que aceptarlos. Por ello, se logró que subsistieran residuos del cine de autor, trastocando los tabúes temáticos, presentando serias críticas históricas e incluso manejando el presente para dejar del lado el punto de vista oficial.

De estas películas, en los últimos años del sexenio echeverrista se realizaron Cascabel, La casta divina, La huelga de Cananea, Las poquianchis y Raíces de sangre, mientras bajo la administración lópezportillista se llevaron a cabo: El lugar sin límites (Ripstein, 1977), un tratamiento del machismo y el homosexualismo en relación estrecha; Los indolentes (Estrada, 77), crónica decadente de una familia provinciana; La guerra santa (Taboada, 77), manipulación de campesinos por las fuerzas clericales durante la guerra cristera; Cadena perpetua (Ripstein, 78), sobre un delincuente que desea regenerarse pero se lo impide un comandante de policía; La viuda negra (Ripstein, 77), retrato de convenciones, represiones e hipocresías provincianas; Naufragio (Hermosillo, 77), respuesta de dos mujeres distintas en edad pero iguales en sentimiento, a la llegada de un joven aventurero; Los pequeños privilegios (Pastor, 77), las diferencias sociales y económicas en el momento de la maternidad; El infierno de todos tan temido (Olhovich, 79), sobre una inspección en un manicomio; Llovizna (Olhovich, 77), sobre las preocupaciones sociales y diferencias clasemedieras y campesinas; Misterio (Fernández Violante, 79), sobre el desdoblamiento y confusión de un actor como personaje y persona real; La sucesión (Gurrola, 78), sobre los secretos de sucesión en una dictadura imaginaria;

El año de la peste (Cazals, 78), una fantasía sobre una epidemia de peste en la actualidad con consecuencias de crítica social.

La mayoría de estas películas son las mejores cintas de cada autor. Sin embargo esta tendencia de trascendencia y crítica social, quizá mejor lograda que en cualquiera de los años echeverristas, se vio frustrada por la política de Margarita, para ir desapareciendo conforme fue transcurriendo el sexenio lópezportillista.

### a) LO QUE SE FILMA

La principal tendencia del cine comercial fue la temática, iniciada en el sexenio anterior, de ficheras, prostitutas, cuentos colorados, espaldas mojadas, pordios y cantinas. El auge taquillero de Bellas de noche (Miguel Delgado, 1974) del productor Guillermo Calderón, desprendió una ola de realizaciones con esa misma línea, Las ficheras (Delgado, 1976), Noches de cabaret (Rafael Portillo, 77), Las del talón (Alejandro Galindo, 77), entre muchas otras, ésto, junto con el bajo costo de este tipo de producciones, representó el inicio de una práctica común fílmica que ensanchaba los bolsillos de los productores privados. La sencilla fórmula implicaba incluir mujeres frondosas, en ambientes de cantina, con diálogos vulgares, relajantes parloteos, albures, contenidos absurdos y temas sin complicaciones, el relajo popular contrastante con la moral clasemediera y en algunas ocasiones acompañado de la Sonora Santanera y música tropicoarrabalera. Se convirtió en el prototipo del cine popular que restituye la IP.

Luego, tenemos el cine arrabalero, explotado también en gran medida por la IP, con cintas como: Ratero (Ismael Rodríguez, 1979), Ratero II (Rodríguez, 81) y El milusos (Roberto G. Rivera, 81), que no representaban la cultura popular verdadera, ni siquiera un mensaje de inconformidad, sino el sufrimiento barriobajero, la mediocridad, la autocompasión y algunos casos, nuevos prototipos del mexicano capitalino, como en Lagunilla mi barrio I y II. (Raúl Araiza, 80 y Abel Salazar, 81).<sup>24</sup>

La IP introdujo al ídolo popular Vicente Fernández, a partir de una mancuerna entre el director Rafael Villaseñor y la actriz Blanca Guerra, con la primera cinta Como México no hay dos (1979) y después Juan Charrasqueado (81) y las dos secuelas de Picardía mexicana.

Asimismo, el productor Gustavo Alatríste continuó con su tendencia de criticar al mexicano en la secuela de México ra ra ra (1975), La grilla (1979), también con la actuación de Héctor Suárez, además de una versión agraria, En la cuerda del hambre (1978). El director Luis Alcoriza, buscando utilizar la misma fórmula exitosa de Mecánica Nacional (1971), ilustró con abusos y picardías las vacaciones de un mexicano en Acapulco en Viacrusis nacional (1980).

El tema de “los braceros” fue muy socorrido, sobre todo por la producción pirata (bajos precios y pésimas facturas) y en particular por la Productora del Rey, que buscó satisfacer a un público fronterizo; se filmaron: La hija del contrabando (Fernando Oses, 1977), La mafia de la frontera (Jaime Fernández, 79), Emilio Varela contra Camelia la Texana (Miguel Angel Barragán, 79) y La ilegal (79), ésta última dirigida por Ripstein, quien dejó los temas “de calidad” para sumarse a la línea comercial.

---

<sup>24</sup>De acuerdo a Jorge Ayala Blanco, “es la glorificación del jodidismo”, La condición del cine mexicano 1973-85, Ed. Posada, México, 1986. p 27-50.

Algunos productores, principalmente los que pertenecen al grupo de la APDRM, tuvieron la inclinación de regresar al “star system” de los 40, por lo que se filmaron cintas como El color de nuestra piel (Galindo, 82).

Y algunos directores trataron de asegurar el éxito taquillero realizando segundas versiones, como Dos de abajo (Gazcón, 82), donde el director realiza su antes Suerte te de Dios (1959); Erótica (1978), donde Emilio Fernández realiza la segunda versión de La red (1953); Una leyenda de amor (Salazar, 79), la inconfesada segunda versión de Peñón de las animas (Zacarías, 1942); México norte (Fernández, 77), la segunda versión de Pueblerina (Fernández, 48); Mojados (Galindo, 77), una vertiente de su Espaldas mojadas (1953); Noche de carnaval (Hernández, 81), el regreso de Ninón Sevilla; y Las noches del Blanquita (Hernández, 81), una versión mexicana de la cinta estadounidense Nace una estrella.

Por otra parte, la nueva productora Televisine, creó un género que se convirtió rápidamente en recurrente y exitosos, la temática familiar, que tuvo su primer brote en El chanfle (Enrique Segoviano, 78) y Milagro en el circo (Galindo, 1978), con los personajes televisivos de “Chespirito” y “Cepillín”, apoyados en la publicidad de la TV. El poderío del consorcio Televisa fue utilizado en el cine; la empresa se asegura su distribución por medio de la adquisición de Columbia Pictures, salas de exhibición y cadenas de cines en la frontera. Además, Televisine agregó los temas arrabaleros después de su éxito taquillero Lagunilla mi barrio y promocionó a los ídolos como Juan Gabriel en Del otro lado del puente (Gonzalo Martínez, 78), Es mi vida (Martínez, 80), El noa noa (Martínez, 79) y Rigo Tovar, con el intento del director chileno Víctor Vío de un documental popular Rigo, una confesión total (1978) y las cintas dirigidas por Cazals, El gran triunfo y Rigo es amor (1980).<sup>25</sup>

El gobierno se encargó de aprobar oficialmente toda esta producción de “churros” privados.

Las producciones gubernamentales que siguieron la línea comercial fueron en aumento conforme avanza el sexenio, para realizar: melodramas como Los pequeños privilegios (Julian Pastor, 1977), Chicoasén (Baledón, 78), Retrato de una mujer casada (Bojórquez, 79), Las mariposas disecadas (Véjar, 77), etc; cintas arrabaleras como Barrio de campeones (Vallejo, 81), Para usted jefa (Murray, 79), y DF (Rogelio González, 1979); algunas comedias medianas como Esas ruinas que ves (Pastor, 78), Azogue (Davison, 82), Y llegó la paz (Véjar, 81), además de algunos westerns como Bloody Marlene (Mariscal, 77), El hijo del sheriff (1982), Bajo la metralla (Cazals, 82).

Tras la experiencia de éxito taquillero, el gobierno insistió en la producción de cintas de corte sensacionalista: En la tormenta (Fernando Vallejo, 80), una cinta caracterizada por la matanza; Las grandes aguas (Servando González, 78), donde el director quiere repetir su éxito de Viento negro conservando al supermacho heroico, esta vez en la construcción de una presa; Ratas de asfalto (Villaseñor, 77), una cinta convencional de destrampe juvenil; y las tres películas de Cardona Jr., Ciclón (77), donde los personajes se comen vivos unos a otros, El triángulo diabólico de las Bermudas (77), que cuenta una versión del misterio de la mencionada zona, y Guyana, el crimen del siglo (1979), una historia de muertes.

En cuanto al tratamiento de temas sobre prostitutas o ficheras, el gobierno regresó a la oposición de temáticas fuertes y escenas de sexualidad, por ello, las cintas con cargas de erotismo fueron producidas sólo a principios del sexenio: Deseos (Corkidi, 77), Divinas palabras (Ibañez, 77), La

---

<sup>25</sup>Según Jorge Ayala Blanco, es “la presentación del naco como valor erótico”. Ibidem, p 154.

leyenda de Rodrigo (Julián Pablo, 77), que por cierto fue dirigida por un sacerdote y trataba los traumas psicológicos de un monje, El vuelo de la cigüeña (Pastor, 77) y Amor libre (Hermosillo, 1978).

También se generó una tendencia gubernamental hacia el cine policiaco que se inició con Angela Morante, ¿crimen o suicidio? (Estrada, 78), una especie de Ciudadano Kane (Orson Wells, 1941), que tuvo problemas con la censura; después le siguieron El complot mongol (Eceiza, 77), una producción de CONACITE 1, que a modo hollywoodense se traslada al barrio chino de la calle de Dolores para crear una historia de enredo policiaco; Cosa fácil (Gurrola, 79), sobre la muerte de un homosexual; Días de combate (Gurrola, 79), un caso de mujeres estranguladas; y la cinta Llámenme Mike (Gurrola, 79), sobre la corrupción de un detective.

Respecto al cine histórico, si bien se intentó mantener una actitud crítica, nuevamente las temáticas se trasladaron a períodos remotos: en el cardenismo El oficio de tinieblas (Archibaldo Burns, 1979) y Los indolentes (José Estrada, 1977); en la Revolución Las noches de Paloma (Alberto Isaac, 1977) y Rastro de muerte (Ripstein, 1981); en la época de los cristeros La guerra santa (Carlos Enrique Taboada, 1977) y A paso cojo (Luis Alcoriza, 1978); en el siglo pasado La guerra de los pasteles (Fernando Cortés, 1978) y la Güera Rodríguez (Felipe Cazals, 1977); y en algunos casos circunstancias históricas basadas en obras literarias se trasladaron a tiempos y espacios distintos por ejemplo: El jardín de los cerezos (Gonzalo Martínez, 1977), que es la adaptación de la obra teatral del ruso Anton Chejov al medio de la burguesía rural de Chihuahua a principios de siglo; A paso cojo (Alcoriza, 1978), adaptación de la obra del español Eduardo Valdivia sobre la Guerra Civil española convertida en lucha de cristeros; La seducción (Ripstein, 1979), la adaptación de un relato alemán de Heinrich Von Kleisotl al medio rural mexicano en plena lucha cristera; y Valentín Lazaña (Francisco Guerrero, 1979), una parodia de un bandido generoso en tiempos de Porfirio Díaz.

La gran inquietud de los directores de RTC fueron las coproducciones con el extranjero, con la falsa idea de un México próspero y abundante, se filmaron entonces, 15 películas en donde el gobierno aportó grandes cantidades de dinero. Las que más se promocionaron, fueron las cintas realizadas en los dos últimos años: Campanas rojas (Sergei Bondarchuk, 81), una coproducción con la Unión Soviética e Italia interpretada por dos estrellas internacionales, Ursula Andress y Franco Nero; Mar brava (Angelino Fons, 1981), sobre un naufragio y un niño que encuentra a su “salvador”; La cabra (Francis Weber, 81), coproducción con Francia donde la pareja de Pierre Richard y Gérard Depardieu interpretan a unos rescatadores de una muchacha secuestrada, logrando un éxito arrollador en Francia pero un fracaso taquillero en México; Antonieta Rivas Mercado (Carlos Saura, 1982), que no logró ni la biografía de la mexicana ni una historia moderna de México, por lo presuntuoso de la coproducción hispano-franco-mexicana; y El niño y el tambor (Jorge Gray, 81), una cinta para niños.

Un caso especial fueron las coproducciones de Pelmex. Mencionaremos los títulos para brindar una idea del tipo de producción en que participó la distribuidora: Acto de posesión (Javier Aguirre, 1977), La coquito (Pedro Masso, 77) Spree (Larry Spiegel, 77), Tu vida contra mi vida (Arturo Martínez, 78), Capilla ardiente (Carlos Puerto, 78), El rediezcubrimiento de México (Fernando Cortés, 1978), Mojados (Alejandro Galindo, 78), La mujer del ministro (Eloy de la Iglesia, 81) y El día que murió Pedro Infante (Claudio Isaac, 82), entre otras. Cabe mencionar, que la mayoría de las cintas producidas por Pelmex, están oficialmente registradas como películas de la empresa Potosí (Arturo Martínez Chávez).

Es importante aclarar que los directores extranjeros recibieron grandes oportunidades en México, tan sólo en 1981 dieciséis directores foráneos trabajaron en películas con capital nacional (49 mexicanos) y en 1982 catorce más (46 mexicanos).

A pesar de que se proyectó como finalidad de la política gubernamental, el impulso de la cinematografía nacional hacia el exterior, las películas no se promovieron a nivel internacional y además, en algunos casos se presentaron obstáculos para enviar cintas mexicanas a los festivales extranjeros, tales son los casos de *El infierno de todos tan temido* (Sergio Olhovich, 1979) *Los indolentes* (Estrada, 1977) y *María Sabina* (Nicolás Echavarría, 1979) que fueron invitadas al Festival de Berlín de 1980, pero nunca fueron enviadas, con el pretexto, por parte de las autoridades cinematográficas, de carecer de fondos para el subtítulaje. En 1981 se solicitó la cinta *La Tía Alejandra* (Ripstein, 79), pero con nuevas excusas la cinta no se mandó; ese mismo año *El lugar sin límites* (Ripstein, 77) logró viajar a Berlín, pero fue presentada sin títulos en inglés.<sup>26</sup>

## **b) LO QUE SE DEJA DE FILMAR**

En primer lugar dejó de funcionar el tan recurrente cine de autor, que como advertimos anteriormente, se conservó en los primeros años del sexenio.

El cine biográfico sólo se percibió en dos casos: *La Güera Rodríguez* y *Antonieta*, con resultados desiguales, híbridos y nada informativos.

Desapareció todo intento de cine obrerista y se sustituyeron los dramas sociológicos y sociales por temáticas comerciales, como son los melodramas tradicionales, los westerns, las cintas policiacas, las temáticas familiares, los braceros despolitizados, las comedias intrascendentes y los dramas sensacionalistas.

El CPC, bajo la dirección de Bosco Arochi, promovió la filmación de largo y cortometrajes con intenciones sociales y analíticas, autofinanciamiento, promocionales y publicidad, sin embargo bajo la tutela de RTC con escasos recursos y limitaciones en general, no consiguió perdurar, además de que por carecer de carácter legal, las ganancias se desviaban a RTC. El cine crítico se mantuvo en circuitos independientes, producción universitaria, cooperativas y sindicatos.

En general se manejó la afirmación que establecía, que las cintas de calidad temática no lograban recaudaciones en taquilla, por lo que el gobierno aceptó la producción de temáticas con línea comercial, agregando que muchos directores admitieron su absorción al cine de la iniciativa privada, por las malas condiciones de distribución y exhibición de las películas oficiales.

## **c) CENSURA**

El cine gubernamental tuvo más obstáculos que la producción privada, si bien se comentó que en el sexenio anterior el gobierno tenía ventajas por ser al mismo tiempo productor y censor, en el período lópezportillista, los realizadores que trabajaron para el gobierno, se toparon con grandes trabas no sólo para producir, sino también para exhibir.

---

<sup>26</sup>RIVERA, Héctor, *La política oficial ha destruido al cine mexicano. Entrevista con Anne Head*, en revista Proceso número 229, 3 de marzo de 1981. p 50-51.

Desde inicios del sexenio la directora de RTC canceló proyectos como: *Acción americana* (Alcoriza), *Chico grande* (Cazals), *Antonieta Rivas Mercado* (De Castañeda) y *Bajo el volcán* (Leduc).

Asimismo, se enlataron *La sombra del caudillo* (desde 1960), *Apolinar* (desde 70), *La viuda negra* (Rafael Solana la veta por considerarla agresiva) y *Deseos* (vetada por el escritor Agustín Yáñez, de su obra “Al filo del agua”).

También hay casos de veto a personalidades como en *Los amantes fríos*, proyecto de Rafael Baledón, que se le otorga a Miguel Morayta; *Las apariencias engañan* aunque fue independiente tuvo que esperar cinco años para su estreno comercial; *Bloody Marlene*, donde Alberto Isaac es sustituido por el director Alberto Mariscal; y *El Che Guevara en Bolivia* (Enrique González, 1977), otra cinta independiente que no se estrena comercialmente.

Las cintas que se descongelaron recibieron una mala programación, tal es el caso de las coproducciones de la SEP y Canadá: *Tierra y libertad*, *Gertudris, la quinta pregunta sobre la felicidad*, y *Jornaleros*, así como el documental de Paul Leduc, *Etnocidio*.

De la misma forma, *Noches de carnaval* es prohibida por el alcalde de Veracruz porque trataba los problemas de explotación a los trabajadores portuarios y la corrupción en la organización del carnaval jarocho, además de las cintas *Divinas palabras*, vetada por sus fuertes escenas; *Fuego en el mar* censurada por la filmación del incendio en el Ixtocl; *El infierno de todos tan temido* por la denuncia de represión en las clínicas psiquiátricas (su director, Sergio Olhovich cuenta que si se aprobó su filmación fue gracias a los 8 meses que Jorge Hernández Campos, “un poeta progresista”, estuvo al frente de CONACINE);<sup>27</sup> *La leyenda de Rodrigo* por su tratamiento sobre la religión; *Retrato de una mujer casada* por hablar del machismo; *Angela Morante* por denunciar la corrupción en el cine, el periodismo y los ataques de “los halcones” el 10 de junio de 1971; *Para usted jefe* por ironizar sobre la enajenación del boxeo, la televisión y los comerciales; y *Oficio de tinieblas* por presentar una visión mágica del poder y la religión. Todas fueron cintas producidas por el gobierno y enlatadas por el mismo.

“Tal parece que las cintas se produjeron sólo para cumplir con los contratos de trabajo de los sindicatos, cuando en realidad el gobierno no deseaba producir las”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup>Entrevista personal con Sergio Olhovich, el 9 de septiembre de 1993, en la Cooperativa José Revueltas.

<sup>28</sup>Comentario de Raúl Araiza, en RIVERA, Héctor, *Se prepara la total devolución del cine a los empresarios*, en revista Proceso número 206, 13 de octubre de 1980. p 44-45.

## 4 LA NUEVA ESTRATEGIA DEL GOBIERNO: EL IMCINE

### 4.1 EL CINE PIERDE ATRACTIVO

“Una regla no escrita pero aplicada con acuciosidad en el sistema político mexicano indicaba que la gestión y las grandes definiciones de la política nacional quedaban en manos del gobierno, en tanto que la administración y el desarrollo de la economía, a excepción de las áreas reservadas por el Estado, correspondían a la iniciativa privada... esa norma empieza a quebrarse. Los empresarios incursionan... en los más diversos escenarios del quehacer político... En los medios de comunicación se ubica la principal de estas áreas, que el sector empresarial quiere conservar en lo fundamental”.<sup>1</sup>

“El gobierno ha tenido grandes dificultades para asumir el manejo de los medios masivos de comunicación. La indecisión por una parte y las presiones empresariales por otra, ha permitido que la mayoría de los medios sigan siendo usufrutuados por propietarios privados y manejados con criterios comerciales, frecuentemente proimperialistas”.<sup>2</sup>

Sin embargo, ¿qué ha pasado con el cine? Sucede que la cinematografía ha perdido atractivo para los productores privados. Con excepción de algunas compañías afianzadas en la producción de cintas con un amplio mercado en las provincias y fundamentalmente en la frontera norte, además de Televisine, cuyas facilidades y recursos le permiten garantizar cierto éxito comercial, ya no existen grandes grupos capitalistas interesados en la producción fílmica.

Es un hecho, que “en la medida que el cine pasa de espectáculo populachero a sistema de signos y reglas”,<sup>3</sup> pierde interés como industria rentable y de grandes posibilidades económicas, por lo que los inversionistas privados prefieren buscar otro tipo de negocio. De esta manera, el cine “como gastado cliché, quedó disponible como forma de arte, cuando la televisión lo reemplazó como forma de entretenimiento”.<sup>4</sup>

Cuando los inversionistas se dan cuenta que el cine no produce ganancias a corto plazo y que los mercados están controlados por la producción hollywoodense, abandonan la producción fílmica y el gobierno tiene la oportunidad y al mismo tiempo la obligación (por la exigencia de los cineastas reconocidos y las nuevas generaciones), de impulsar y promover la cinematografía.

La idea de crear un instituto nacional de cine, buscaba teóricamente la promoción, la planeación, la estimulación y la reglamentación de la industria, pero en la práctica cumplió con la necesidad de tener un aparato burocrático mediante el cual se centralizó y controló las oportunidades productivas de financiamiento oficial y se creó un nuevo organismo promotor de producciones, limitado, excluyente y dirigido.

Debido a la reducción del atractivo del cine como vehículo de propaganda en el país (entre otras cosas porque las películas estadounidenses acaparan la exhibición), la promoción mencionada se dirige

<sup>1</sup>TREJO Delarbre, Raúl, La nueva política de masas en la derecha mexicana, en Televisa, quinto poder, Claves Latinoamericanas, México, 1985. p 181.

<sup>2</sup>TREJO Delarbre, Raúl, Géneros, corrientes, personalidades, en la revista Pantalla número 3, noviembre-enero 1985. p 10.

<sup>3</sup>MARTINEZ Albertos, José Luis, El mensaje informativo: periodismo en radio, televisión y cine, Ed.A.T.E., Barcelona, 1977. p 274.

<sup>4</sup>MCLUHAN, Eric y Marshall, Leyes de los medios, la nueva ciencia, Alianza Editorial Mexicana, CNCA, 1988. p 118.

hacia el extranjero, con objetivos de reconocimiento personal a la labor de un grupo determinado de cineastas.

Hagamos una descripción del IMCINE, desde sus inicios hasta el período de Ignacio Durán Chávez, con los detalles sobre sus objetivos, sus acciones y sus resultados.

## 4.2 IMCINE (ALBERTO ISAAC)

### A) GENERALIDADES

#### a) ANTECEDENTES

Miguel de la Madrid nació en Colima y estudió leyes en la UNAM donde posteriormente impartió cursos de derecho constitucional de 1959 a 1968, siéndole pasante de la carrera, ingresó al Banco de México donde recibió una beca para estudiar una maestría en el extranjero. A su regreso fue nombrado subdirector auxiliar y subdirector general de crédito de la secretaría de Hacienda (1964), subdirector de Pemex (1970), director general de crédito y subsecretario de Hacienda (1975-79) y secretario de programación y presupuesto (1979-81). Ingresó al PRI en 1963 y participó en el Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales durante las campañas presidenciales de 1970 y 1976. En 1980 presentó a López Portillo, el Plan Global de Desarrollo (PGD) y en 1981 fue “destapado” como candidato priísta a la presidencia del país. Desde el anuncio oficial de su candidatura, el 25 de septiembre de 1981, De la Madrid acomodó a su gente en el gabinete.

Llegaron al gobierno: Ramón Velázquez en SPP, Carlos Salinas de Gortari en el IEPES, Eduardo Pesqueira como coordinador, Emilio Gamboa como secretario particular del candidato y Manuel Bartlet como secretario de Gobernación, después de haber coordinado su campaña presidencial, un poderoso movimiento propagandístico con manejo “ventajoso e impune de todo el tiempo de pantalla en los canales estatales”.<sup>5</sup>

Su campaña anunció una reestructuración neoliberal y una total libertad de expresión, con la promesa de que no habría “mordaza” a la prensa y a los medios de difusión. Los cineastas, nacidos del echeverrismo (Sergio Olhovich, Jaime Casillas, Pepe Estrada, Alejandro Pelayo, Fernando Macotela, Luz Fernández de Alba, Marco Julio Linares y Alberto Isaac, entre otros) preocupados por la caótica situación de la industria fílmica, presentaron al candidato una propuesta sobre la formación de un Instituto a partir de los ejemplos extranjeros,<sup>6</sup> en general se trataba de una instancia autónoma y descentralizada que controlara la industria.

Al tomar el poder Miguel de la Madrid, se anunció una política de reestructuración en el campo de la comunicación social del gobierno federal, con la primicia de reorganizar RTC y rumores de la creación del solicitado instituto, con el cineasta Alberto Isaac como titular de cinematografía. Pero, al iniciar el sexenio, la dirección de RTC no fue modificada, quedando intacta bajo el control de Jesús Hernández Torres (desconocido en el cine), mientras Isaac quedó al frente de la censura en la Dirección de cinematografía, con la promesa de crear posteriormente el instituto.

---

<sup>5</sup>Afirmación de Florence Toussaint en Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988, de José Agustín, Ed.El Planeta, México, 1992. p 274.

<sup>6</sup>En Francia se creó un instituto de cinematografía con recursos del gobierno, en España se consolidó TV-Española y una nueva ley cinematográfica, además del ya existente instituto nacional de cinematografía de Argentina, cuyas experiencias ya habían sido analizadas por el grupo Nuevo Cine en la década de los 60.

Se habló entonces de un forcejeo entre Isaac y el secretario de Gobernación (Bartlett) junto con su segundo (el subsecretario, Javier Wimer), porque los funcionarios consideraban que el cine no “es un medio de expresión artística y cultural, sino un medio de comunicación social” que debe “expresar los valores fundamentales: nacionalismo, democracia, conciencia de los intereses y necesidades generales, cultura popular, desarrollo político, económico y social”.<sup>7</sup>

Como censor, el cineasta se dedicó a autorizar toda la exhibición prohibida durante el lópezportillismo: *La viuda negra* (Ripstein, 1977) *Deseos* (Rafael Corkidi, 1977), se reestrenó *La casa del sur* (Olhovich, 1974) sólo exhibida dos semanas durante el echeverrismo y se difundieron comercialmente: *Las apariencias engañan* (Hermosillo, 1977), *Tiempo de lobos* (Isaac, 1981) y *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), perdida durante 50 años.

Por otra parte, se realizaron otros nombramientos: se designó como titular de CONACITE a Luz María Rojas Magnon, quien había sido coordinadora de cine del PRI durante la campaña presidencial; como director de CONACINE a Héctor López Lechuga, antes productor ejecutivo de Clasa y subdirector de CONACITE 1; como nuevo titular del CPC se designó al cortometrajista Jaime Kuri; a la cabeza de los Estudios América se colocó al ex director del CCC, Alfredo Joskowicz; al frente de cinematografía, se ubicó al “veterano en la administración del cine gubernamental”,<sup>8</sup> Fernando Macotela y como director de cine y TV de la Dirección General de Comunicación de la Presidencia, a Carlos Velo (hasta su muerte en marzo de 1983).

La devastación lópezportillista y la ausencia de cuadros nuevos en la industria del cine, encarnaron en el sexenio de Miguel de la Madrid, la alternativa de reivindicación de los echeverristas.

## b) ALBERTO ISAAC

Aunque nació en el D.F., fue educado en Colima, donde conoció y se hizo amigo de Miguel de la Madrid. Fue campeón nacional de natación, maestro normalista, reportero y caricaturista, responsable por 25 años de la sección de espectáculos del “Esto”, además de director de la Asociación de Periodistas Cinematográficos Mexicanos. Debutó como director en el Primer Concurso de Cine Experimental (1964) con la película *En este pueblo no hay ladrones*, basada en un guión de García Márquez y que logró ocho premios entre los que se cuenta el de mejor realización. En 1967 dirigió *Las visitas del Diablo* para una productora privada. En 1968, como Director de la Sección de Cinematografía del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, realizó un documental para el Comité Olímpico Mexicano titulado *Olimpiada en México*, que estuvo nominada para el premio Oscar en su categoría y “fue considerado por la revista especializada The American Cinematographer como probablemente la más ambiciosa operación cinematográfica en la historia”.<sup>9</sup> Fue una filmación de cuatro horas de duración, con textos de Fernando Macotela, voces de Enrique Lizalde y Roberto Morales, la participación en el proyecto de Julio Pliego, Rafael Castanedo, Rafael Corkidi, Paul Leduc, Giovanni Korporaal, Felipe Cazals y José María Sánchez Ariza, como asesores de Isaac, además de “un pequeño ejército internacional formado por 412 de ocho nacionalidades... para integrar la primera parte de la tarea: un millón 500 mil pies de negativo Eastman color, 250 mil

<sup>7</sup>RIVERA, Héctor, *Aniversario*, en revista Proceso número 334, 26 de marzo de 1983. p 58-59.

<sup>8</sup>GARCIA, Gustavo, *El cine en 1983*, Uno más uno, 28 de diciembre de 1983.

<sup>9</sup>VEGA, Patricia, *La figura del presidente, en manos de los mejores cineastas de México*, La Jornada, 26 de noviembre de 1988.

pies de cinta magnética”,<sup>10</sup> para dar como resultado “un pirotécnico mecanismo de ocultación de cualquier contexto sociohistórico”.<sup>11</sup>

En 1970 realizó *Futbol México 70* y el año siguiente *Los días del amor*, con la que ganó dos Arieles. En 1972 se inició dentro de la producción gubernamental con *El rincón de las vírgenes* (Echasa), en 1974 *Tívoli* y en 1976 *Cuartelazo* (ambas de CONACINE). Durante el sexenio Lópezportillista dirigió *Las noches de Paloma* (1977) y *Tiempo de lobos* (1981), ambas censuradas.<sup>12</sup>

Durante la campaña presidencial de MMH, fue Isaac, junto con Jaime Kuri y el fotógrafo Ariel Castilleros, los encargados de la imagen fílmica del candidato, para posteriormente desempeñar cargos dentro de su administración: Castilleros se convirtió en un asiduo camarógrafo de los informes y actividades presidenciales; Kuri fue nombrado director del CPC; y el cineasta colimense, fue designado director del IMCINE, función que desempeñó durante tres años, para después volver a la dirección de películas.

### c) IMCINE

El 26 de marzo de 1983 se establecieron, en el Diario Oficial, tres decretos presidenciales, donde se determinó la creación de tres institutos para coordinar los medios de difusión: IMER (radio), IMEVISION (televisión) e IMCINE (cine) con Teodoro Rentería, Pablo Marentes y Alberto Isaac en la cabeza de cada uno, respectivamente.

Se estableció que el Instituto Mexicano de Cinematografía debía cumplir con las siguientes funciones:

- Promover la producción, distribución y exhibición.
- Formular planes y programas de trabajo.
- Promover producción y garantizar la superación artística, industrial y económica.
- Estimular al cine para la integración nacional y descentralización cultural.
- Fungir como órgano de consulta.
- Celebrar convenios de cooperación nacional y extranjera.
- Realizar estudios y organizar capacitación.
- Establecer oficinas, agencias y representaciones en la República y en extranjero.
- Expedir un reglamento interior.

Asimismo, se fijaron las entidades que debía incluir:

- En el área de producción: el CPC y el IMCINE (que absorbió a las productoras oficiales CONACINE y CONACITE 2, pero como la liquidación fue lenta, aún se registraron películas como producciones de estas empresas).
- En el área de servicios: los Echasa y los América.
- En el área de promoción: Procinemex y Publicidad Cuauhtémoc.
- En el área de distribución: PelMex y Continental de Películas.
- En el área de exhibición: COTSA.

---

<sup>10</sup>Ibidem.

<sup>11</sup>AYALA Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano*, Cuadernos de Cine, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1974.

<sup>12</sup>Cuando Isaac se hizo cargo de esta área, la cinta *Tiempo de lobos* fue autorizada pero *Las noches de Paloma* se dejó enlatada, porque el nombre de la primera dama, Paloma de la Madrid, podía relacionarse con la cinta.

- Y en el área de capacitación: el CCC.

Se había cumplido con la creación del Instituto de Cinematografía y con el nombramiento de Isaac como titular, pero el decreto determinó precisiones con las que cineasta colimense no estuvo conforme y nunca se le otorgaron las garantías que solicitó: “Yo pedí tres cosas: libertad, autonomía y recursos; pero ninguna se me concedió”.<sup>13</sup>

El decreto de la creación del instituto determinó: “El gobierno a través de la Secretaría de Gobernación tiene la facultad y el deber de impulsar la producción cinematográfica de alto nivel, que exprese nuestra percepción de la realidad y que en el ámbito cinematográfico satisfaga las necesidades y requerimientos de cultura y entretenimiento del pueblo mexicano”.<sup>14</sup>

Como primera necesidad, se estableció separar las funciones normativas, correspondientes a la autoridad, de las operativas, ejercidas por organismos descentralizados, y se le designó personalidad jurídica, patrimonio y autonomía técnica a la entidad. Sin embargo, se estableció claramente que el IMCINE dependía de RTC, que a su vez se supeditaba a la Secretaría de Gobernación. Estas son las facultades de funcionarios dentro del IMCINE:

<i><b>CARÁCTER</b></i>	<i><b>CARGO FUERA DEL IMCINE</b></i>	<i><b>NOMBRE</b></i>	<i><b>FUNCIONES</b></i>
<b>Junta Directiva</b>	Presidente: Titular de Gobernación	Manuel Bartlett	Dictar lineamientos.
	Titular de SHCP	Jesús Silva H.	Aprobar programas de trabajo.
	Titular de SPP	Carlos Salinas	Vigilar actividades.
	Titular de la Contraloría	F. Rojas Gutiérrez	Conocer el presupuesto.
	Titular de SEMIP	F. Labastida Ochoa	Aprobar estados financieros anuales.
	Titular de SECOFI	Rodolfo Félix V. Hector Hernández	Evaluar medidas del director de IMCINE.
	Titular de SCT	J. Reyes Heróles	
	Titular de SEP	Guillermo Soberón	
	Titular de SSA	F. Pérez Correa	Revisar reglamento interior.
	Subsecretario de Gobernación	Dr. Octavio Rivero	Hacer una reunión
	Rector de la UNAM	Manuel Garza C.	dos veces por año, donde
	Director Gral. IPN	Jaime Hernández	el director de IMCINE es sólo invitado y el Presidente de la Junta tiene el voto de calidad.
	Secretario técnico de RTC		

<i><b>CARÁCTER</b></i>	<i><b>CARGO FUERA DEL IMCINE</b></i>	<i><b>NOMBRE</b></i>	<i><b>FUNCIONES</b></i>
<b>Director General</b>	Cineasta	Alberto Isaac	Representante legal del IMCINE.

<sup>13</sup>Declaración de Alberto Isaac en entrevista personal, el 13 de octubre de 1993, en las oficinas de la sección de autores del STPC.

<sup>14</sup>Diario Oficial, 25 de marzo de 1983.

			Ejecutar resoluciones de la Junta Directiva. Proponer cambios dentro del IMCINE. Proponer directores en las entidades del Instituto. Presentar proyectos de ingresos y egresos. Procurar el buen funcionamiento del IMCINE. Presentar un informe anual a la Junta Directiva.
<b>Consejo Consultivo</b>			Asesores internos del Director General
<b>Comisión de vigilancia</b>			Organo que examina aspectos financieros. <sup>15</sup>

¿Qué le quedó a Isaac?, ninguna autoridad; se convirtió en un títere de la presunta Junta Directiva sin tener posibilidad de decisión, por el momento, en el escrito.

En lugar de crear un Instituto autónomo, se estableció un instrumento cultural del gobierno, subordinado a RTC y Gobernación y donde el titular no cumplía más que la función de representante. La supuesta imagen del cine en manos de cineastas.

Isaac manifestó su inconformidad presentado su renuncia a los 15 días de su nombramiento, pero su dimisión fue rechazada, con la promesa de que el decreto sería una “mera formalidad” y que en práctica, él podría hacer lo que quisiera con el cine. Sin embargo, no sólo la Junta Directiva coartó las intenciones del director, sino sus mismos subalternos. La situación fue: escasez de presupuestos; excesivo personal en el Instituto, lo que creó un peso burocrático incontrolable; preexistencia de una relación viciada entre sindicatos y patrones; una hermética política de COTSA y la crisis general en el medio, vigente desde el sexenio anterior.

Para modificar la situación, Isaac intentó eliminar algunas anomalías. Primero, planteó un proyecto de limpieza en las salas de cine, pero según afirmó, “solicite un equipo especial y un numeroso personal que hubiera incrementado la burocracia, así que decidí anular el proyecto”.<sup>16</sup> Después, intentó acabar con la prioridad que los propietarios de las salas cinematográficas daban al negocio de las dulcerías, por las grandes ganancias que éstas generaban, pero tampoco pudo tomar parte. Y, además, luchó directamente contra la administración de COTSA, cuyo director, Gilberto Ruiz Almada, declaró que la exhibidora gubernamental estaba en quiebra financiera y se mantuvo leal a Gobernación e independiente del IMCINE. Cuenta Isaac: “en una ocasión, le ordené que pagara cierta cantidad de dinero al Banco de Obras Públicas y reservara un porcentaje para producción.

<sup>15</sup>Esta lista fue elaborada personalmente basada en el decreto de formación y el plan de trabajo del IMCINE.

<sup>16</sup>Declaración de Alberto Isaac en entrevista personal, el 13 de octubre de 1993, en las oficinas de la sección de autores del STPC.

Cuando le pedí el dinero apartado, Almada respondió que lo había pagado todo. Las producciones se quedaron sin presupuesto”.<sup>17</sup>

El Instituto, lejos de su objetivo de creación, se convirtió en una instancia gubernamental más, donde los trabajadores recibían su sueldo sin aplicarse, cumpliendo su horario estrictamente y aprovechando “los puentes” laborales.

Si la política de Isaac y sus propósitos fueron positivos, no logró sus objetivos porque no tenía, ni podía ejercer, el poder de su cargo al frente del IMCINE.

Estos fueron los pocos resultados de su estancia en la administración cinematográfica, que en su mayoría, no tuvieron seguimiento:

- ◆ La organización de un Foro de Consulta Popular de Comunicación Social en Guadalajara, Monterrey, Hermosillo y Mérida (mayo de 1983), donde se realizó un diagnóstico de la situación del cine con diversas ponencias: en pro de la tradición nacional, contra el carácter mercantil y la censura (sustituída por la clasificación de calidad) y propuestas para una nueva legislación. Asistieron representantes del PPS, del AMPIC, del STPC y personalidades del medio como Fernando de Fuentes, Francisco Flores Avendaño (del sector extranjero), Gabriel Retes, Alberto Bojórquez e Isela Vega. Todo quedó olvidado.
- ◆ El fomento para la realización del tercer concurso de cine experimental, por parte del STPC y el IMCINE, el 29 de octubre de 1984. Por lo tanto, se convocó a profesionales y estudiantes para la entrega de libretos cinematográficos que debían aprobarse para su filmación; una vez inscritos, se concedían seis meses para su producción. Los premios consistían en trofeos, diplomas, costo de instalaciones y servicios, exhibición comercial en las mejores salas de COTSA y ganancia de la explotación comercial. Se presentaron 42 guiones, se aceptaron 24 y se aprobaron 10 para su filmación. Los premios a las mejores películas fueron: *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés), *Crónica de familia* (Diego López) y *La banda de los Panchitos* (Arturo Velazco). Sin embargo fue un concurso elitista.
- ◆ El lanzamiento del concurso de guiones de cine, el cual se postergó por los rumores de un ganador predeterminado, Xavier Robles, que no terminaba su proyecto. Finalmente, Robles fue premiado por su adaptación de la novela “Astucia” de Luis G. Inclán.
- ◆ Un viaje a Europa con el titular de RTC, Jaime Hernández Torres, para entablar convenios con la productora francesa Gaumont, con la televisión italiana RAI, con la URSS (para dos proyectos biográficos de científicos) y con el instituto español de cine (para realizar dos cintas, una sobre emigración y la otra sobre la historia de dos toreros, el español Belmonte y el mexicano Gaona). Sin embargo, de todos esos proyectos, sólo se realizó la cinta *La esperanza*, una coproducción con la Unión Soviética, donde el director, Sergio Olhovich, contaba la vida de su papá.
- ◆ La inauguración de la tercera convención de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (16 de junio de 1984). Su Presidente, Carlos Amador, propuso una serie de medidas en favor de la exhibición: reducir impuestos federales, estatales y municipales a las películas mexicanas, dos

---

<sup>17</sup>Declaración de Alberto Isaac en entrevista personal, el 13 de octubre de 1993, en las oficinas de la sección de autores del STPC.

premios especiales de recompensa económica a las películas más destacadas, un comité permanente de promoción local e internacional, la unión de la televisión y el gobierno para promover el cine.

- ◆ La producción de películas infantiles: *El más valiente del mundo* (Rafael Baledón, 1984), *Los naufragos del Liguria* (Gabriel Retes, 1984), *Devastaciones de los piratas* (Retes, 1985) y *Calacán* (Luis Kelly, aunque fue un proyecto del concurso de cine experimental que se filmó posteriormente).
- ◆ La creación del Archivo de testimonio de la cultura mexicana, en 1984, donde el IMCINE y el Fondo de Cultura Banamex auspiciaron una serie de cortometrajes, tales como *El lenguaje de los arboles*, un documental sobre Octavio Paz, bajo la dirección de Claudio Isaac, hijo del titular del Instituto.
- ◆ La inauguración de las nuevas instalaciones de la Cineteca Nacional, el 27 de enero de 1984, en lo que fue la Plaza de los Compositores, como parte de los proyectos de reivindicación y legitimación del período.

Tras toda esta situación de obstáculos y limitaciones, Isaac decidió renunciar en 1984, sin embargo, la Secretaría de Gobernación lo rechazó y organizó una Junta del Consejo con la finalidad de buscar soluciones a la crisis; se prometió disciplinar a COTSA y otorgar más libertades al titular de IMCINE, pero la realidad no cambió y en 1985 Isaac presentó una nueva renuncia; pero no fue hasta que el cineasta declaró a la prensa que existía corrupción y degradación en el cine gubernamental debido a la “invasión del cáncer de la burocracia institucional”,<sup>18</sup> cuando una llamada telefónica le confirmó como aceptada su dimisión, en febrero de 1986.

## B) PRODUCCION

Alberto Isaac asumió la titularidad de IMCINE con grandes planes de producción:

- \* Una cinta en coproducción con la Cooperativa Río Mixcoac, dirigida por Gabriel Retes y basada en la novela de Luis Spota, “Casi el paraíso”. No se realizó.
- \* Una película dirigida por Luis Alcoriza, *Villa cabalga*. No se realizó.
- \* Una película filmada en París, *Olímpica*, dirigida por Héctor Azar y con Silvia Pinal como protagonista. No se realizó.
- \* Una coproducción con Italia, *La tripulación*, dirigida por Antonioni y con las actuaciones de Burt Lancaster y Robert Duval. No se realizó.
- \* Una coproducción con Venezuela y Cuba, *Biografía del Caribe*. No se realizó.
- \* Una coproducción con Francia que tampoco se realizó.
- \* Una coproducción con EU, bajo la dirección de Jorge Fons, basada en la obra teatral de Felipe Santander “El extensionista”. No se realizó hasta 1989 bajo la producción y dirección de Fernando Pérez Gavilán.

---

<sup>18</sup>RIBAL, María Cristina, Al cine lo invade la corrupción y degradación, Uno más uno, 27 de noviembre de 1985.

- \* Dos coproducciones con la URSS: una dirigida por Olhovich, “El hombre del siglo”, que se realizó con muchos problemas hasta 1987, con el título *La Esperanza*, y la otra, nunca se concretó.
- \* Dos proyectos “costosísimos”:<sup>19</sup> uno sobre Moctezuma, con la participación de Michael Douglas y otro sobre un Best Sellers, “Azteca”. Ninguno se realizó.
- \* La realización de tres cintas basadas en “El Evangelio de Lucas Gavilán”, con guión de Vicente Leñero y la dirección de Rafael Corkidi. Sólo se realizó en video, una de ellas *Figuras de la pasión* (1983), financiada por el canal 13.
- \* Un proyecto fílmico presidencial ideado por Jaime Kuri (director del CPC) que consistía en una serie de varios capítulos para cine y televisión sobre los dirigentes más importantes del país, de acuerdo a un proyecto original del historiador Enrique Krauze. El estudio no se presentó hasta que Enrique Soto Izquierdo sustituyó a Isaac, por lo que se redujo a ocho (“Biografías del poder”), de venta en videocassettes, bajo el auspicio del Fondo de Cultura Económica, la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos y el apoyo indirecto de los Estudios Churubusco y el IMCINE.

Para no reducir la producción, se buscaron financiamientos por todos los medios: asociarse con la iniciativa privada mexicana, coproducir con el extranjero, realizar proyectos con los estados o provincias y la motivación a los inversionistas de otras áreas para que proporcionaran su apoyo a la producción nacional; no obstante sólo se consiguió numerosos anuncios de producción que no se materializaron.

#### a) PANORAMA GENERAL

En general el panorama fue desolador:

- Aumentaron los costos de material fílmico.
- El equipo de filmación se deterioró gravemente mientras los mejores servicios se brindaron al extranjero.
- Las exhibiciones del material nacional se relegaron continuamente con escasas excepciones de los elegidos del régimen.
- La situación salarial fue deprimente, sólo compensada con las producciones extranjeras donde los trabajadores mexicanos tuvieron oportunidad de laborar.
- Los paros laborales fueron frecuentes en sindicatos y empresas: el 19 de agosto de 1984, los trabajadores de COTSA se plantaron en huelga hasta conseguir un aumento salarial de cuatro pesos ; a finales del mismo año, otro paro de la distribuidora Cinema Internacional Corporation afectó las programaciones de los éxitos taquilleros mundiales; posteriormente el pleito por las dulcerías entre Gustavo Alatríste y Sonia Infante provocó el cierre de gran número de salas.
- El poder de la industria continuaba en manos de productores con objetivos netamente comerciales, quienes se aprovecharon de la publicidad pagada en el cine y el monopolio del video de Televisa. Un extremo es el supernegocio que significó el noticiero de Bilbatúa, presentado en cada proyección.
- Los altos costos de proyección provocaron que los distribuidores, auspiciados por la Dirección de Cinematografía, decidieran eliminar escenas, episodios o hasta películas completas consideradas “inconvenientes”, para reducir los tiempos en pantalla. Una nueva forma de censura autorizada.
- Algunas editoriales (por ejemplo ERA) cancelaron sus colecciones de libros de cine.

<sup>19</sup>Afirmación de Alberto Isaac en entrevista personal, el 13 de octubre de 1993, en las oficinas de la sección de autores del STPC.

- Cineastas con trayectoria seguían a la espera de una oportunidad de filmar, sin resultados.
- Se acrecentó la burocratización con consecuente desaliento e improductividad en las empresas gubernamentales, los proyectos se vinieron abajo y la producción se redujo cuantitativa y cualitativamente.

## b) PRODUCTIVIDAD

Al inicio del período, la producción en general se elevó con respecto a los dos últimos años del sexenio anterior (de 98 y 88 cintas a 104), pero el aumento se generó a partir de la iniciativa privada que acrecentó su nivel productivo alrededor de un 40%, para mantener su influencia en la industria nacional cerca del 70%. Por su parte, el gobierno sólo tuvo un real año de productividad (1984) mientras en los otros dos disminuyó su número de realizaciones y su participación en la industria.

**TABLA DE PRODUCCION NACIONAL DURANTE LA ADMINISTRACION DE ALBERTO ISAAC<sup>20</sup>**

			1983	1984	1985
<b>IP</b>			77	54	80
	Propias		72	49	75
	Cop Ext		5	5	5
<b>GOBIERNO</b>			13	13	15
	Propias		3	4	5
		Conacine	2	2	4
		Conacite 2	1	2	1
	Cop Nal		7	4	-
		Conacine	3	1	-
		Conacite 2	-	1	-
		Echasa	1	1	-
		Pelmex	3	-	-
		Otras <sup>21</sup>	-	1	-
	Cop Ext		3	5	-
		Conacine	1	1	-
		Conacite 2	2	1	-
		Echasa	-	3	-
	Concurso <sup>22</sup>		-	-	10
<b>EXT</b>			12	8	11
<b>INDEP</b>			2	7	5
<b>TOTAL</b>			104	82	111

Hay que tomar en cuenta que cuando se concluyó la liquidación de las productoras oficiales, todas las cintas pasaron a formar parte del material del Instituto, por ello algunas listas de producción consideran las películas del IMCINE, aunque en realidad fueron filmadas cuando aún subsistían CONACINE, CONACITE 2 e incluso ECHASA como empresa productora.

<sup>20</sup>Tabla elaborada personalmente con información proporcionada por Canacine y el Colectivo Alejandro Galindo.

<sup>21</sup>Se refiere a una producción de Internacional Mexicana de Cinematografía y Películas Latinoamericanas, pero financiada por el gobierno: *Le podrás negar tu nombre*.

<sup>22</sup>Todas las películas del concurso de cine experimental son coproducciones con la iniciativa privada, registradas en su mayoría como producciones de IP/IMCINE/STPC.

El número de películas producidas en 1985 parece mayor que en los años anteriores, pero se debe tomar en cuenta que la diferencia fue la realización del Tercer Concurso de Cine Experimental, porque, en realidad, las productoras gubernamentales no tuvieron gran actividad.

En total, CONACINE produjo 14 películas (sólo cuatro en el último año), CONACITE 2 realizó ocho (sólo una en 1985) y los ECHASA, funcionando como coproductora nacional, cinco cintas más durante el período.

La tendencia del gobierno fue inicialmente la producción directa (propia), pero ante la difícil situación, se fue inclinando hacia la coproducción (herencia del lópezportillismo). Las producciones propias ocuparon anualmente el 30% de las realizaciones gubernamentales; las coproducciones con la IP el 30% en 1983 y 1984 (sin tomar en cuenta a Pelmex) y el 66.66% en 1985 (las cintas del concurso); mientras las coproducciones con el extranjero el 30% en 1983 y el 38% en 1984, sin tener participación en el último año.

TIPO DE PRODUCCION	Conacine	Conacite 2	Echasa
Propias	8	4	-
Cop Nal	4	1	2
Cop Ext	2	3	3
<b>TOTAL</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>5</b>

Las películas propias del sexenio fueron:

- De CONACINE, El corazón de la noche, El más valiente del mundo, Figuras de la pasión en 1983 así como El impostor y Orinoco en 1984 y Los robachicos, Astucia (película que terminó financiando Antonio Aguilar), Viaje al paraíso (tuvo que ser filmada por ganar el concurso de guiones de la SOGEM) y El imperio de la fortuna, en 1985.
- De CONACITE 2, Mexicano tú puedes en 1983, Terror y encajes negros e Historias violentas en 1984 y La tierra prometida en 1985.

En coproducción nacional:

- CONACINE realizó junto con la Cooperativa Río Mixcoac una película que se dividió en dos, La Devastación de los piratas y Náufragos de Liguria en 1983, más Vidas errantes en 1984;
- CONACITE 2 produjo solamente en 1984 Las lupitas en coproducción con Rafael Corkidi.

Y en coproducción con el extranjero:

- CONACINE participó en Bajo el volcán (con EU) en 1983 y La venganza de la serpiente emplumada (con Francia) en 1984.
- CONACITE 2 coprodujo La dama y el diablo (con Francia y mínima participación del gobierno mexicano), San Judas de la Frontera (con España) en 1983 y El ejecutor (con EU) en 1984.

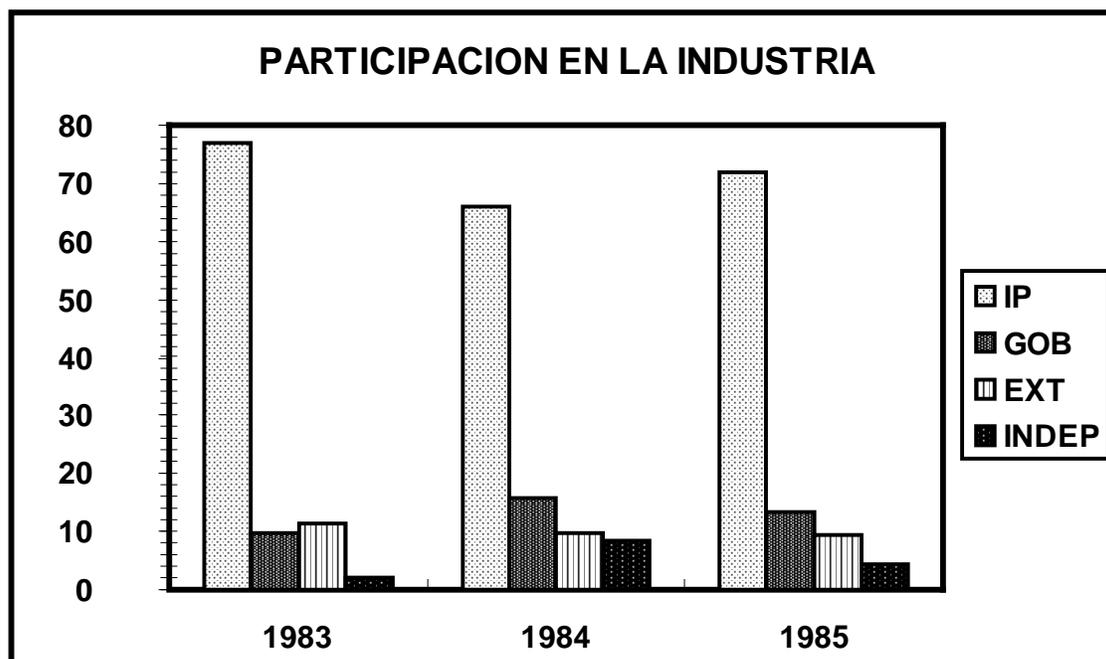
Por su parte, los ECHASA participaron en la producción oficial mediante la prestación de servicios (estudios y trabajo de postproducción), por lo que se trató de coproducciones donde la contribución del gobierno fue mínima: Memoriales perdidos (1983), Veneno para las hadas, La zegua, Dreams of gold y El tesoro (1984).

Nuevamente tenemos registro de producciones de Pelmex en 1983, películas que oficialmente son consideradas de iniciativa privada, pero que por la coparticipación de la distribuidora gubernamental, las ubicamos como producción del gobierno: *Luna bruja* (el debut de Isela Vega como directora), *El ahorcado* (Juan Gallardo) y *Por un vestido de novia* (Arturo Martínez).

Un caso especial es la cinta *Le podrás negar tu nombre*, producida por Internacional Mexicana de Cine y Películas Latinas Americanas, pero que recibió el apoyo gubernamental,<sup>23</sup> por lo que se encuentra en las listas de producción del IMCINE.

### c) PARTICIPACION

GRAFICA DE PARTICIPACION DURANTE LA ADMINISTRACION DE ALBERTO ISAAC<sup>24</sup>



El gobierno no elevó su participación dentro de la industria nacional arriba del 15.85% (1984). En 1983 disminuyó, tanto su número de realizaciones, un 27.77%, como su participación en la productividad, un 8.40%, con respecto a 1982; se creyó que se trataba del año de arranque y se esperó un crecimiento, pero en 1984 sólo se logró un ligero incremento del 30% en el número de películas y un 6.24% en participación; nuevamente para 1985 cayó la productividad del gobierno en forma notable, el número de cintas se redujo un 61.53% mientras su porcentaje de participación en la industria un 11.35%.<sup>25</sup>

Por su parte, la IP acrecentó su participación en la industria un 12.15, un 11.07 y un 6.22% (1983, 84 y 85, respectivamente), mientras el número de películas aumentó un 40.35, un 32.5 y un 48.14%.

<sup>23</sup>Información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo.

<sup>24</sup>Gráfica elaborada personalmente con los datos utilizados en la tabla de producción del período.

<sup>25</sup>Datos elaborados personalmente.

En general, la producción fílmica nacional aumentó un 18.18% de 1982 a 83, disminuyó un 21.15% de 1983 a 84 y aumentó nuevamente un 35.36% de 1984 a 85.

Por otra parte, la oportunidad para los realizadores mexicanos fue:

- En 1983 de 69 directores que trabajaron en la industria nacional, 18 fueron extranjeros y 51 mexicanos (siete en el gobierno), con el debut de Miguel Rico, Valentín Trujillo, Gerardo Pardo, Isela Vega, Luis Quintanilla, Alfonso Rosas Priego, Gilberto de Anda, Juan Gallardo y en la producción gubernamental Ariel Zúñiga.
- En 1984 trabajaron 71 directores, 57 nacionales (nueve con el gobierno) y 14 extranjeros, con 5 debutantes en una sola película gubernamental.
- Y en 1985 trabajaron 77 directores, de los cuales 13 fueron extranjeros y 64 mexicanos (49 con la IP y 15 con el gobierno) con el debut de los realizadores que participaron en el Concurso.

#### d) INVERSION Y TAQUILLOMETRO

GRAFICA DE INVERSION DURANTE LA ADMINISTRACION DE ALBERTO ISAAC<sup>26</sup>

		GOBIERNO	IP	TOTAL
1983	Inversión	270 (10 películas <sup>27</sup> )	1'500.5 (80 películas)	1'770.5
	Costo promedio	27	18.24	
	Comparación con el año anterior	No cambió	+ 364.4	+ 364.5
	Participación en la inversión	15.25%	84.74%	
1984	Inversión	677.7 (13 películas)	1'373.4 (54 películas)	2'051.1
	Costo promedio	52.1	23.6	
	Comparación con el año anterior	+ 407.7	- 144.6	+ 280.6
	Participación en la inversión	33.04%	66.96%	
1985	Inversión	872 (13 películas)	2'000 (80 películas)	2'872
	Costo promedio	67	25	
	Comparación con el año anterior	+ 194.3	+ 626.6	+ 820.9
	Participación en la inversión	30.36%	69.63%	

El primer año del sexenio la inversión gubernamental no se modificó con respecto al año anterior, aunque se realizaron dos películas más; sin embargo el total invertido en la industria fílmica aumentó debido al incremento por parte de la iniciativa privada. El segundo año fue la consolidación de

<sup>26</sup>Tabla elaborada personalmente con datos obtenidos del Colectivo Alejandro Galindo. Las cifras están en millones de pesos.

<sup>27</sup>No se incluyó la producción de Pelmex en la inversión gubernamental, sino en la de IP, por ser coproducciones.

algunos proyectos y la inversión del gobierno aumentó considerablemente. Para el último año de la administración de Isaac, los problemas productivos regresaron y aunque la inversión creció, el número de películas se redujo.

Aunque se ayudó a la realización de las cintas que participaron en el tercer Concurso de Cine Experimental, ésto no implicó cuantiosos financiamientos, porque el apoyo a estas cintas se concentró en los servicios.

De esta manera, se registró un gran aumento en los costos promedio por película gubernamental.

En cuanto a la recuperación, nuevamente son las cintas de IP las que se colocaron entre las más taquilleras y con mayores ingresos, sin mencionar los casos extranjeros que sobrepasaron por mucho a la producción nacional:

TAQUILLOMETRO DEL PERIODO 1983-85.<sup>28</sup>

AÑO	PELICULA (nacionalidad)	INGRESOS
1983	<b>Rambo (EU)</b>	<b>165'871,510</b>
	<b>Superman III (EU)</b>	<b>126'218,595</b>
	<b>El mil usos (IP)</b>	<b>138'802,155</b>
	<b>El coyote emplumado (IP)</b>	<b>55'765,545</b>
	<b>Mundo mágico (Gob)<sup>29</sup></b>	<b>376,616</b>
1984	<b>Indiana Jons (EU)</b>	<b>193'126,215</b>
	<b>Superdanza (EU)</b>	<b>163'007,830</b>
	<b>Katy la oruga (IP)</b>	<b>144'150,610</b>
1985	<b>El cementerio del terror (IP)</b>	<b>144'000,000</b>

## C) TEMATICA

### a) INICIATIVA PRIVADA

La iniciativa privada continuó explotando su línea comercial con temáticas trilladas y esquemáticas que no trastocaban convencionalismos, ni manejaban contenidos de crítica social. De esta manera son muy comunes los temas de barriada en tono de comedia y satirizando al mexicano urbano: *Las limpias*, *Mi barrio... la merced*, *Albures mexicanos*, *El cafre*, *Pedro navajas*, etc.

También estuvieron presentes las cintas de aventuras ambientadas en la provincia; violentas pero tradicionales, donde el campo desolado es el habitat ideal para la venganza o la traición: *Los mercenarios de la muerte*, *Pistoleros famosos I, II y III*, *La muerte del chacal*, *Marcados por el destino*, entre otras; películas que quieren resaltar la provincia o al “charro” mexicano: *El sinaloense*, *Pedro el de Guadalajara* y *Ser charro es mexicano*; la insistencia en una historia mal contada que maneja un contenido intrascendente con un hombre valiente en entornos rancheros y líos amorosos: *Domingo Corrales*, *Rosendo Fierro*, *El correo de Villa* y *Lázaro Cárdenas*; o

<sup>28</sup>Información proporcionada por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

<sup>29</sup>Fue una de las películas con menores ingresos durante el período.

numerosos títulos que hacen referencia a lo mismo, como Los matones del norte, Los matones, Los dos matones, El asesino (de José Loza) y El asesino (de Federico Curiel).

Otro tema muy socorrido por los productores privados fue la frontera norte (con sus problemas de ilegalidad) y el narcotráfico: Asalto en Tijuana, Ratas de la frontera, Braceras y mojados, La vida de un latino en EU, El narco, Ases del contrabando, etc.

El sexo y la vulgaridad continuaron latentes en: Las corruptoras, Luna bruja (debut de Isela Vega como directora), Juana la cantinera, y La pulquería ataca de nuevo. Y las comedias de albures y escenas de desnudos que lograron grandes éxitos taquilleros: El rey del masaje, Despedida de soltero y Emanuelo I y II.

Asimismo surgió una modalidad para el público juvenil siguiendo el modelo de Televisine: cintas con ídolos televisivos, con temáticas que combinan anécdotas vanas y con musicales reconocidos por su publicidad en televisión, tales como Canta chamo, Preparatoria, Coqueta, Chiquidrácula y Gavilán o Paloma (José José, Lucerito, Pedro Fernández y hasta Carlitos Espejel).

Por supuesto, Televisine continuó poniendo el ejemplo: Ya nunca más y Fiebre de amor (Luis Miguel), Don ratón y Don Ratero (Chespirito), Lagunilla II, Mil Usos y Mil Usos II (Héctor Suárez, con su mensaje contra la inmigración de campesinos a la ciudad), El maleficio II (por el éxito de la telenovela de Ernesto Alonso), Solamente una vez (homenaje a Agustín Lara) y el colmo de los colmos Siempre en domingo (la vida de Raúl Velasco).

En algunos casos, los temas tremendistas también fueron utilizados; René Cardona Jr. dirigió dos películas: El tesoro del Amazonas y El ataque de los pájaros, producidas por Televisine además de las cintas El penal de Laredo y el megacañonazo taquillero Lo negro del negro, una producción de Cinematográfica Escamilla dirigida por Angel Rodríguez Vázquez, que aprovechó el acto político, contra el ex-jefe de la policía, Arturo Durazo además de una gran estrategia publicitaria.

Surgió el intento de introducir un cine de terror al estilo hollywoodense con El carro de la muerte, El trailer asesino y la película más taquillera en 1985, El cementerio del terror.

Y apareció una inclinación por regresar a las películas donde la mujer ocupa un papel preponderante, no sólo por su estelaridad sino por características de fortaleza, valentía, rebeldía y aparente insubordinación: La ruletera, La contrabandista, La coyota, Toña machetes y Lola la trailera, con sus respectivas secuelas, producidas por Scope Films, propiedad de Rolando Fernández, esposo de la actriz Rosa Gloria Chagoyan, que gracias a su vasta maniobra publicitaria se vendió en taquilla en forma feroz.

## **b) GOBIERNO**

El gobierno intentó recuperar la imagen destruida por Margarita López Portillo, al apoyar a los cineastas echeverristas y al promover la producción de calidad, sin embargo las posibilidades se fueron reduciendo año tras año.

Es importante mencionar que el lastre sindical y burocrático provocó el regreso de las producciones a niveles artesanales del cine sonoro, mientras en los Estudios Churubusco y con dinero mexicano se produjo la costosisima cinta estadounidense Dunas (indirectamente, porque el productor Dino de

Laurentiis ingresó su dinero a los bancos nacionales y logró intereses con los que pudo realizar su película). Ante toda esta situación y los problemas administrativos, el gobierno no perdió oportunidad para coproducir con la IP.

Durante el tiempo que estuvo Isaac al frente de IMCINE, vio obstaculizados sus planes por las Secretarías de Gobernación y Programación y Presupuesto, aunado a que siempre fue “más cineasta que funcionario” y no supo “hacer política”<sup>30</sup> para administrar a su antojo. No obstante, Isaac tuvo el poder dentro de la producción, es decir, las películas se aceptaban o rechazaban porque él lo decidía.

Un caso emblemático fue el de los directores Nicolás Echevarría y Julián Pastor que se embarcaron en cintas de encargo *Orinoco* y *Cabeza de vaca* (que le heredó a la siguiente administración), por parte del titular del IMCINE. Sin embargo, considerando que Isaac “es un cineasta e intelectual, con objetivos culturales y no comerciales o políticos, sus encargos sólo limitaron la posibilidad de que los directores realizaran sus propios proyectos. Fue la primera vez en la historia del cine nacional, que ideas argumentales surgen de un director-funcionario”.<sup>31</sup> Sin embargo esos “encargos” de Isaac tuvieron problemas posteriores en la exhibición (*Orinoco* y *Figuras de la pasión*) y en la propia producción (*Cabeza de vaca* y *Esperanza*).

## **ECHEVERRISTAS (Cine de autor)**

La producción gubernamental arrancó con la cinta *El corazón de la noche (Perseguidos)*, la decimoprimer película de Jaime Humberto Hermosillo, basada en un argumento de José de la Colina. Es la historia de una sordomuda y un ciego dentro de una sociedad secreta de minusválidos en la que se involucra un instructor de manejo. Es una película con intenciones de suspenso, horror y amor violento que resulta plana, aburrida y fallida.

Asimismo se dio oportunidad a directores prestigiados que abandonaron la producción industrial durante el período anterior:

- ◆ Arturo Ripstein dirigió dos películas durante esta administración: *El otro (El impostor)*, sobre un cuento de Silvia Ocampo, adaptado por el argentino Manuel Puig, que narra la vida de un loco que escribe un diario para relatar sus conflictos internos donde combina personajes reales e imaginarios que giran en torno de la muerte; a pesar de que el tema puede parecer interesante no despierta emoción en el espectador, además de que contó con pocos recursos económicos. Y *El imperio de la fortuna*, película sobre apostadores de peleas de gallos en la que se invirtieron 150 millones de pesos para conseguir según las críticas “una mala copia de la cinta de Roberto Gavaldón *El gallo de oro*” (1964).<sup>32</sup>
- ◆ A Luis Alcoriza se le otorgó la dirección de *Terror y encajes negros*, una búsqueda del género de horror que plantea un microcosmos de los habitantes de un edificio, un matrimonio, tres secretarías y una maniático sexual que asesina a una sirvienta. El resultado es reprochable.

---

<sup>30</sup>Afirmación del propio Isaac, en entrevista personal el 13 de octubre de 1993, en la sección de autores del STPC.

<sup>31</sup>Explicación del cineasta Julián Pastor, en entrevista personal el 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.

<sup>32</sup>GARCIA, Gustavo, *El cine en México*, Uno más uno, 26 de diciembre de 1985.

- ◆ José Estrada dirigió *Mexicano tú puedes* (1983), sobre un macho proletario y una mujer “luchona” con muchos hijos que busca de mil maneras salir adelante, sin embargo son víctimas de un fraude cuando quieren “engancha” un terreno. Es un típico melodrama populachero con pretendida crítica al mexicano que a modo de las producciones comerciales de la IP cae en la demagogia y el paternalismo. Además, Estrada fue elegido para realizar la versión cinematográfica del guión de José Emilio Pacheco “Las batallas en el desierto”, para que junto con *Los indolentes* y una realización más formaran una trilogía. Sin embargo, un infarto sorprendió a Estrada dos días antes de la filmación (23 de agosto de 1986), y el proyecto lo realizó Isaac al terminar su estancia como director del Instituto.
- ◆ Sergio Olhovich, otro echeverrista, dirigió *El tesoro*, coproducida con el extranjero; una cinta desconocida, según se rumora, por ser de pésima factura. Es una historia de amor durante el siglo pasado en el viejo oeste, donde un bandolero secuestra a una joven estadounidense de quien se enamora. Es la primera coproducción de Estados Unidos y México donde el director, los actores y el camarógrafo son mexicanos, mientras el autor Robert Remflin debuta como coproductor. También tenía el proyecto de una coproducción con la URSS, *Esperanza*, película que trata la vida de su padre, pero su producción fue heredada a la siguiente administración.
- ◆ Gabriel Retes también tuvo oportunidad de dirigir en el período, aprovechando una coproducción con la cooperativa Río Mixcoac para realizar al mismo tiempo dos cintas infantiles que parecían una sola: *Los naufragos de Liguria* y *Los piratas* (1983). Las dos son cintas de aventuras que narran la historia de la tripulación de un barco italiano que naufraga en una isla, enfrentándose con peligros naturales y piratas, así como la exploración de una grieta y el encuentro de un tesoro. Aunque las películas son poco convincentes resultaron un buen negocio.
- ◆ Julián Pastor realizó la cinta de encargo, *Orinoco* (1984), basada en la obra teatral de Emilio Carballido, sobre dos vedettes que viajan en una embarcación rumbo a un campo de petróleo, se origina una pelea que provoca la caída de los tripulantes. La película fue filmada en exteriores e incluso se utilizó un río real y un barco verdadero para contar una historia absurda e intrascendente.

Las películas mencionadas (con excepción de las de Retes) son las producciones financiadas directamente por el gobierno (propias), mismas que por buscar cumplir con el denominado “cine de autor”, fueron aceptadas como proyectos de filmación, sin embargo, hubo otras, que siguiendo una línea totalmente comercial, también fueron aprobadas para su producción oficial:

- ◇ *El más valiente del mundo* (Rafael Baledón, 1983), una cinta infantil con las actuaciones de los cómicos de Televisa Maria Antonieta de las Nieves y Edgar Vivar, y un perro que les ayuda a localizar a la hija de un Virrey en tiempos de la Colonia. Imaginable producción de Televisión, nunca como película del gobierno.
- ◇ *Robachicos* (Alberto Bojórquez, 1985), un filme de acción y suspenso acerca de una banda de explotadores de menores de edad. Gracias a su conveniente programación, la película consiguió éxito en taquilla.
- ◇ *Astucia* (Mario Hernández, 1985), que obtuvo el primer lugar del concurso de guiones cinematográficos, a pesar de los rumores de que el premio ya estaba preparado para Xavier

Robles. El tema de la película trata sobre unos contrabandistas de tabaco a mediados del siglo pasado, en tiempos de Santana. Como no había presupuesto y se dificultaba su filmación, el productor Tony Aguilar financió el proyecto, con la condicionante de que la dirigiera Mario Hernández y que actuara su hijo Toñito; el resultado, fue una cinta más de la productora privada, con un costo de 70 millones de pesos.

Además de los encargos a los directores echeverristas prestigiados, que no pueden considerarse como las obras más destacadas de cada autor, Isaac permitió el debut de cinco directores mexicanos en una sola película: *Historias violentas*, con los egresados del CCC, Víctor Saca, Daniel García Dueñas y Gerardo Pardo, además de los egresados del CUEC, Diego López y Carlos García Agraz. Se trata de la narración de cinco cuentos de suspenso:

<i>Título del cuento</i>	<i>Tema</i>
<i>Servicio a la carta</i>	La venganza de un mesero
<i>Fuego nuevo</i>	Un funcionario que se burla de un disfraz
<i>Reflejos</i>	Intrusión de un extraterrestre en una seducción
<i>Última función</i>	Un secuestro masivo con un objetivo absurdo
<i>Noche de paz</i>	La furia colectiva contra un automóvil

Todos los cuentos con argumentos esquemáticos y bajo condiciones precarias que dan como resultado un filme disparateo y tedioso. Se planeaba un proyecto para mujeres debutantes pero se canceló discretamente.

## COPRODUCCIONES

En la búsqueda de trabajos que convinen temas de “calidad” o tradición y no disten demasiado del gusto del público, el gobierno coprodujo con la IP:

- ◆ *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1984), que aún bajo presiones del productor ejecutivo de CONACINE, negativas de presupuesto y mal trato a los actores, la cinta se terminó, gracias al fotógrafo Lioncio Vallarias, el director y su familia. Es la crónica de las andanzas de dos exhibidores de cine ambulante en la sierra de Durango y presenta pequeños fragmentos de cintas famosas enlazadas por una estancia breve y un recorrido monótono. Fue la película gubernamental que excepcionalmente se exhibió más de una semana en el Distrito Federal, tras un año de campaña publicitaria.
- ◆ Y *Memoriales perdidos* (Jaime Casillas, 1983), sobre un guión que prometía originalidad, se proyectó la dialéctica de ideas de un fraile que debe investigar el embrujo de un monje del emperador en la Nueva España, el cual lo convence de una distinta visión del mundo a partir de la cultura azteca. Es el enfrentamiento ideológico de los mundos nahuatl e hispano que logra la confrontación a partir de un diálogo (a pesar del idioma) que culmina con el entendimiento del fraile a pesar del suicidio del monje. Pero la película sin una narrativa sólida y con una modesta producción (mal fotografiada y con un pésimo nivel de grabación) no consiguió su objetivo.

Con la expansión del video en el país, Rafael Corkidi logró convencer a las autoridades de que este medio audiovisual arrasaría con el cine y consiguió la producción de dos videofilmes *Figuras de la*

*pasión* (1983) y *Las Lupitas* (1984), además de motivar la realización de la primer Bial de Video en México, durante 1990. Sin embargo su proyecto añadía la conversión de las salas de cine en salas especiales para videofilme y el objetivo de Corkidi se disipó entre malos manejos de dinero y censura a sus temáticas (según las autoridades y el realizador respectivamente).

Lo cierto es que Corkidi aprovechó el apoyo de seis dependencias gubernamentales para darle vida a lo que denominaba “un cine pobre, un cine mínimo”, no costoso. La primera de las dos realizaciones fue la adaptación del “Evangelio de Lucas Gavilán” de Vicente Leñero y la segunda también presentaba una temática religiosa.

Por otra parte, se coprodujeron una serie de cintas que no sólo son poco dignas, sino desconocidas:

- ◇ *Le podrás negar tu nombre* o *La hija sin padre* (Damián Acosta), con Mercedes Castro, Roberto Guzmán y Jaime Moreno. Una película que retrocede a los 30 para realizar una aberrante melodrama al estilo de Juan Orol bajo la dirección de un debutante (antes tramoyista, utilero y anotador). Relata la historia de una cantante de ranchero que tiene un hijo de un hombre que la abandona, logra encontrar consuelo en un compositor que siempre la quiso. Según un documento de solicitud para la aprobación del guión, Balbina Ramos, encargada de la autorización, afirmó “no hay motivo para no consentir su filmación” (20 de marzo de 1984), aunque podríamos opinar que tampoco lo había para hacerlo.
- ◇ *La tierra prometida* (Roberto G. Rivera, 1985), historia a modo del éxito taquillero *El mil usos* (del mismo director), sobre un campesino desesperado que rechaza la oferta para sembrar marihuana y vende su propiedad para viajar a la capital con sus seis hijos, no consigue trabajo, se queda sin dinero, un hijo se le muere, otro se vuelve carterista y es asesinado a balazos, y una hija se convierte en prostituta; regresa a su tierra fracasado para ponerse a trabajar. Es una cinta racista, mistificadora, edificante, demagógica y melodramática, además de estar mal ubicada, el personaje del hijo campesino fue un actor con apariencia “de niño bien”, Alejandro Goce, “el Beto de los Cachunes”.

Y con el extranjero:

- ◇ *San Judas de la frontera* (Ricardo Franco, 1983) No se encontró información al respecto.
- ◇ *La venganza de la serpiente emplumada* (Gerard Cury, 1984), un proyecto que el subdirector de CONACINE, Ignacio Cervantes, se negaba aceptar, sin embargo se anunció su filmación para el 22 de octubre de 1984. Es una coproducción con Francia, con ambientación en Cancún y Veracruz, entre pirámides y palacios prehispánicos bajo la producción del francés Claude Berriny y las actuaciones del cómico galo Coluche, la actriz holandesa Marushka Dempers y el mexicano Jorge Luke. Nunca se exhibió en México, tal parece que por su pésimo resultado que causó el enlatamiento (o venta al extranjero).
- ◇ *La zegua* (Antonio Iglesias, 1984), una coproducción con Costa Rica donde el gobierno mexicano contribuyó con los servicios (revelado y postproducción) y el pago de la actriz estelar, Blanca Guerra. No se tiene información pero se supone que el resultado fue poco digno y por ello no tuvo promoción.

- ◇ *El ejecutor* (David Winters, 1984), debido al buen resultado que tuvo el productor Othon Roffield, con la coproducción mexicana *Eréndira*, se decidió a filmar esta cinta. Es una coproducción con Francia donde sólo trabajaron cuatro actores mexicanos: Jorge Rey, Juan Ignacio Aranda (hijo de Ignacio López Tarso), Jorge Zepeda y Eduardo López Rojas, además de 60 extras. Los actores principales fueron Robert Guindy y Olivia Dabo, el fotógrafo fue Tome Denoute y se basó en el guión de David Goldenberg, con un costo de 40 millones de pesos. Es la historia de un grupo de guerrilleros en Sudamérica que quiere liberar a unos compañeros, combinando romanticismo y violencia sin trasfondo político.

Hay dos coproducciones más con el extranjero, dignas de mención, debido a que fueron casos en donde el gobierno mexicano perdió toda jurisdicción y retribución:

- ◆ *Dreams of gold* (José Luis García Agraz, 1984), basada en un texto de Jean Pierre Dutilleux adaptado por Eric Weston y Astier Brarner que llevaba como título inicial “Charter” y luego “Moon Goddess”. Es una comedia de aventuras, acción y música punk desarrollada en la selva americana, donde el tesoro de la “Diosa de la luna” desata la ambición. Una cantante rockera, parecida a la Diosa, genera una serie de cómicas situaciones muy al estilo hollywoodense. Los actores estelares fueron Lina Quigles, Don Calfa, y con el único actor mexicano, René Pereira. Un atractivo para los nativos de Mazatlán, donde se filmó la película, fue la asistencia de Sean Ferrer, hijo de Mel y Audrey Hepburn. Fue una cinta totalmente extranjera, que aprovechó los recursos mexicanos y el apoyo del gobierno, sin ningún beneficio para el país.
- ◆ *Bajo el volcán* (John Huston, 1983), tal parece que el presidente Miguel de la Madrid se encaprichó con la idea de entrevistarse en televisión con el afamado director estadounidense John Huston, lo cual se realizó en 1987, bajo la dirección del cineasta Arturo Ripstein. La entrevista resultó opaca e inverosímil, pero el director de cine se “cobró el favor” con la realización en México de la película *Bajo el volcán*. El gobierno mexicano no anunció su participación, pero se confirmó que fue una coproducción apoyada oficialmente con 1 millón y medio de dólares. Mientras en Estados Unidos la película se consideró cien por ciento norteamericana e incluso su participación en Cannes no le concedió mérito alguno a México, la intención mexicana del proyecto era, como en todas las coproducciones, acreditación y reconocimiento externo. Fue una cinta en plan de superproducción, basada en la novela de Malcolm Lowry y guión del debutante Guy Gallo, con la participación de Ignacio López Tarso, “Tun Tun”, el “indio” Fernández, Katty Jurado y en la fotografía, Gabriel Figueroa; la película dejó de lado la parte política de la novela para enfatizar la anécdota del último día del cónsul inglés Geoffrey Firmin, el 2 de noviembre de 1938, con excesivos decorados.

Dentro de este decepcionante panorama tenemos tres películas que no destacaron en taquilla, pero son dignas de mención, ya sea por su innovación, su revelación o resultado:

- ◇ *La dama y el diablo* (Ariel Zúñiga, 1983), una película que recibió el mínimo apoyo del gobierno (alquiler de servicios) en coproducción con Francia. Participaron Catherine Jourdan y Richard Bohringer, además de los mexicanos Carlos Castañón y Adriana Roel. Un tema de prostitución que mezcla onirismo e intriga, en un ambiente nocturno, pero no logra la aceptación del público. Se acompañó de canciones de Agustín Lara y Chucho Martínez Gil.
- ◇ *Viaje al paraíso* (Ignacio Retes, 1985) una película sobre una numerosa familia capitalina de vacaciones en la playa del sureste del país en donde envueltos en líos de corrupción política entre líderes y empresarios petroleros se enredan en borracheras, riñas y hasta un asalto. Es una cinta

de denuncia a la que el gremio petrolero se opuso, sin embargo como el guión fue ganador del concurso de la SOGEM se filmó. El líder sindical del momento, Joaquín Hernández Galicia “La Quina” quiso vetar la película sin embargo sólo consiguió eliminar las referencias al petróleo. Isaac declaró “hay temas que nunca se podrán filmar en México, como son Tlatelolco, la creación de un diputado, la expropiación petrolera, el presidencialismo, entre muchos otros”.<sup>33</sup>

- ◇ *Veneno para las hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984) ante la falta de producciones por parte de la IP que brindara trabajo a la sección de Técnicos y Manuales del STPC, el sindicato decidió filmar esta película, con iniciativa de su secretario general José Cruz Ruvalcaba, con fotografía de Lupe García y las actuaciones estelares de las niñas Ana Patricia Rojo y Elsa Maria. Es la historia de una pequeña de 12 años que ante una demoniaca perversidad interior y una gratificante relación de poder sobre su amiga, transforma los cuentos de brujas y hadas de su abuela y su nana en realidad, para inculcar en su compañera un miedo atroz. Las condiciones de producción fueron difíciles, con “errores de iluminación serios y la música de Jiménez Mabarak denuncia traicioneramente todas las sorpresas”.<sup>34</sup> Sin embargo la dirección, el hilo narrativo y las actuaciones fueron acertadas. La promoción no fue la adecuada a pesar de recibir cinco Arieles.

Sin embargo, ninguna de las tres películas mencionadas fueron temáticas seleccionadas por la autoridad gubernamental, por lo que recibieron muy poca ayuda por parte del IMCINE.

No obstante, aunque el instituto pudo promoverlas como cintas representativas de la producción oficial, prefirió incorporar a su circuito películas de la IP con las que podría lograr reconocimiento nacional e internacional. Son los casos de:

- *Nocaut*, producida por Jorge Díaz Serrano y dirigida por José Luis García Agraz, con gran aceptación de parte del público y la crítica.
- *Motel*, producida por Abraham Cherem y dirigida por Luis Mandoki.
- *Los motivos de luz*, producida por Chimalistac y dirigida por Felipe Cazals, un caso de alarma real que conllevó la demanda jurídica de la involucrada.
- *Frida*, producida por Clasa Films y dirigida por Paul Leduc en condiciones marginales de producción, es el retrato de la conocida Frida Kahlo.

Por otra parte se inició la práctica de cables informativos en la prensa, vapuleando a las cintas mexicanas que participaron en festivales, sobrevalorando algunas de ellas, para hacer creer que se conseguían grandes éxitos productivos, tales son los casos de: *Vidas errantes*, *Frida*, *De veras me atrapaste* y *Los motivos de luz*.

## CONCURSO

---

<sup>33</sup>Declaración de Alberto Isaac en entrevista personal, el 13 de octubre de 1993, en la sección de autores del STPC.

<sup>34</sup>GARCIA, Gustavo, *La nieta de escaldufa*, Uno más uno, 5 de octubre de 1986.

Por último mencionaremos las películas del tercer concurso de cine experimental, que si bien no son representativas del cine de gobierno, porque sólo recibieron apoyo oficial en los servicios y las promesas en premios no se cumplieron, son representantes de lo que se consideró tema de calidad “experimental”, con la aprobación de su filmación:

- ◆ *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés) historia de una muchacha que escapa de prisión para ser nuevamente detenida, en el transcurso de su vida “libre” se relaciona con el ambiente de la ciudad de México.
- ◆ *Crónica de familia* (Diego López) un acercamiento a las actitudes de las familias ricas (de profesionales o funcionarios) y su relación con el poder, a través de una relación entre un hombre y una mujer.
- ◆ *La banda de los panchitos* (Arturo Velasco) un testimonio melodramático de la forma de vida de los denominados “panchitos”, una banda de jóvenes descarriados, rebeldes y delincuentes.
- ◆ *Cuando corrió el alazán* (Juan José Pérez Padilla) una cinta de incoherencias comerciales con todos los vicios del “peor cine mexicano”,<sup>35</sup> a modo de *Máscara contra bikini*, se cuenta la historia en San Miguel el Alto, Jalisco, de un día antes de la toma de Zacatecas, donde un grupo revolucionario se prepara para enfrentar a los radicales del ejército, organizando una carrera de caballos, donde se desarrolla toda la trama de la cinta.
- ◆ *Obdulia* (Juan Antonio de la Riva) con intenciones simbólicas de opresión, marginación e injusticia del sistema, el guión cinematográfico se despega de la obra original para dar forma a una historia de una obrera manipulada, con una madre abnegada, un padre frustrado, un patrón explotador, un joven (novio de su hermana) que abusa sexualmente de ella, un esposo insoportable y una hermana rebelde; Obdulia es mutilada. Es una cinta endeble, fortuita, y pesadamente simbólica.
- ◆ *El ombligo de la luna* (Jorge Prior) es la cinta que se acerca a lo más experimental del concurso, trata la historia de tres jóvenes que buscan al mítico Aztlán (de un guión de Juan Mora), aprovechando la atmósfera del terremoto de septiembre e introduciendo un gran número de simbolismos que se convierten en un marasmo.
- ◆ *El padre Juan* (Marcelino Aupart) narración sobre obsesiones sexuales de un sacerdote.
- ◆ *Que me maten de una vez* (Oscar Blancarte) colección de episodios centrados en la muerte, aproximándose a las producciones de IP (incluyó la actuación de Mar Castro “la chiquitibum”).
- ◆ *Thanatos* (Cristian González) una complicada historia sobre un productor de televisión que contrata a una mujer con poderes extraños para un espectáculo de escapismo. Un día el numerito resulta mal, la mujer desaparece y la muerte se lleva al productor.
- ◆ *Calacán* (Luis Kelly) un niño descubre un plan de una empresa transnacional para imponer en un pueblo el “halloween” y desaparecer las traiciones del día de muertos, junto con su padre previenen a los pobladores de Calacán y logran evitar la invasión.

---

<sup>35</sup>Tercer Concurso de Cine Experimental, en revista *Dicine* número 17, septiembre de 1986. p 5.

Lejos de criticar los resultados de los directores y productores podemos generalizar que existían inclinaciones de algunos proyectos por el nacionalismo, con cierta temática social, pero no son temas de verdadera propuesta experimental como ocurre en las producciones independientes. Con excepción de alguna, las películas no trastocan la realidad económica, social o política del país.

En general, las acciones de Isaac tenían dos intenciones que no fructificaron:

- Atraer a cineastas prestigiados que ante sus fracasos se incorporaron a la IP o se convirtieron en independientes (Paul Leduc y Jaime Humberto Hermosillo).
- Dar brillo a la producción nacional en el extranjero. El resultado real fueron producciones fallidas que ni siquiera tuvieron exhibición en México o realizaciones que son reconocidas como películas totalmente extranjeras (*Bajo el volcán* y la posterior *La esperanza*).

### c) CENSURA

En este período se ejerció censura indiscriminada y un criterio de selección ambiguo e ilógico, cancelando exhibiciones y enlatando cintas.

Alberto Isaac afirmó que la única película que retiró de exhibición fue *Las noches de Paloma*, debido a que su estreno coincidía con la entrada al poder de Miguel de la Madrid, cuya esposa se llama Paloma; sin embargo tenemos noticias de que se enlataron: *Orinoco*, *Veneno para las hadas*, *Terror y encajes negros*, *Figuras de la pasión*, *Las Lupitas* y *Astucia*.

Además se eliminaron de la exhibición: Un episodio de *Macabras historias de horror* (George A. Romero) por iniciativa de Jesús Sotomayor sin explicación alguna; un episodio de *Bandidos del Tiempo* (Terry Fillian) en el Art Cinema, para ajustar el tiempo de pantalla a más funciones; a la actriz Cher por interpretar a una lesbiana, en la cinta *El caso Silkwood* (Nichols), nuevamente en el Art Cinema; los desnudos de Apolonia Kotera en *Lluvia púrpura*; y la película *Los elegidos* (Stanley Kauffman) por su larga duración.

## 4.3 IMCINE (ENRIQUE SOTO IZQUIERDO)

### A) GENERALIDADES

#### a) CONTEXTO

Para la sorpresa de todo el medio cinematográfico, el secretario de Gobernación dio posesión como nuevo director de IMCINE, en sustitución de Alberto Isaac, al ex diputado por Chihuahua, Enrique Soto Izquierdo, el 18 de febrero de 1986.

Soto Izquierdo nació en Chihuahua y fue miembro del PRI desde 1958, diputado federal en dos ocasiones, director del antes INJUVE (posteriormente CREA) y de “El gallo ilustrado”, suplemento cultural de el periódico “El Día”. Según declaró a la prensa, antes de tomar su nuevo cargo, el cine le aburría y lo desconocía.

Al tomar la dirección del instituto, no cambió de funcionarios, ni de plan de trabajo, pero sí el organigrama del IMCINE con dos objetivos primordiales:

El total control sobre las entidades del instituto (COTSA, PeIMex, CONACINE, CONACITE 2, CPC, los ECHASA, los Estudios América, Procimex, Publicidad Cuauhtémoc, Continental de películas y el CCC), sin intervención del Consejo de Administración.

Y agrupar las direcciones de administración con finanzas y planeación con comercialización.

Los nombres que le rodearon fueron:

Miguel Pérez como director de programación y presupuesto, Roberto Sánchez como director de administración y finanzas, Enrique Ahmed como coordinador general de comunicación social, Gerardo Dorantes como director general de comunicación social de la Secretaría de Salud, Gabriel Conejo como asesor de la dirección general, Vidal Lozano como contralor, Carlos Hieber como subdirector de promoción, María Elena González como titular de difusión, y los únicos relacionados anteriormente con el cine (?), el cineasta Jaime Kuri como director del CPC y Héctor López Lechuga (productor ejecutivo de Clasa) como director de CONACINE y mano derecha de Soto Izquierdo.

Su estancia en la dependencia se caracterizó por corrupción, falta de interés en la industria, favoritismo, antasalas eternas a los cineastas, viajes constantes a Ciudad Juárez (para atender otros asuntos), reducidos presupuestos, cancelación de rodajes en plena filmación, beneficios a empresarios y gobernantes y la clara tendencia personal de “hacer dinero”. Su idea general sobre el cine fue la de convertirlo en espectáculo de alto costo “porque el cine gratis está en la televisión y el económico en videocassettes y transmisiones por cable”.<sup>1</sup> Además de que canceló proyectos heredados de la administración de Isaac, redujo el apoyo gubernamental en otras realizaciones y en lugar de anular la censura a determinadas películas, anunció la instalación de pequeñas salas de video para programar las cintas enlatadas,<sup>2</sup> lo que además, no se realizó.

---

<sup>1</sup>Declaraciones de Soto Izquierdo en el foro “El cine mexicano hoy” a finales de su período. Citado por ABELLEIRA, Angélica, enfrentamiento entre cineastas y autoridades por la censura, La Jornada, 24 de junio de 1988.

<sup>2</sup>Las cintas enlatadas en el D.F. para 1986 fueron 105. Dato citado por COLECTIVO Alejandro Galindo, El cine mexicano y su crisis, en revista Dicine número 19, julio de 1987. p 12-13.

Por si fuera poco, el titular de IMCINE, no respetó lo convenido en el Tercer Concurso de Cine Experimental, con respecto a dar promoción y exhibición a las cintas ganadoras, en las mejores salas del país. Las películas triunfadoras no recibieron ningún tipo de publicidad y se programaron en el invierno, mala época para conseguir éxito en taquilla:

Crónica de familia, se estrenó el 11 de diciembre y permaneció tan sólo dos semanas en exhibición en 15 salas del D.F., para recaudar 19'800,000 pesos.

Astucia, se estrenó el 6 de noviembre, para permanecer dos semanas en 16 salas y recaudar 14 millones de pesos.

Robachicos, con estreno el 11 de diciembre, dos semanas en 17 cines y 14 millones de recuperación.

La única excepción fue La banda de los panchitos, programada en septiembre para cinco semanas en 29 salas, con una recaudación de 65'800,000 pesos.

Los problemas de exhibición fueron latentes, incluso la cadena oficial, COTSA, dio preferencia a la programación de las cintas extranjeras: en 1986 destinó sólo 18 salas en exclusividad para las películas mexicanas y 34 para cine extranjero, el 31.76% de los cines gubernamentales proyectaron más del 50% del cine nacional y el 68.76% no alcanzó el mínimo legal.<sup>3</sup>

## **b) PLAN DE RENOVACION CINEMATOGRAFICA**

En abril de 1986, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDRM) mediante su presidente Fernando Pérez Gavilán, solicitó a la Dirección de Cinematografía, el cumplimiento del artículo segundo de la Ley cinematográfica, respecto a la proyección mínima del 50% de la producción nacional en las salas del país. Esto desencadenó seis meses de reuniones continuas, de las que nace el Plan de Renovación Cinematográfica, el 13 de octubre de 1986 por iniciativa del titular de RTC, Jaime Hernández Torres.

Dicho plan se integró de 11 puntos, pero en esencia hay 3 que debemos mencionar:

Establecer una política de precios con incrementos a cambio de equipo y confort. Los precios de las salas aumentaron tres veces en diferentes porcentajes que fueron desde 300 a 1200 pesos (116%), con un costo promedio en el D.F. de 116.14 pesos (189% más). El espectáculo dejó de ser popular.

Obligación de otorgar el 50% del tiempo de pantalla a la exhibición del cine mexicano. El tiempo de pantalla registró un aumento para el material nacional (en 1987 fue del 20.38% en el D.F.), sin embargo se incrementó el número de estrenos porque las películas no lograron mantenerse en los cines debido a la baja asistencia de los espectadores (por desempleo, violencia, auge del video, alto costo del boletaje, pérdida del poder adquisitivo, malas condiciones de las salas e intermedios arbitrarios). Los exhibidores particulares no redujeron sus ganancias, pero COTSA trabajó sin utilidades.

Formación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC). Creado el 13 de octubre de 1986 como fideicomiso, constituido por la Cámara Nacional de la Industria (CANACINE) como fideicomitente y el Banco Nacional de México como fiduciario. La finalidad del fondo fue

---

<sup>3</sup>Ibidem.

establecer un mecanismo financiero que impulsara, fortaleciera y elevara la calidad del cine, otorgando recursos financieros y los servicios exclusivos de los ECHASA, los América y la distribuidora PelNal, para dividir las ganancias (ya descontados los gastos administrativos) en porcentajes iguales. El promedio de costo por película se calculó en 400 millones de pesos, de los cuales el fondo aportaría 100.

A cambio de los aumentos de precios en las salas, los exhibidores prometieron aportar una cantidad de sus ingresos para la formación del fondo. Inicialmente, bajo propuesta del líder del STPC, José Estrada, se acordó un 10%, que se redujo al 5% para concluir en la suma correspondiente al número de butacas por cine. Sin embargo no se respetó, simplemente para 1986 se esperaba una recaudación de 2 mil millones de pesos y se reunieron 178 millones, ya que los empresarios se negaron a contribuir hasta que la SHCP tramitara un acuerdo para exentar impuestos, el trámite tardó 8 meses, en los cuales no hubo aportaciones.

En abril de 1987 se creó un Banco de guiones, con 25 millones de pesos, más 25 aportados por RTC y 10 del STPC; se presentaron 78 sinopsis, de las cuales, 14 son aprobadas, pero no recibieron apoyo del FFCC.

### **c) CRISIS**

El 2 de junio de 1987 se instaló en los cines, el “2x1” de los martes (boleto a la mitad de precio), pero ante los forcejeos de los exhibidores, perdió vigencia a partir del 25 de marzo de 1988, de manera que la exhibición, fue el sector beneficiado durante este período.

Por otra parte, se realizaron numerosos paros laborales porque los sindicatos demandaban aumentos salariales, que sólo lograron en pequeños porcentajes.

El video se extendió rápidamente en el país, con la cesión de derechos de películas para consolidar los consorcios de Videovisa y Videovisión (de Televisa). Además, se organizó la primera muestra de videofilms y se produjeron los primeros videohomes mexicanos (los cuales no respetaron los contratos colectivos con ANDA y ANDI, ya que sus condiciones de producción requieren menos tiempo de rodaje, jornadas más intensas y una consecuente baja de salarios).

La crisis que se desarrolló desde 1985, se agudizó en 1988: caída de los mercados del sur de EU, por la ley migratoria Simpson-Rodino (la policía migratoria aprovechaba la asistencia de indocumentados a salas donde se exhibían las películas mexicanas, para detenerlos); se agravaron las diferencias de exhibición y distribución de las cintas mexicanas en EU; descendieron los mercados sudamericanos y de las provincias de la República por la saturación de las temáticas, los repartos y las historias; no se respetó el tiempo de pantalla para el cine mexicano; bajó la asistencia a las salas porque la población continuaba perdiendo su poder adquisitivo; se acrecentó el hábito del video; y aumentaron los costos de producción y la recuperación se volvió muy lenta.

A pesar de esta situación, el director de cinematografía, Fernando Macotela, anunció la producción de 10 películas gubernamentales y declaró que el Plan de Renovación había conseguido resultados favorables.

El 2 de marzo de 1988, por iniciativa de Soto Izquierdo, se hizo un nuevo intento de rescate con el Programa de apoyo al nuevo cine mexicano, el cual es nuevamente un fracaso:

Aumentaron los costos por servicios en los ECHASA, para impedir que se inflara la cuantía de los staffs (prohibición oficial), pero la demanda de servicios disminuyó un 300% tanto nacional como extranjera.

Los Estudios América se concretaron a realizar comerciales.

El 1° de enero se autorizó un gravamen del 2% a la nómina salarial, lo que desequilibró la industria con un correspondiente despido de 400 empleados.

El STPC, para competir con el STIC pero con el pretexto de ayudar a la producción filmica, bajo sus exigencias económicas, recortando personal por unidad de rodaje y cobrando prestaciones hasta después de la exhibición, lo que afectó a sus agremiados.

Se anunció el cese de viajes de funcionarios y gastos innecesarios, que no se cumplió.

El sector de la exhibición otorgó el 80% de las salas para las películas foráneas.

Aumentaron nuevamente los precios en taquilla en un 80% (entre los 1500 y 3 mil pesos).<sup>4</sup>

Dentro del área gubernamental, se reestructuraron las 11 empresas presididas por el IMCINE, incluyendo la fusión de 6 distribuidoras regionales en la denominada, Nueva Distribuidora, que junto a Continental de Películas quedó al mando de PelMex (esta distribuidora tuvo serios problemas en los pagos por exhibición con la IP).

Poco antes del final del sexenio, Héctor López Lechuga renunció a la dirección de CONACINE (31 de marzo de 1988) para producir la decimosexta película de James Bond, Licencia para matar, y se llevó a su mano derecha, el subdirector de la productora oficial, el licenciado Cervantes. Sus dimisiones dejaron un presupuesto de 3 mil millones y las realizaciones pendientes de Alvar, Etcétera (ganadora del concurso de SOGEM en 1986), La isla desterrada, Sabotaje y una más, de título desconocido. Después de varios rumores se creyó que el sustituto sería Miguel Camacho (que trabajó en el UTEC, INI, CUEC e independiente) pero el nombramiento no se hizo público y se designó a Enrique López Martínez (desconocido en el medio).

Soto Izquierdo se caracterizó por su casi nula relación con el medio en general, ni con la iniciativa privada, ni con cineastas prestigiados, ni con los críticos. De esta manera durante el Foro “El cine mexicano hoy” (realizado en el Teatro Casa de la Paz en junio de 1988) fue criticado e incluso abucheado por los participantes.<sup>5</sup> El presidente de SOGEM, José María Fernández Unsaín lo acusó de comercializar ilegalmente con películas en videocassettes sin pagar derechos de autor (estaba recién reformado el Código Penal en contra de la Piratería).<sup>6</sup>

Sin embargo, Soto Izquierdo realizó un balance general al término de su administración y estableció siete logros que dejaba su administración:<sup>7</sup>

El subsector cinematográfico redujo de 18 a 12 sus empresas (ECHASA, CONACINE, CONACITE 2, DIDECINE, antes CPC, CCC, PelMex, Copesa, Nudipe, Pucsa, COTSA, DOSA y EJSA).

Creció el presupuesto gubernamental, aunque no se notó por la inflación. (En realidad no se equipara la inflación del país con el aumento de presupuesto que fue mucho menor en porcentaje).

---

<sup>4</sup>BARRIGA, Ezequiel, Programa de apoyo al nuevo cine mexicano, Excélsior, 3 de marzo de 1988.

<sup>5</sup>FELICIANO, Enrique, Soto Izquierdo abucheado en el Foro “El cine mexicano hoy”, Esto, 26 de noviembre de 1988.

<sup>6</sup>Carlos Savage confirmó que Soto Izquierdo y su hermano hicieron concesiones de video con las que ganaron dinero, en entrevista personal, 20 de septiembre de 1993, en los Estudios Churubusco.

<sup>7</sup>SALAZAR, Alejandro, Expo-cine 82-88, El Heraldo de México, 29 de noviembre de 1988.

Se realizaron películas de altos costos y “gran calidad”. (Soto Izquierdo se refería a El último túnel, un capricho suyo que costó mil 500 millones de pesos, hasta ese entonces, la cinta más cara del cine nacional).

El 95% del capital del IMCINE se consiguió mediante bienes y servicios y el resto fue subsidio. (No se comprobó que las ganancias del instituto pudieran generar cantidades para su subsistencia).

La producción fue de 50 películas y un costo total de 5 mil 811 millones 922 mil pesos.

Se consiguió obtener 11 premios nacionales y 16 internacionales.

Y se heredaron tres proyectos para el siguiente sexenio: Fray Bartolome, Murmullos y Muertes fértiles (Morir en el Golfo).

Cabe mencionar que se estableció un Programa de Recursos Etiquetados de Comunicación Social, mediante el cual cada dependencia gubernamental (secretarías, CFE, IMSS, PEMEX, CONASUPO, la compañía mexicana de aviación, entre otras) solicitó al IMCINE (con un presupuesto del gobierno destinado a ello) la producción de realizaciones promocionales, ya sea de largo o cortometraje (en este caso producidos por el DIDECINE). Pero para dichas producciones se realizaron presupuestos que contemplaban siempre grandes cantidades de dinero en honorarios administrativos, es decir, los costos incluían pagos a coordinadores generales, ejecutivos de cuenta, secretarías, gastos de gasolina, gastos de representación y artículos varios.<sup>8</sup> Además de que las utilidades del producto se repartían entre la dependencia y el IMCINE.

## **B) PRODUCCION**

La primera acción de Soto Izquierdo en su administración, fue la cancelación o frecuente postergación de los proyectos heredados del período de Alberto Isaac, quien antes de irse, anunció la realización de tres películas para 1986:

- \* Un proyecto de coproducción con la URSS, Esperanza, donde el cineasta Sergio Olhovich dirigió la historia de su padre en los pozos petroleros de los años 30. La cinta inició su filmación en la Unión Soviética durante el período de Isaac, sin embargo el cineasta recibió noticias del cambio de funcionario y la orden de su inmediato regreso por la suspensión del rodaje. En México, Olhovich, hizo prolongadas antesalas para entrevistarse con Soto Izquierdo y recibir negativas. Tardó cuatro años en terminarla, con muy baja aportación del IMCINE y 600 millones de dólares por parte de la URSS, por lo que la película fue reconocida en el extranjero, como soviética, con otro director y otro editor, mientras Olhovich y Carlos Savage (editor mexicano) se reservaron el crédito nacional.
- \* Una cinta dirigida por Luis Alcoriza, El amante eficaz, que sí se llevó a cabo y con gran apoyo oficial.
- \* Y la pospuesta realización de Nicolás Echavarría, Alvar. El caso de Echavarría fue similar al de Olhovich. El director presentó a Isaac un proyecto propio, pero el titular de IMCINE le propuso (o impuso) la dirección de Alvar (de un guión de Guillermo Sheridan y Xavier Robles), como condicionante para su proyecto posterior. A unos días del rodaje, Héctor López Lechuga renunció a CONACINE y canceló la filmación. Posteriormente la cinta de encargo tuvo problemas con Soto Izquierdo y se pospuso hasta la década siguiente.

---

<sup>8</sup>Información obtenida de un documento oficial sobre el Programa de Recursos Etiquetados del IMCINE.

Otra cinta cancelada en varias ocasiones fue *Mentiras Piadosas*, que Arturo Ripstein preparó desde 1987. Como la productora CONACINE no entregó el dinero para la filmación, Ripstein pidió directamente al Presidente del país, Miguel de la Madrid, su intervención. De esta manera se designó una “partida especial” por parte de la SPP para la realización de la cinta. Sin embargo las órdenes no se respetaron y continuaron las solicitudes. El 4 de noviembre de 1987 se autorizó un cheque (la filmación ya había iniciado con dinero prestado y trabajadores sin cobrar), que Ripstein no pudo cobrar; hora y media más tarde, Soto Izquierdo canceló la producción, con pretexto de que ese dinero estaba destinado para un proyecto más urgente, *Alvar*.

Al final la cinta se realizó con apoyo del STPC, la ANDA, el FFCC, la Universidad de Guadalajara, Jacobo Feldman, Marcos Salame y Productora Fílmica Real., con un costo total de 500 millones de pesos.<sup>9</sup>

Un caso más es *El jinete de la divina Providencia*, cinta de la Cooperativa Séptimo Arte, que esperaba financiamiento del gobierno de Sinaloa y el IMCINE (mediante la resucitada CONACITE 2). Discusiones sobre el porcentaje de participación retrasaron el dinero, mientras en Sinaloa tuvo un problema de censura por el argumento (la esposa del gobernador, Labastida Ochoa retiró el financiamiento del proyecto, porque no se pagó una multa por el guión de la obra de teatro “El jinete de la divina providencia” de Victor Hugo Rascón).

El ANDA y el STIC se levantaron en huelga, hasta que el director, Oscar Blancarte logró recuperar una deuda de Continental de Películas por la exhibición de otra película, *Que me maten de una vez*, con la que terminó la filmación de la nueva cinta. El costo total fue de 300 mil dólares. La película fue presentada en el Foro Internacional de Cine y mundialmente como producción del instituto, con excepción de Canadá, EU y Puerto Rico.<sup>10</sup>

## **a) PRODUCTIVIDAD**

La producción total nacional se redujo los dos primeros años, en 1986 un 22.6% con respecto a 1985 (de 11 cintas a 86); en 1987 se redujo un 5.18% más, debido a los altos costos de producción, la inflación y la devaluación del dólar (de 86 a 81); pero en 1988 creció un 60.49% (de 81 cintas a 130).

### **GRAFICA DE PRODUCCION DURANTE EL PERIODO DE ENRIQUE SOTO IZQUIERDO<sup>11</sup>**

---

<sup>9</sup>Explicación proporcionada por Sergio Olhovich, en entrevista personal, el 9 de septiembre de 1993, en la Cooperativa José Revueltas.

<sup>10</sup>Entrevista personal con Oscar Blancarte, el 5 de noviembre de 1993, en su domicilio (Colonia Roma).

<sup>11</sup>Gráfica elaborada personalmente con datos de CANACINE.

			1986	1987	1988
IP			70	70	97
	Propias <sup>12</sup>		62	68	92
	Cop Ext		8	2	5
GOBIERNO			4	4	12
	Propias		3	-	8
		Conacine	2	-	-
		Conacite 2	1	-	1
		IMCINE	-	-	8
	Cop Nal		1	1	2
		Conacine	1	-	-
		Echasa	-	1	-
		IMCINE	-	-	2
	Cop Ext		-	3	2
		Conacine	-	1	1
		IMCINE	-	2	1
EXT			10	5	20
INDEP <sup>13</sup>			2	2	1
<b>TOTAL</b>			<b>86</b>	<b>81</b>	<b>130</b>

El número de producciones del gobierno se redujo los primeros dos años, mientras el tercero creció. En 1986, las cuatro películas producidas por el instituto fueron cintas “de autor”, heredadas del período anterior, bajo la dirección de los cineastas echeverristas:

- *El tres de copas*, de Felipe Cazals, una coproducción de CONACINE y Producciones Casablanca, cuyo costo fue de 160 millones de pesos.
- *Lo que importa es vivir* de Luis Alcoriza, una realización propia de CONACITE 2, con un costo de 146 millones y estreno en el Latino Plus.
- *Las batallas del Desierto* dirigida por Isaac, una de las producciones propias de CONACINE, con un costo de 140 millones de pesos, que iba a dirigir José Estrada, antes de que lo sorprendiera la muerte).
- *El último túnel*, un encargo de Soto Izquierdo al cineasta Servando González, también producida por CONACINE en forma directa (propia) y con un costo de mil 500 millones de pesos, por lo que tuvo que “echar mano” del presupuesto del año siguiente (500 millones).

En 1987, no se financiaron películas propias, sólo se realizaron coproducciones:

- Una con productores nacionales:
  - *Días Difíciles* (Alejandro Pelayo) con participación de ECHASA, las cooperativas Brecht y José Revueltas, el productor Jorge Penichet y el mismo director, Alejandro Pelayo.
- Y 3 con el extranjero:
  - *Esperanza* (Sergio Olhovich) coproducida con la URSS (herencia de Isaac).

<sup>12</sup>Una de las producciones de IP en 1987, fue en coproducción con los trabajadores, pero la incluimos en la categoría de realizaciones propias: *La jaula de oro* (Sergio Véjar, 1987).

<sup>13</sup>Una de las cintas independientes de 1987 esta en 16mm: *Nocturno* (Jorge García, 1987).

- *Al romper el alba* (Isaac Artstein) con EU.
- *Hoy como ayer* (Rapi Diego y Sergio Véjar) con el ICAIC (Cuba), suspendida dos semanas.

En 1988 se filmaron películas de los tres tipos de producción:

- Dos coproducciones con el extranjero:
  - *Eric* (Michael Kennedy) una película de IMCINE y Canadá (con un costo de 4 millones de dólares).
  - *Culturas prehispánicas* (José Francisco Urrusa) de Conacine, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y España (300 millones de pesos).
- Dos en coproducción nacional:
  - Retorno a Aztlán (Juan Mora).
  - Mentiras piadosas (Ripstein) que tuvo serios problemas para ser financiada.
- Además de ocho producciones propias:
  - *Polvo de luz* (Christian González),
  - *El costo de la vida* (Rafael Montero),
  - *El jinete de la Divina Providencia* (Oscar Blancarte),
  - *El secreto de Romelia* (Busi Cortéz), *Goitia* (Diego López),
  - *Un lugar en el sol* (Arturo Velasco),
  - *Maten a Chinto* (Alberto Isaac)
  - *Morir en el golfo* (Alejandro Pelayo).<sup>14</sup>

Es importante mencionar que no se trata de producciones derivadas totalmente del presupuesto oficial, ya que el IMCINE transfirió al FFCC su compromiso de financiar los proyectos, además que buscó el apoyo de otros medios, por ejemplo: *Goitia* y *Morir en el golfo* se realizaron gracias al apoyo de los trabajadores, *El costo de la vida*, *Retorno a Aztlán* y *El jinete de la Divina Providencia* fueron reforzadas por la Cooperativa José Revueltas; y *Un lugar en el sol*, *Goitia* y *Polvo de luz* resultaron del acuerdo de fideicomiso por parte de SOGEM para la realización de proyectos derivados del Banco de Guiones y la oportunidad a tres de los directores que surgieron del Concurso de Cine Experimental.<sup>15</sup>

De esta manera, casi todas las películas del último año fueron coproducidas con el FFCC y la aportación del IMCINE se limitó a los servicios.

Por su parte la IP, también bajo su número de realizaciones debido a la falta de estímulo, la carencia de recursos, la caída de mercados, las cintas enlatas y el poco tiempo de pantalla para las cintas nacionales, por lo que además se mantuvo la tendencia a realizar filmes con criterio 100% comercial. Sin embargo la participación de la IP en la industria no se redujo de manera

<sup>14</sup>Los títulos de las cintas fueron proporcionados por el propio Instituto Mexicano de Cinematografía.

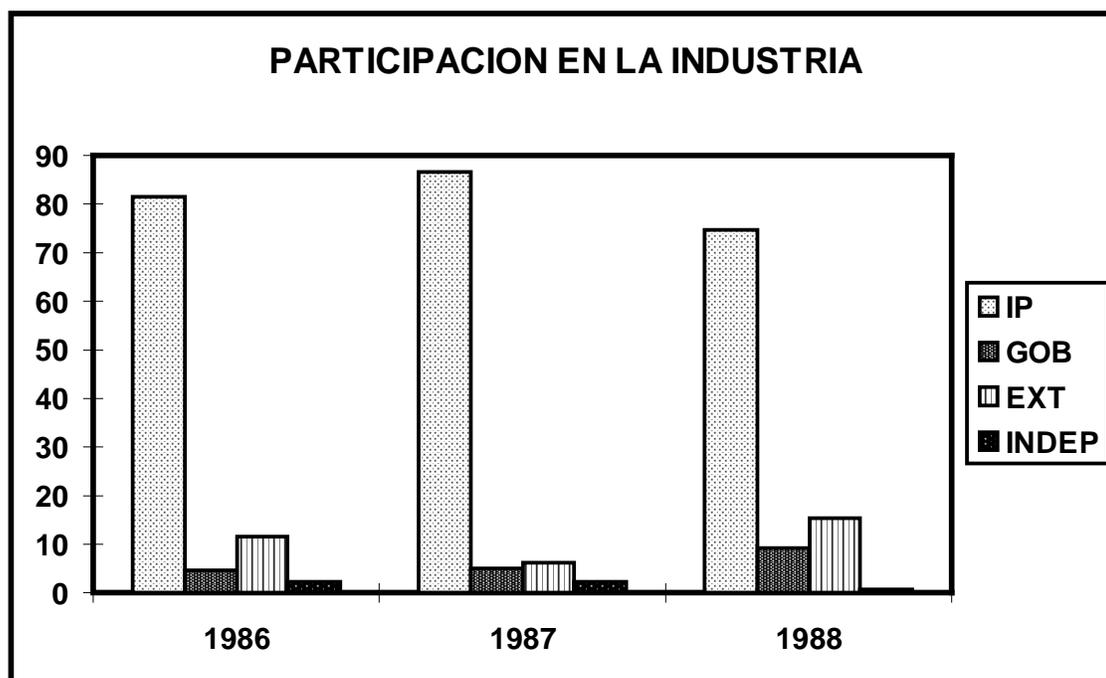
<sup>15</sup>Información proporcionada por el departamento de producción del IMCINE.

considerable, sólo el tercer año tuvo un decremento del 11.81% con respecto a la producción total, pero su número de películas nuevamente registró un aumento.

## b) PARTICIPACION

El gobierno, bajo su participación en la industria un 8.86% en 1986, para el siguiente año la elevó ligeramente, un .29% y el último año logró un repunte del 4.26%.

GRAFICA DE PARTICIPACION EN LA INDUSTRIA FILMICA DURANTE EL PERIODO DE ENRIQUE SOTO IZQUIERDO<sup>16</sup>



## c) INVERSION Y COSTOS

La derrama económica en la producción cinematográfica general, creció durante el período, pero la producción sufrió una retracción debido a la creciente inflación, lo que generó una política de supervivencia delineada por:

- Reducción de costos.
- Baja de la calidad técnica.
- Repetición temática.
- Y la búsqueda fundamental de una pronta recuperación.

<sup>16</sup>Gráfica elaborada con los datos de la Tabla de Producción.

TABLA DE INVERSION NACIONAL DURANTE EL PERIODO DE SOTO IZQUIERDO<sup>17</sup>  
(Cifras en millones de pesos)

		GOBIERNO	IP	TOTAL
1986	Inversión	590 (4 películas)	6'300 (70 películas)	6'890
	Costo promedio <sup>18</sup>	147.5	90	
	Comparación con el año anterior	- 282	+ 4'300	+ 4'018
	Participación en la inversión	8.56%	91.43%	
1987	Inversión	1'040 (4 películas)	11'463 (70 películas)	12'503
	Costo promedio	260	163.75	
	Comparación con el año anterior	+ 450	+ 5'160	+ 5'613
	Participación en la inversión	8.57%	91.43%	
1988	Inversión <sup>19</sup>	4'776 <sup>20</sup> (12 películas)	19'203 (97 películas)	23'980
	Costo promedio	364	197.9	
	Comparación con el año anterior	+ 3'736	+ 7'740	+11'477
	Participación en la inversión	19.91%	80.07%	

#### d) TAQUILOMETRO<sup>21</sup>

Las cintas más exitosas en cartelera, independientemente de las extranjeras (*Rocky IV*, *Karate Kid II* y *Cobra*) fueron:

PELICULAS	TIPO DE PRODUCCION Y AÑO	INGRESOS (pesos)
<i>El día de los albañiles</i>	IP (1986)	254'300,000
<i>Tres mexicanos ardientes</i>	IP (1987)	506'338,200
<i>Los verduleros II</i>	IP (1987)	414'085,495

<sup>17</sup>Tabla elaborada personalmente con datos proporcionados por CANACINE y el Colectivo Alejandro Galindo.

<sup>18</sup>Los costos promedio de las películas del gobierno en los dos primeros años, fue en realidad más bajo del presentado, pero se alteró porque la película *El último túnel* (1986), cuya inversión fue de mil 500 millones de pesos, tuvo que utilizar los presupuestos de 1986 y 87.

<sup>19</sup>Datos obtenidos del balance final de Soto Izquierdo; SALAZAR, Alejandro, *Expo-cine 1982-88*, El Heraldo de México, 29 de noviembre de 1988.

<sup>20</sup>Un 25% aproximadamente, correspondió a la aportación del FFCC (2'000 millones). Dato proporcionado por el Colectivo Alejandro Galindo.

<sup>21</sup>Datos proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Y las cintas de participación gubernamental solo

consiguieron:

<i>La banda de los panchitos</i>	Gob (1986)	65'800,000
<i>La tierra prometida</i>	Gob (1986)	44'800,000
<i>Terror y encajes negros</i>	Gob (1986)	30'197,225

---

Nuevamente las películas del gobierno no logran ubicarse entre los primeros diez lugares del taquillómetro anual.

## C) TEMATICA

### a) INICIATIVA PRIVADA

Nuevamente la iniciativa privada mantuvo un período de producción fílmica en su mayoría mediocre e intrascendente, enraizado en el sexo, la violencia y/o la acción. Sin embargo, es ésta quien trata con mayor libertad (o impunidad diría el Colectivo Galindo) los temas que el gobierno descarta: desempleo, narcotráfico y espaldas mojadas.

Los títulos nos dan la razón: entre las películas de braceros y mojados acompañadas de la cacería de narcotraficantes, *Yerba sangrienta*, *La banda del acordeón*, *Las cachas de oro*, etc; las cintas de aventuras vehementes, *Violencia*, *Perseguidos por la ley*, *El gatillero*, entre otras; y los filmes alarmistas o tremendistas herencia de René Cardona, *Trágico terremoto en México*, *Violación*, *Cacería humana*, *Casos de alarma (sida)*, etc.

Por otra parte, las temáticas de barriada, donde se ridiculiza al mexicano y se abusa del albur urbano, fueron muy recurrentes: *Víctima de la pobreza*, *Los lavanderos*, *Las chácharas*; para derivar en la comedia sexual en *La portera ardiente*, *El amante de mi mujer*, *Sexo, sexo, ra ra ra* y la extensa lista de cintas cuyo principal ejemplo “creativo” fue el director Victor “Güero” Castro.

Haciéndose costumbre del sexenio, también se filmaron películas donde la mujer se mantiene como heroína-protagonista violenta y agresiva: *La coyota II*, *La mujer policía*, *La alacrana* y *La rielera*.

Y por supuesto las segundas partes de los éxitos taquilleros que los productores no podían desaprovechar: *Hermelinda linda II*, *Picardía Mexicana III*, *7 en la mira II*, *Escape imposible* (la tercera parte de *Lola la trailera*), *Macho que ladra no muerde II*, *La coyota II*, *Las movidas del mofles II* y *Futbol de alcoba II*.

Otra vez, se aprovechó el escándalo del sexenio anterior, para que la empresa Impulsora Mexicana con apoyo de los Estudios Churubusco y bajo la dirección de Gilberto de Anda, produjera *Durazo, la verdadera historia*, con gran éxito en taquilla.

Asimismo surgió una tendencia, ya utilizada anteriormente pero sin éxito, de filmar en dos idiomas (español e inglés): *Dos monjes sangrientos*, *Dimensiones ocultas*, *El ataque de los pájaros*, *Counter Force*, *El penitente*, *Gaby* y *Bienvenida María*, acentuando la

desnacionalización temática del cine mexicano, fincada en las crecientes realizaciones extranjeras en el país, que convirtieron a México en simple maquiladora del producto exterior.

Dentro de la producción privada se presentaron excepciones (en ocasiones sobrevaloradas y en otras poco reconocidas): Y va de nuez, Ulama, La rebelión de los colgados, Nos traicionará el Presidente (antes Extencionista), Marginados, Nocturno amor que te vas (UNAM), Clandestino destino, La furia de Dios, Rojo Amanecer, Santa sangre y la coproducción extranjera Concierto Barroco.

## b) GOBIERNO

Durante este período, el gobierno realizó un total de 20 películas, sin perder oportunidad de coproducir con la IP, delegando en el último año, la labor de financiamiento al Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y demostrando con ayuda de los desplantes personalistas de Soto Izquierdo, una gran incapacidad creativa y expresiva.

Durante el primer año, el gobierno intentó la realización de un cine de autor, heredado de la administración de Alberto Isaac, donde trabajaron algunos echeverristas, Alcoriza, Cazals, el mismo Isaac y el retirado Servando González (siempre leal al Presidente).

La carrera fílmica de Servando González fue revivida por Soto Izquierdo, quien le encargó la producción de El último túnel, continuación de su película anterior Viento Negro, que el titular de IMCINE, calificó como su película preferida.

La cinta conservó al mismo elenco, bajo circunstancias semejantes y con el más alto costo de producción de la historia del cine nacional (mil quinientos millones de pesos). El financiamiento fue en su totalidad del gobierno (CONACITE 2) aunque tuvo que utilizar el presupuesto de 1986 y el destinado para 1987. El tema se desarrolla en Sonora, estado natal de Soto Izquierdo, sobre la construcción de un túnel en la alta sierra tarahumara y con la exaltación de las obras de beneficio social que emprenden los gobiernos (tal como lo hicieron en su momento Viento negro, Chicoasén y Las grandes aguas).

Las otras producciones del año fueron:

- ◆ Lo que importa es vivir o El amante eficaz (Luis Alcoriza), un drama pasional sobre un triángulo amoroso ambientado en el campo, donde un fuereño se convierte en el amante de la esposa del hacendado, este último sufre un accidente que retarda sus funciones mentales y los amantes deciden cuidarlo. Un trabajo que no pone en duda la capacidad del director pero que no difiere del cine comercial. Recibió gran apoyo oficial.
- ◆ El 3 de copas (Felipe Cazals) una coproducción con IP basada en una obra de José Luis Borges cuyo guión había rechazado Isaac, durante su período. Aunque la realización es brillante, el tema es nuevamente una relación triangular entre dos hermanos y una mujer, ambientada en México a fines del siglo pasado.

- ♦ *Las batallas en el desierto* o *Mariana, Mariana*, (Isaac) una adaptación de obra de José Emilio Pacheco con guión de Vicente Leñero y José Estrada (seleccionado como director de la cinta antes de su muerte, un día antes del rodaje). Trata la vivencia de un niño de la colonia Roma durante el gobierno de Miguel Alemán que se enamora de la madre de su mejor amigo. Sin embargo, se criticó la contradicción de interpretaciones respecto a la novela de Pacheco, con matices de “horror”, mientras la versión fílmica de Isaac resultó muy tierna. Lo cierto es que la cinta no recibió reconocimiento ni del público ni de la crítica en general.

Cabe mencionar que inmediatamente después de que Isaac dejó la administración del IMCINE se enroló en el proyecto ya encaminado de *Las batallas en el desierto*, pero además, aprovechó (a pesar de los problemas por retraso del financiamiento) para realizar otra película, *Maten al Chinto*, (1988), una historia basada en un hecho real que conmovió a los habitantes de Manzanillo, en su estado natal, Colima, durante 1944; un hombre llamado Chinto Covian enloquece y se apodera de un hotel con 50 rehenes, para matar a 30. Una historia alarmista tomada de un documento periodístico sobre el personaje.

Otro beneficiado en el período fue el director Alejandro Pelayo, quien también filmó dos cintas:

- ♦ En 1987 *Días difíciles*, con el debut del escritor Victor Hugo Rascón como guionista de cine, relata la vida de la familia Castelar en medio de la ambición y el poder, mezclando los problemas de contaminación, secuestros y un asesinato. El proyecto inicial suponía el paso de un caso judicial a uno político, que no buscaría éxito masivo “sino un público más crítico y pensante”.<sup>22</sup> Sin embargo, se creó un México ficticio que pretendía ser universal, con un recuento de desventuras burguesas con demasiados diálogos y “falta de compromiso por una opinión definida por parte del cineasta...”<sup>23</sup>
- ♦ En 1988, Pelayo dirigió *Morir en el Golfo*, con guión de Victor Hugo Rascón (nuevamente), Oscar Figueroa y el mismo director, basado en la obra de Héctor Aguilar Camín. Sin embargo como sus anteriores realizaciones (*La víspera* y *Días Difíciles*) la película no logró su pretenciosa intención de crítica política-social. Trata la vida de un influyente periodista que ayuda a un matrimonio en contra del cacique Fito Uscanga (que en realidad es el líder Joaquín Hernández Galicia “La Quina”) en un mundo de corrupción e intereses económicos pero que por el modo de narrarlo parece alejarse de la realidad.

A parte de estos dos intentos de Pelayo por abordar temas de corrupción, que no alcanzaron ningún nivel crítico, la producción gubernamental se desvió en propuestas intrascendentes que evitan cargar culpas a la sociedad y al sistema.

Tenemos las películas biográficas coproducidas con el extranjero:

- ♦ *Esperanza* (Sergio Olhovich, 1987) la biografía del padre del director, un ingeniero llamado Vladimir Olhonski, quien llegó a México después de los cambios políticos y sociales de su país para participar en las reformas cardenistas, en la búsqueda de nuevos pozos petroleros en la selva y la expropiación. Sin embargo la cinta se filmó en dos partes, una en la URSS y otra en México, dividiendo el trabajo de dirección y edición entre rusos (Valentín Eshou y Galina

<sup>22</sup>BARRIGA, Ezequiel, *Días difíciles*, entrevista con Alejandro Pelayo, Excelsior, 19 de marzo de 1988.

<sup>23</sup>CORIA, Felipe, *Butaca; Días difíciles*, Uno más uno, 4 de diciembre de 1987.

Tanaeoui) y mexicanos (Olhovich y Carlos Savage), el resultado dio dos historias continuadas (parece mejor la extranjera), diferentes expresiva y técnicamente (ya que el presupuesto mexicano fue bajísimo) y sin reconocimiento alguno en el extranjero a la realización nacional.

- ◆ *Rompe el alba* (Isaac Artestein.1987) una coproducción con Estados Unidos sobre la biografía de Pedro J. González, el primer locutor hispano que sobresalió en el país vecino, ex revolucionario y telegrafista de Pancho Villa que logró sobresalir en Los Angeles pero luego acusado de violación es encarcelado despertando la reacción inmediata de la comunidad chicana. No es exhibida en México hasta 1992.
- ◆ *Hoy como ayer* (Diego Rapi y Sergio Véjar) una coproducción con Cuba que recrea pasajes de la vida del cantante y compositor Benny More “El bárbaro del ritmo”, sin embargo es una película “tan mala”<sup>24</sup> que se decidió dejarla olvidada y nunca se le dio promoción.
- ◆ *Eric* (Michael Kennedy, 1988) coproducción gubernamental con EU, desconocida en su totalidad.
- ◆ *Goitia*, (Diego López, 1988) una excepción productiva y expresiva (no en tradición sino en interpretación), sobre el pintor zacatecano Goitia, y su encuentro con la Revolución Mexicana a la que retrata en sus cuadros, sigue a través de su vida y convierte en su delirio, el que lo persigue hasta la muerte. Es una cinta que sin ser excepcional, merece reconocimiento creativo.

Por otra parte están las películas que se inclinaron a presentar la problemática de las parejas modernas encuadradas en ambientes opresivos y asfixiantes que caen en agonías depresivas y destructivas sin contexto real o causas sociales determinadas, como si se tratara de casos aislados para evitar citar responsables concretos o involucrar al gobierno:

- ◆ *El costo de la vida* (Rafael Montero, 1988) una pretenciosa película que cumplió con las básicas condiciones para ser financiada por el gobierno (bajos costos, actores con sueldos simbólicos y problemas nacionales descontextualizados). Es la vida de una pareja de recién casados que se enfrenta al despido laboral y la imposibilidad de conseguir otro empleo. Esto aunado a la monotonía y la acumulación de deudas, deteriora su relación. Sin embargo sin presentar los límites que los conduzcan al extremo, se vuelven asaltantes para culminar con la muerte del muchacho. La cinta resulta confusa, inverosímil, con diálogos artificiosos y “un mal manejo de cámara por parte de Mario Luna”.<sup>25</sup>
- ◆ *El lugar en el sol* (Arturo Velasco, 1988) ganadora del tercer lugar del Tercer concurso de cine experimental con *La banda de los panchitos*, es la historia de un pintor desempleado que sufre la historia de su esposa, quien se embaraza para evitar la infidelidad que supone de su marido. Se pretendió un ambiente insoportable cargado de simbolismos y la película se torna confusa, desagradable y amarillista.

---

<sup>24</sup>Declaración de Carlos Savage en entrevista personal, 20 de septiembre de 1993, en los Estudios Churubusco.

<sup>25</sup>GARCIA, Gustavo, *El costo de la vida*, Uno más uno, 25 de noviembre de 1985.

- ◆ *Polvo de luz* (Christian González, 1988, que sustituyó a Ortiz Urquidi en la subdirección de cinematografía), es un nuevo retrato de agonía sobre un cineasta desahuciado que filma el fin de su vida reflexionando sobre la misma, la muerte y el cine.
- ◆ *Mentiras Piadosas* (Ripstein, 1988) Ripstein tuvo graves problemas para que el Instituto financiara su película, pero contaba con el apoyo total del Presidente de la República, para quien filmó el programa de televisión “Una semana en la vida del Presidente” (primeros meses de 1987) por encargo de la Dirección General de Comunicación Social de la Presidencia y con guión de su esposa Paz Alicia Garcíadiego, quien también fue guionista de la cinta. El programa fue difundido en noviembre de 1988 coincidiendo con la exhibición de la cinta en la XXI Muestra Internacional de Cine. La película relata la historia de un modesto comerciante, casado que conoce a una inspectora de Salubridad, la que se convierte en su amante. Ambos deciden abandonar a su cónyuges e hijos para vivir en la parte alta de un local del Zócalo. Ahí empiezan a sufrir celos, angustia y remordimientos, una nueva imagen de la agonía y degradación de las relaciones de pareja en la vida moderna.

También se filmaron cintas cuyo argumento se basó en novelas, como las ya mencionadas *Morir en el golfo* y *Mariana, Mariana*, además de:

- ◆ *El jinete de la divina providencia*, una leyenda de Culiacán, basada en la obra teatral de Victor Hugo Rascón, sobre un bandolero milagroso fallecido a finales del siglo pasado que en la actualidad el pueblo de Malverde venera como santo, pero la cual se enfrentó a severos problemas y un precario presupuesto.
- ◆ *El secreto de Romelia*, la ópera prima del CCC, apoyada por el FFCC, dirigida por la debutante Busi Cortés, quien basada en la novela de Rosario Castellanos “El viudo Román”, retrata a una anciana que vuelve a su pueblo junto con su hija y sus tres nietas, reviviendo su pasado y descubriendo el secreto de su trágica historia de amor. Una buena realización que no trastoca ningún valor social, ni critica la realidad política.

Por último dos cintas que buscaban recuperar la cultura prehispánica:

- ◆ *Retorno a Aztlán*, un viaje al mítico Aztlán, en el siglo XV antes de la conquista realizado por los emisarios de Moctezuma y un campesino, una cinta de ficción hablada en nahuatl, que relata leyendas inmemorables del pueblo azteca.
- ◆ *Culturas Prehispánicas*, una producción apoyada por el IMCINE pero coproducida por el INAH y España, un trabajo documental, no exhibido comercialmente.

### c) CENSURA

La censura se ejerció constantemente, en todas las formas posibles, a todo tipo de película y por parte de cualquier funcionario:

- ◇ *Zapata en Chinameca* no recibió veredicto del supervisor de exhibición hasta mediados de 1988.
- ◇ *Cárdenas* (Alejandro Galindo) otra cinta vetada sin información de la causa.
- ◇ *Nos traicionará el Presidente* censurada por Fernando Macotela, quien informó que se estudiaban sus efectos.<sup>26</sup>
- ◇ *Relámpago* de Julio Ruiz Llaneza (quien llevaba mala relación con el director de cinematografía, Raúl Ortiz Urquidi), se retrasó ocho meses en la exhibición y a pesar de ser una cinta para niños se clasificó como película “C” (para adultos) por presentar la palabra “caca” dentro del argumento, cuando la película pasó a manos del coproductor sí se autorizó la exhibición.
- ◇ *Máscara contra bikini* fue suprimida en un sketch que tiempo después se volvería a utilizar con el mismo actor en la cinta gubernamental Tierra prometida.
- ◇ *Los crímenes del Río Tula; Casos de alarma* también fue censurada.
- ◇ *Yo te saludo María*, de Godard, cinta que vetó Fernando Macotela argumentando, a pesar de no haber visto la película, que se trataba de un cineasta en decadencia.

---

<sup>26</sup>VEGA, Patricia, La figura presidencial no existe en el cine: Romero, (Victor Manuel Romero, coguionista de la cinta) en La Jornada, 31 de marzo de 1988.

## **4.4 IGNACIO DURAN LOERA**

### **A) GENERALIDADES**

#### **a) ANTECEDENTES**

En enero de 1988, aún antes de que Carlos Salinas de Gortari asumiera la Presidencia de la República, se rumoró la posibilidad de que RTC desapareciera y el Instituto Mexicano de Cinematografía pasara de la dependencia de Gobernación a la Secretaría de Educación Pública. Como candidato presidencial Salinas de Gortari encargó al IEPES (PRI), mediante el entonces subsecretario de cultura de la SEP, Martín Reyes (ex director de ECHASA y promotor de libros, casas de la cultura y bibliotecas públicas), un estudio sobre la influencia de la Secretaría de Educación Pública en la radio, la televisión y la cinematografía.

Por su parte, la Fundación Mexicana de Cineastas (FMC), integrada por Sergio Olhovich, Fernando del Moral, Jaime Casillas y Armando Lazo, entre otros, presentaron al Presidente, el documento “Crisis, modernización y cultura; un proyecto para el cine mexicano” en donde establecían que:

“El gobierno tiene empresas al servicio del cine que menos apoyo necesita (comercial y extranjero), por lo que proponemos:

- ⇒ Una reforma de la ley.
- ⇒ Pasar el cine gubernamental al sector de la cultura.
- ⇒ Unificar la dirección de cinematografía gubernamental para evitar la dualidad (RTC-IMCINE).
- ⇒ La depuración de empresas cinematográficas.
- ⇒ La creación de un consejo nacional.
- ⇒ El fortalecimiento de la asociación de cineastas.
- ⇒ El aliento al cine de calidad mediante estímulos fiscales y mayor precio en las salas cinematográficas”.<sup>1</sup>

De ahí se desprendió una nueva concepción del Instituto Cinematográfico con la oportunidad de que el nuevo titular, Ignacio Durán Loera, se apropiara del total control del medio filmico y se terminara la pluralidad de intervención en la cinematografía.

#### **b) ESTRUCTURA Y GABINETE CINEMATOGRAFICO**

Cabe mencionar, que Salinas de Gortari acostumbraba acompañar a su antecesor, Miguel de la Madrid, en sus reuniones de trabajo, mismas que fueron filmadas para confeccionar en video una imagen “humana” de ambos funcionarios. Estos trabajos estuvieron a cargo de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. Además, Héctor Cervera y Eduardo Carrasco Zannini, quienes se encargaron de filmar la campaña presidencial de Salinas de Gortari. Asimismo, diversos aspectos de la campaña salinista fueron registrados por cineastas como Jaime Carrasco, Juan Carlos Martínez, Ramón Aupart, Rosa María Méndez, Carlos Cruz, Sigfrido Barjau y algunos integrantes del Taller de Cine

---

<sup>1</sup>VEGA, Patricia, La producción fílmica en la SEP y no en Gobernación, La Jornada, 1 de diciembre de 1988.

Octubre, Trinidad Langarica y Armando Lazo, entre otros. Algunos de estos nombres estuvieron presentes dentro de la cinematografía oficial.

En diciembre de 1988 asumió la presidencia el economista, ex secretario de Programación y Presupuesto, Carlos Salinas de Gortari. Su primera acción dentro de la cinematografía fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (Conaculta), dependiente de la SEP, el 7 de diciembre de 1988 y a los pocos días la atracción del IMCINE al área de mando del mencionado Consejo. Cabe mencionar que poco a poco se absorbió a otras instancias culturales (Radio Educación, Canal 22, la unidad de producción de audiovisuales y el Centro Nacional de las Artes).

De los funcionarios que llegaron al medio la mayoría fue gente ajena al cine: Oscar Levín Coppel ocupó RTC (antes en el Banco de Comercio Exterior, pero aficionado al cine); Mercedes Certucha Llano, ocupó la dirección de cinematografía, sustituyendo a Fernando Macotela; Victor Flores Olea se convirtió en el titular de Conaculta (antes embajador en Francia y director de la FCPS de 1970 a 1974); y como nuevo titular del IMCINE fue nombrado Ignacio Durán Loera.

Durán Loera, hijo del líder sindical de la sección de técnicos y manuales del STPC, Jorge Durán Chávez, fue profesor de la Universidad Anáhuac, trabajó en la Unidad de Televisión educativa y cultural de la SEP, donde al lado de Alejandro Pelayo realizó la serie “Nuestro cine”, también fue subdirector administrativo del INBA durante el sexenio anterior y fue ministro consejero en Asuntos Culturales de la embajada mexicana en Estados Unidos.

### **c) PLAN INSTITUCIONAL**

En abril de 1989 se estableció el Plan Institucional del IMCINE para el período 1989-1994, aprobado por la junta directiva del instituto. Dicho plan “contempló la vinculación de las dos dimensiones del quehacer cinematográfico”,<sup>2</sup> la cultural y la industrial.

#### **● DIMENSION CULTURAL**

Dividida en 3 aspectos:

- Formación e investigación.- la búsqueda de nuevas temáticas para elevar el contenido y la calidad cinematográfica y los servicios prestados.
- Difusión y promoción.- la pretensión de ampliar opciones para estimular la presencia del cine mexicano tanto en el país como en el extranjero, además de impulsar la descentralización cultural.
- Apoyo y coordinación institucional.- la contribución al fortalecimiento y desarrollo de la cultura cinematográfica y nuevas estrategias de comercialización de bienes y servicios.

#### **● DIMENSION INDUSTRIAL**

Comprende los tres sectores de la industria:

- Producción.- Mediante las dos productoras gubernamentales, CONACINE y CONACITE II, y trabajando en los ECHASA (STPC) y los Estudios América (STIC), respectivamente, se buscará una producción de calidad artística, temática y técnica en largometrajes, promocionales, cortometrajes y mensajes.

---

<sup>2</sup>Enunciado tomado del mismo Plan Institucional proporcionado por el IMCINE

Se constituye un Consejo Consultivo dentro del instituto (que “cambió” dos veces durante el período), integrado por Durán Loera, Manuel Barbachano Ponce, Felipe Cazals, Gabriel Figueroa, Gabriel García Márquez y Tomás Pérez Turrent; los vocales Pedro Armendáriz, Busi Cortés, Alfredo Joskowicz, Alejandro Pelayo y el productor Jorge Sánchez. El objetivo del consejo es orientar a las políticas del instituto, exhibir películas de calidad a través de COTSA, opinar sobre guiones, proyectos, producciones y coproducciones.

Asimismo se plantea el saneamiento financiero de las entidades paraestatales en el ámbito de producción y servicios y el estímulo a la creación de guiones cinematográficos.

El programa de producción planteado proyectó dos estrategias:

- 1) Producciones realizadas por IMCINE a través de las productoras y absorbiendo todos los gastos, con un costo estimado en 850 millones de pesos por producción.
  - 2) Coproducciones realizadas por IMCINE con participación de otros organismos (FFCC, dependencias públicas, gobiernos estatales, cooperativas, productores independientes, productores extranjeros, nacionales e incluso la televisión). El primer convenio se lleva a cabo con IMEVISION (bajo la dirección de Antonio Alvarez Lima) para transmitir películas en programas especiales comercializando los cortos y largometrajes y recuperando el interés de la clase media y alta por el cine mexicano.<sup>3</sup> La aportación de IMCINE para cada coproducción fue estimada en 300 millones de pesos, con recursos vía subsidio, venta de servicios (distribución y venta de derechos) y estímulos fiscales.
- Distribución.- Los dos canales con los que cuenta el gobierno son: Películas Mexicanas, distribuidora del material mexicano en todo el mundo y la Compañía Continental de Películas, distribuidora del material extranjero y del gobierno en el mercado nacional.
  - Exhibición.- A través de la compañía gubernamental Operadora de Teatros, S.A. (COTSA), que asegura la exhibición del cine mexicano cumpliendo con el 50% del tiempo de pantalla que la ley establece. Cuenta con 400 salas cinematográficas (200 en propiedad y 200 en arrendamiento) y 138 en programación en todo el país.

En torno a COTSA funcionan tres entidades paraestatales más:

- ⇒ Dulcerías Oro S.A. (DOSA) servicios de alimentos.
- ⇒ Edificios Juárez, S.A. (EJSA) para servicios de impresión de boletaje y papelería.
- ⇒ Publicidad Cuauhtémoc, S.A. (PUCSA) dedicada a servicios de publicidad.

Estas entidades entraron dentro del programa de saneamiento.

## **B) CRISIS EN EL MEDIO**

Como parte de la política gubernamental establecida por el Presidente en el Plan Nacional de Desarrollo 89-94, que planteaba la desvinculación de empresas paraestatales, desde marzo de 1989

---

<sup>3</sup>Continental de Películas le vendió 14 realizaciones al gobierno.

se propuso la disolución de Continental de Películas, CONACINE, CONACITE 2, Publicidad Cuauhtémoc y la desincorporación de Pelmex.

De esta manera, oficialmente se anunció la liquidación de CONACINE y CONACITE 2, ya que se trataba de dos empresas con independencia del IMCINE, lo que iba en contra de la línea de control de Durán Loera. Así, utilizando el pretexto de que dichas empresas sostenían a un gran número de burócratas sin objetivo, se planteó la posibilidad de sustituirlas por un área productiva, dependiente del instituto. Cuenta el director Jorge Prior que la película *La leyenda de una máscara*, aprobada por el FFCC y parte del Consejo Consultivo del IMCINE (excepto Alejandro Pelayo y Durán Loera), tardó seis semanas en terminarse y se utilizó como disculpa el excesivo burocratismo dentro de CONACINE, suficiente razón para apoyar su inminente liquidación.<sup>4</sup> Tras la disolución de dichas empresas se creó el departamento de producción del IMCINE.

Respecto a la distribución y la exhibición, las empresas gubernamentales se convirtieron en una carga independiente, es decir, instancias con sus propios problemas y que también estorban el manejo y control del IMCINE.

Lo primero que se hizo fue un programa de descentralización para circuitos de exhibición alternativa en los estados. Los propietarios de las salas se quejaron de las cargas fiscales y los bajos precios en las entradas, por lo que cerraron las mismas e incrementaron el déficit de salas de proyección a 2000. De esta manera se autorizó un aumento en los precios de un 40% (de mil a mil doscientos pesos, de 1200 a 2000 y de 2400 a 3000), pero sin conseguir beneficio más que para los extranjeros, ya que las cintas mexicanas sólo se exhibían en los cines de segunda (de 1500 a 2000 pesos).

En 1990 se inició la desincorporación de COTSA, con la liquidación de 4000 trabajadores. Al parecer Televisa y CTM se mostraron interesados, pero los detalles se desconocen: Daniel Treviño, director de COTSA aseguró no conocer nada al respecto.<sup>5</sup> Para 1991 se buscaba la mejor opción, mientras se estableció que la taquilla salía de la canasta básica (más de 5000 pesos a cambio de la baja en los impuestos del 15 al 6%).

Durante el proceso de venta de COTSA los problemas de exhibición se agudizaron. Las películas estadounidenses acapararon los mercados nacionales y el área de distribución del IMCINE se vio en la necesidad de buscar mercados extranjeros. El trato de la venta de COTSA, se concretó con Alberto e Isaac Saba, quienes prometieron 35 salas para la proyección de películas producidas por el gobierno, lo que no cumplió.

En un intento por no abandonar la exhibición de las películas del gobierno, el 3 de diciembre de 1993, el departamento de distribución del IMCINE realizó un convenio de intercambio, con United Internacional Pictures (UIP), para promover las cintas del instituto en el extranjero y al mismo tiempo distribuir cintas extranjeras en México; sin embargo, ante la carencia de salas de exhibición por parte del instituto, dichas películas se restringieron a circuitos culturales (muestras y salas de arte).

En el rubro de la distribución, en 1990 se liquidó Continental de Películas y el IMCINE comenzó a funcionar como distribuidora; el 12 de febrero de 1991 se desincorporó Películas Mexicanas, que se

---

<sup>4</sup>Información obtenida del Programa de la sesión del comité técnico del FFCC, 21 de febrero de 1990.

<sup>5</sup>GALEANNA, Edgar, Televisa y la CTM interesados en la adquisición de COTSA, Ovaciones, 1 de marzo de 1990.

había declarado en quiebra desde 1988; y en 1993, la considerada “gallina de los huevos de oro”, la distribuidora Películas Nacionales, se fue a “banca rota”, debido a la quiebra de las productoras nacionales y los aumentos en los sueldos (en 1988 distribuía 100 películas, en 1992, 42, mientras para 1991 sólo trabajó con 16 títulos).

Por otra parte también se extendieron rumores de la venta de los ECHASA. En 1991 se organizó una huelga donde los trabajadores exigían el 35% de aumento en sus sueldos, con la respuesta de tan sólo un 12%. El titular de los Estudios, Marco Julio Linares (como Daniel Treviño en su momento), dijo desconocer cualquier noticia al respecto.<sup>6</sup>

En 1993 nació por parte del titular de Conaculta, Tovar y Teresa (quien sustituyó a Flores Olea, el 27 de marzo de 1992), la propuesta de crear el Centro Nacional de las Artes, para aprobar su construcción a partir de mayo de 1994. Los Estudios Churubusco perdieron más del 75% de su superficie, a cambio de un presupuesto de 26 millones de nuevos pesos y la disposición federal para reactivar las instalaciones. El Centro Nacional de las Artes se inauguró a finales de 1994.

La crisis incluía altos costos de producción con la consecuente renuncia de los productores a la inversión cinematográfica. Fueron años negros en la producción nacional (con crecimiento en el video), pésima calidad, deprimente y reducido estado de las salas de proyección, huelgas de actores, incertidumbre por la situación de los estudios (América y Churubusco) y la descapitalización inevitable por la liquidación de PelNal y la desincorporación de COTSA.

En total se liquidaron siete entidades cinematográficas (CONACINE, CONACITE II, PelNal, PUCSA, EJSA, DOSA, Continental de Películas) y se desincorporan por vía privatización dos entidades más (COTSA y PELMEX).

Otro asunto relevante dentro del período, fue la renuncia de la directora de cinematografía, Mercedes Certucha, debido a problemas con la cúpula de RTC (Javier Torres Nájera) y se le acusa de gangsterismo. La ruptura entre Torres Nájera y Certucha se inició publicamente en Cannes, donde al parecer Torres Nájera dejó plantada a la titular de cinematografía. Mientras tanto, en la ciudad de México, se extendieron los problemas con la polémica respecto a la piratería y el Registro Público Cinematográfico, cuyo trabajo se puso en tela de juicio, porque permitía la creación de nuevos videos y no revisaba el material (las acusaciones provenían de la Sociedad de Escritores presidida por Fernández Unsain). Nájera exigió la renuncia de Federico Hernández Amero, titular del registro, además de la salida de otros funcionarios del gabinete de la directora, sin consultarlo con Certucha. Cuando ella regresó de Europa, decidió presentar su dimisión, quedando en el aire convenios con el extranjero, coproducciones y el proyecto de reconstrucción de la Cineteca.

## **a) NUEVA LEY CINEMATOGRAFICA**

El 29 de diciembre de 1992 se publicó en el Diario Oficial de la Federación la Ley Federal de Cinematografía que reemplazó a la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. Los puntos más importantes de la misma fueron:

---

<sup>6</sup>QUIROZ, Macarena, El FFCC, alternativa de coproducción, Excélsior, 1 de marzo de 1990.

- \* Es inviolable la libertad de realizar y producir películas.
- \* La aplicación de la ley corresponde al Gobierno Federal a través de:
  - \* La Secretaría de Gobernación, encargada de:
    - ⇒ autorizar la exhibición pública y comercialización de películas en el territorio mexicano, de acuerdo a su clasificación;
    - ⇒ la dirección y administración de la Cineteca Nacional, cuyos objetivos son el rescate, conservación, protección, restauración, difusión y promoción de las películas (para otorgar autorizaciones los productores o distribuidores deberán aportar copia de las cintas para el acervo de la Cineteca).
  - \* Y la Secretaría de Educación Pública, a través de Conaculta tendrá las siguientes funciones:
    - ⇒ promoción y fomento de la producción, distribución y exhibición de películas de alta calidad y la producción experimental, eventos promocionales, concursos y entrega de reconocimientos;
    - ⇒ el estímulo de la identidad y cultura nacional con respeto irrestricto a la libertad de expresión;
    - ⇒ coordinación de la producción cinematográfica del sector público;
    - ⇒ coordinación de actividades del IMCINE;
    - ⇒ fomento a la investigación y otorgamiento de becas;
    - ⇒ difusión del cine nacional en el sistema educativo;
    - ⇒ la promoción del cine y el video como medios de instrucción escolar y difusión cultural extraescolar.
- \* Las películas serán exhibidas al público en su versión original y en su caso subtituladas en español.
- \* La exhibición pública de una producción, no deberá ser objeto de mutilación, censura o cortes por parte del exhibidor, salvo previa autorización del titular de los derechos de autor.
- \* Los precios por la exhibición pública serán fijados libremente. Su regulación es de carácter federal.
- \* Para comercializar con una producción se deberá comprobar el cumplimiento de las leyes vigentes en materia de derechos de autor, artistas, intérpretes o ejecutantes.
- \* Se establecieron sanciones a los infractores de esta ley.
- \* Y se determinó, en artículo transitorio, que las salas cinematográficas deberán exhibir películas nacionales en el siguiente porcentaje:
  - \* Hasta el 31 de diciembre de 1993, el 30%.
  - \* Hasta el 31 de diciembre de 1994, el 25%.
  - \* Hasta el 31 de diciembre de 1995, el 20%.
  - \* Hasta el 31 de diciembre de 1996, el 15%.
  - \* Del 1 de enero de 1997 en adelante, el 10%.

La ley entró en vigor al día siguiente de su publicación.

Durante 1994, miembros de la comunidad fílmica redactaron un Reglamento para la aplicación de la Ley Cinematográfica, con el objetivo de proteger al cine mexicano en aspectos no detallados: el tiempo de pantalla, la piratería y las obligaciones en favor de los usuarios. El documento fue enviado a la SEP y Gobernación para ser aprobado, sin embargo pasaron meses y no se recibió respuesta.

## **C) COMPLEJO IMCINE**

Primero, hay que señalar que Durán Loera logró lo que no habían conseguido ninguno de los directores del órgano rector institucional filmico, lo que “ningún refugiado político había alcanzado”,<sup>7</sup> el control total del entorno cinematográfico al grado de transformar al IMCINE en una entidad:

- Independiente de otras instancias del gobierno (a partir de la ruptura con el RTC y manteniéndose lejos de cualquier influencia de CONACULTA).
- Directriz de las temáticas y formas de producción autorizadas, ya que mediante sus Consejos Consultivos decide qué se filma, quién participa y posteriormente como se distribuye.
- Determinante de qué se exporta a festivales y concursos, qué se distribuye y exhibe en provincia y qué películas se promocionan.

En las áreas de distribución y exhibición, el instituto sufrió severos cambios; mediante su departamento de distribución, el IMCINE utilizó el denominado (por Oscar Blancarte entre otros) “sistema Barbachano”, que es la compra de películas ya terminadas para distribuirlas. Pero mientras se convertía en una distribuidora más, dejó de contar con una instancia encargada del área de exhibición y con canales para proyectar sus cintas. Sin embargo, “IMCINE vende películas baratas a una empresa mexicana (Azteca Films) y ésta las revende en el extranjero”,<sup>8</sup> al parecer, se trataba de una empresa distribuidora en Los Angeles, que trabajaba “bajo el agua” y bajo la dirección de Durán Loera y Miguel Necochea.

A pesar de que perdió canales de exhibición, por la venta de COTSA (lo que se convierte en una incoherencia para la producción y distribución), el IMCINE continuó aprobando proyectos que le brindaban prestigio, sobretodo a nivel internacional. Ante la carencia de salas de exhibición y mercados nacionales se buscaron alternativas en el exterior, pero se mantuvo como premisa fundamental el reconocimiento sobre la recuperación económica.

### **a) IMCINE PRODUCTOR**

Como institución productora, IMCINE desarrolló todo un aparato directivo, que autoriza las realizaciones, con apoyo económico del FFCC o el mismo instituto.

Se creó un Consejo Consultivo dentro del propio instituto, el cual se encargó de autorizar los proyectos que se van a producir. Durante el sexenio hubo tres Consejos Consultivos.

- El primero se formó en marzo de 1989 integrado por Felipe Cazals, Gabriel García Márquez, Gabriel Figueroa, Manuel Barbachano, Pedro Armendáriz, Tomás Pérez Turrent, Alejandro Pelayo, Alfredo Jozcowicz, Busi Cortés y Jorge Sánchez.
- En 1991 se renovó con la integración de María Rojo mientras se mantienen García Márquez, Barbachano, Figueroa y Armendáriz.

---

<sup>7</sup>Declaración de Julián Pastor en entrevista personal, el 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.

<sup>8</sup>Declaración de Julián Pastor en entrevista personal, el 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.

- El tercer consejo se constituyó en 1993 con Diana Bracho, Silvia Pinal, Francisco Sánchez, Paco I. Taibo, Juan Mora y nuevamente García Márquez, Figueroa, Armendáriz, Barbachano y por supuesto en la presidencia Durán Loera.

Con este sistema Durán cooptó gente de cine, que se convirtió en la “mafia” o “gran familia” que poseía el control de la realización gubernamental. De esta forma los mismos miembros del Consejo cumplían funciones de orden público y seleccionaban proyectos, para contratarse.

¿Quiénes son favorecidos por el IMCINE?

Para empezar, Arturo Ripstein y su esposa Paz Alicia Garciadiego, que son llamados desde el inicio del sexenio por los encargados de la campaña presidencial, para realizar un “video humano” de Miguel de la Madrid acompañado de su sucesor, Carlos Salinas de Gortari. La filmación se realizó en 16 mm y luego se vació en video para TV. Los responsables de esta producción fueron Héctor Cervera y Eduardo Carrasco Zannini, dueños de la empresa “Canario Rojo” o “Imagen y Sonido Independiente”, también favorecida en el sexenio.<sup>9</sup>

Además, todos los miembros del Consejo tuvieron privilegios: la aprobación de sus proyectos, la selección para protagonizar las cintas financiadas, el apoyo para la constitución de nuevas productoras, entre otros. Tales fueron los casos de:

- ⇒ María Rojo, quien se convirtió en la actriz del sexenio. Cuenta Julián Pastor que cuando la actriz conoció el proyecto de *La vida conyugal*, aceptó su realización creyendo que podría participar, para sufrir una decepción cuando se le otorgó a Socorro Bonilla.<sup>10</sup>
- ⇒ Pedro Armendáriz Jr. aprovechó su situación en IMCINE como trampolín para crear la productora BANDIDOS a lado de Luis Estrada (cineasta privilegiado).
- ⇒ Jorge Sánchez se convirtió en uno de los principales productores del Instituto.
- ⇒ Se realizaron proyectos personales o caprichos de los directores, por ejemplo *KINO* una inquietud de Cazals.
- ⇒ Luis Carlos Carrera, con el éxito de su ópera prima *La mujer de Benjamín*, se convirtió en uno de los cineastas apoyado y promocionado por el instituto; un cineasta que no arriesga.<sup>11</sup>
- ⇒ El mismo caso que Carrera, fue María Novaro, tras su éxito *Danzón*.
- ⇒ Algunos productores ya afianzados, lograron relacionarse directamente con el IMCINE y recibieron apoyo para sus proyectos posteriores (Manuel Barbachano y Alfonso Rosas Priego).
- ⇒ Todos los cineastas que formaron parte del Consejo Consultivo tuvieron su oportunidad de filmar, antípoda de la situación de los directores al margen.
- ⇒ Se favoreció el trabajo de los hermanos Lubeski, Emmanuel (que fotografió *Sólo con tu pareja*, *Como agua para chocolate* y *Mirolava*) y Alejandro (quien escribió los guiones de *Sucesos distantes* e *Hilito de sangre*).
- ⇒ Quizá el más favorecido del sexenio, fue el gerente general del IMCINE, Miguel Necochea, quien se convirtió en productor asociado de muchas de las realizaciones del instituto, mientras su hermana, Angeles, logró ver en pantalla su obra literaria (*Cómodas mensualidades*); por si fuera

<sup>9</sup>VEGA, Patricia, Se ha priorizado el manejo de la imagen presidencial en televisión, Uno más uno, 27 de noviembre de 1988.

<sup>10</sup>Declaración de Julián Pastor en entrevista personal, el 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.

<sup>11</sup>Vid “Paternalismo”, afirmaciones de Oscar Blancarte, entrevista personal, 5 de noviembre de 1993.

poco, Necochea junto con Durán se hicieron socios de algunas compañías productoras descapitalizadas.<sup>12</sup>

⇒ Se desconoce el grado de influencia que tuvo el escritor colombiano Gabriel García Márquez en el instituto, pero es un hecho que como miembro del consejo consultivo, tuvo injerencia en las decisiones, además que se aprovechó para filmar cintas basadas en sus obras.

También dentro de la gran “familia” de “papá Durán” se estableció un contubernio con los críticos cinematográficos (Leonardo García Tsao y Emilio García Riera) quienes se encargaron de sostener y alabar las funciones y resultados del organismo gubernamental. “...elogios vacíos en los que la arrogancia chovinista hizo las veces de juicio cinematográfico. Quienes defienden, por principio, los “logros” de nuestro cine (esgrimiendo como argumento supremo los reconocimientos internacionales a la perdurabilidad de nuestro folklor) consideran que los críticos mal intencionados (de “mala leche” precisan ellos) reprobaban en nuestro cine lo mismo que aplauden en las cintas extranjeras... Ambiciones semejantes aplastan el impulso creador y dan al artista la muy ingrata misión de ser portavoz de la política cultural del régimen en turno...”<sup>13</sup>

De ahí se derivó la estrecha relación entre el IMCINE y la Universidad Autónoma de Guadalajara, favoreciendo a los cineastas o críticos tapatíos (Hermosillo, Riera, Tsao) y realizando muestras, festivales y otros eventos en dicha institución privada.

Pero, en contraparte, se presentaron numerosos proyectos, que de acuerdo a los intereses de los Consejos Consultivos no se aceptaron. El cineasta Gerardo Lara declaró “hay cineastas privilegiados por IMCINE. Mi película *Un año perdido* fue rechazada por considerarse una propuesta “naca” y la verdad es que no se aceptó por mis denuncias en contra del instituto. Después de su realización, sólo estuvo pocos días en cartelera; otros (directores) como Juan Antonio de la Riva prefirieron la alternativa comercial (Televisine)”.<sup>14</sup>

Cuenta Jaime Casillas que “cuando se rechaza un proyecto no se da explicación, además de que se culpa a los escritores de la falta de guiones (fue una campaña negra contra la SOGEM y el Banco de guiones) cuando en realidad se cuenta con un gran número de proyectos archivados, que ni siquiera se conocen”.<sup>15</sup> Las críticas en este sentido le valieron el veto por parte de la Asociación.

Los cineastas rechazados por el IMCINE y el FFCC fueron entre otros: Casillas, Germán Robles, Valentín Trujillo, Rafael Montero, Víctor Ugalde, Jorge Prior, Reyes Barcini, Oscar Blancarte, Claudio y Alberto Isaac, Paul Leduc, Raúl Anda y Manuel Goye.

Ayala Blanco escribió: “...hay que arrastrarse y hacerle guiños al anticinematográfico premio nobel colombiano García Márquez (que es quien decide en el IMCINE salinista, por encima de su director ¿pelele? Nachito Durán Loera), adoptando aptitudes anacrónicas de garcíamarqueza beata romanticona, para conseguir hoy en México (esquina con Madrid) un financiamiento estatal...”<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup>Afirmación de Julián Pastor en entrevista personal, el 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.

<sup>13</sup>BONFIL, Carlos, *Muestra Internacional de cine*, La Jornada, 22 de noviembre de 1990.

<sup>14</sup>GALLEGOS, José Luis, *Gerardo Lara explica porque Imcine rechazó “Un año perdido”*, Excélsior, 4 de abril de 1990.

<sup>15</sup>Entrevista personal con Jaime Casillas, el 27 de septiembre de 1993, en la sección de autores del STPC.

<sup>16</sup>AYALA Blanco, Jorge, *De la Riva y las primeras cretinadas del salinismo*, en *Cinemiércoles popular*, El Financiero, 21 de noviembre de 1990.

## b) PRIORIDAD DEL IMCINE

Se supone que la prioridad de los proyectos fue la viabilidad comercial: producir y luego vender; sin embargo se desconocen los criterios que definieron los planes de producción, y al parecer se utilizó “la intuición” de los integrantes del Consejo Consultivo, para determinar los proyectos competitivos a nivel mercado.

El principal objetivo de Durán fue crear una imagen de prestigio y calidad, sobre todo internacional. Un claro ejemplo, fue el fracaso de la XIII Reseña de Acapulco, organizada por Jesús Garza Rapper, y que intentó demostrar un “falso” boom del cine mexicano en el exterior, por lo que fue calificado como artificial y quimérico por el distribuidor de cine europeo Luis del Campo<sup>17</sup> y resumido en una pregunta por el reconocido director Brian de Palma “¿Dónde está el cine mexicano?”<sup>18</sup>

Definitivamente, la producción gubernamental se inclinó hacia la realización de cintas para festivales, con miras a concurso, sin argumentos profundos, muy comerciales y en búsqueda de ser atractivas a los mercados exteriores. Según Julián Pastor el IMCINE mantuvo dos características en su producción:

- Un cine inocuo, no comprometido e intrascendental.
- Un cine bien acabado, con música “fregona” para apantallar al público.<sup>19</sup>

Así, el gobierno no apoyó lo que no se podía presentar en festivales, aquello que presentaba una mala imagen del México actual. De ahí que *Rojo amanecer* entrara en discusión sobre su participación en el Oscar, a pesar de que el Presidente aprobó y autorizó su exhibición. Durán Loera y la ACAC apoyaron *Cabeza de vaca* y se opusieron a *Rojo amanecer*, la cual tenía el apoyo de Canacine y RTC.

Se habló entonces, de un contubernio con los Festivales en los que se participaba. “Los premios se negocian y cuando se consiguen reconocimientos no se explica la realidad en cuanto la calidad de participantes y quienes conformaban los jurados”<sup>20</sup> (generalmente con representantes mexicanos e incluso miembros de los propios Consejos Consultivos del IMCINE).

Además se creó una campaña de creencia en el cine gubernamental, promoviendo continuamente, la participación de películas producidas o distribuidas por el gobierno, en todos los festivales, cuando en realidad, en los eventos importantes sólo participaron unas cuantas (por ejemplo, *Cabeza de vaca* en Berlín).

Un caso representativo (parte de las formas de publicidad contemporánea) fue la película *Angel de fuego*, a la que se le colocó un cintillo diagonal que decía “inscrita al Ariel de la mejor película de 1992”, una propaganda cierta, pero que no es trascendental, ni confirma la calidad de la cinta.

---

<sup>17</sup>QUIROZ, Macarena, Fue un fracaso la XIII Reseña de Acapulco, Excélsior, 4 de diciembre de 1993.

<sup>18</sup>Ibidem.

<sup>19</sup>HERNANDEZ, Juan, Julián Pastor en entrevista: el cine mexicano, ilusión del IMCINE, Uno más uno, 25 de marzo de 1993.

<sup>20</sup>Declaración de Sergio Olhovich en entrevista personal, el 9 de septiembre de 1993, en la Cooperativa José Revueltas.

Asimismo, se hizo gran promoción a los premios conseguidos por *La mujer de Benjamín*, *La tarea* (aunque no es gubernamental), *Danzón*, *Cabeza de vaca*, *Cronos* y *Principio y fin* pero no se explicó que había problemas con la exhibición de *La mujer del puerto* (IP), *Los pasos de Ana* y *Sólo con tu pareja*.

A mediados de 1991 se programó la primera “semana de cine mexicano” en el cine Latino. Gracias a una gran campaña publicitaria se logró gran respuesta del público para asistir a la exhibición de *Danzón*, *Bandidos*, *La mujer de Benjamín*, *Cómodas mensualidades*, *Ciudad de ciegos* y *Pueblo de madera*. (Tan sólo *Cómodas mensualidades* logró 18,000 personas en el primer día de proyección).

Este buen resultado inclinó a la programación de las segunda y tercera “semanas del cine mexicano” que no recibieron la respuesta esperada (a diferencia de *Sólo con tu pareja* y *Serpientes y escaleras*). Para demostrar el contraste, basta un dato, sólo 16,000 personas asistieron en total a la muestra de cintas, en toda la semana. Se acabaron las semanas de cine mexicano.

En general, lo importante y representativo del período de Durán Loera, fue que el gobierno se hizo “dueño de todo” (con excepción de la exhibición, donde perdió canales) incluyendo los festivales. Ayala Blanco declaró: “...protección que corrompe, gobierno que tiene todo, dinero, críticos y festivales en Guadalajara”, distribuye, produce y NO EXHIBE.<sup>21</sup>

El medio se presentó corrupto y nulo de respeto a los cineastas. Mario Almada afirmó: “...enormes fallas con que cuenta nuestro entorno fílmico lo cual se puede apreciar desde la entrega de los Arieles, en donde los únicos que ganan son los actores y películas bajo tutela de IMCINE... deberían poner gente que tenga cariño al cine, pues en realidad existe un gran descuido... yo no hago películas con IMCINE, pero no porque no quiero sino porque nunca me llaman, situación similar viven infinidad de artistas que se quejan de la ampliación de cuadros en ese medio gubernamental...”<sup>22</sup>

### c) PATERNALISMO

Uno de los supuestos logros del gobierno fue el apoyo a los jóvenes y la oportunidad a gran número de directores para que debutaran en el medio fílmico, pero, esta situación reforzó la premisa fundamental de control total, porque aquellos cineastas sin experiencia son “fáciles de encauzar a la irrealidad”, fue una acción de paternalismo que brindó oportunidades pero dirigió destinos, y los casos en que “cineastas reconocidos filmaron para el instituto”, ayudan a mediar las críticas “para taparle el ojo al macho”<sup>23</sup> y atraerse a la gente del medio.

Con esos debutantes, se produjo un cine ligero, que “no mueve el agua”, que no arriesga y no se compromete, “el tipo de cine que dirige Luis Carlos Carrera, quien prefiere apostar al humor negro y no a las historias que dicen algo”.<sup>24</sup> Por eso las cintas no abren cauce democrático y no tocan las controversias sociales.

---

<sup>21</sup>MARTINEZ, Bertha, *Entrevista a Jorge Ayala Blanco*, El día de Cancún, noviembre de 1993.

<sup>22</sup>HERNANDEZ, Ricardo, *Hay corrupción en el cine*, La Afición, 3 de diciembre de 1993.

<sup>23</sup>Frases de Oscar Blancarte en entrevista personal, 5 de noviembre de 1993, en su domicilio (Colonia Roma).

<sup>24</sup>Ibidem.

#### d) FFCC

El FFCC fue un organismo creado con la intención de apoyar la producción de calidad. Se conformó originalmente con dinero de la taquilla, para luego cambiar a un porcentaje según el número de butacas de cada sala, aunque la única empresa que cumplió con sus obligaciones fue COTSA, cuando era propiedad del gobierno.

A pesar de que el fondo se creó autónomo, su relación con el IMCINE fue extremadamente estrecha, ya que los Consejos Consultivos del Instituto eran los mismos que decidían si el Fondo apoyaba o no una producción.

Por ello, algunas cintas recibieron financiamiento del IMCINE y no del Fondo, otras fueron apoyadas por el FFCC y no por el instituto y otras recibieron respaldo de las dos.

El Fondo se creó en 1988 y aprobó dos cintas: *El secreto de Romelia* y *Muerte de Angel* (esta última no se filmó), pero fue a partir de 1990, cuando empezó a funcionar bajo la tutela de Durán Loera.

Los primeros años de la nueva administración, el Fondo fue un gran sostén para el IMCINE, ya que financiaba los proyectos gubernamentales tras lograr sus recursos de las aportaciones de la exhibición; pero cuando el FFCC se descapitalizó (en gran medida por la venta de COTSA), la IP lo desplazó como principal coproductor del instituto.

- ◆ En 1990 se apoyaron nueve cintas: *Pueblo de madera*, *Cabeza de vaca*, *Bandidos*, *Danzón*, *Sólo con tu pareja*, *Mi querido Tom Mix*, *Cómodas mensualidades*, *Ciudad de ciegos* y *La mujer de Benjamín*; casi la totalidad de la producción de IMCINE con excepción de *El viaje*, coproducción con el extranjero y *Los pasos de Ana*, un proyecto heredado de 1988 que se concretó dos años después.
- ◆ En 1991 sólo la cinta *Lolo* no recibió apoyo del Fondo por ser una ópera prima del CCC, todas las demás (10 películas) son financiadas por el FFCC: *Playa azul*, *Gertrudis*, *Los años de Greta*, *Modelo antiguo*, *Serpientes y escalera*, *Angel de fuego*, *Kino*, *Como agua para chocolate*, *Cronos* y *Miroslava*.
- ◆ Para 1992 se redujo el apoyo del Fondo y de once películas del IMCINE sólo se financiaron cinco: *Novia que te vea*, *La vida conyugal*, *Los vuelcos del corazón*, *Desiertos mares* y *Vagabunda*.
- ◆ En 1993 de once cintas, el FFCC autorizó cinco: *Principio y fin*, *El jardín del Edén*, *Dos crímenes*, *Señas particulares* y *La reina de la noche*.
- ◆ Y en 1994 de siete realizaciones, sólo se apoyó una, *El callejón de los milagros*.

Pero hubo cintas no gubernamentales que también recibieron apoyo del FFCC (ya que el IMCINE las rechazó), tales como:

- *Golpe de Suerte* (1991) debido a que es la cinta elegida por el STPC para participar en el Concurso de Cine Experimental.

- *Nocturno a Rosario* (1991) apoyada por la Sociedad del V Centenario de la Conquista Española y favorecida por la participación de Ofelia Medina.
- *Encuentro inesperado* (1991) también proyecto del V Centenario y producida por CLASA (Barbachano es miembro del Consejo Consultivo) bajo la dirección de Hermosillo.
- *Marea suave* (1991) producida por Arianne Pellicer y con temática ecológica.
- *Tequila* (1991) producida también por Barbachano y el V Centenario.
- *Bartolomé* (1992) rechazada por IMCINE.
- *El extensionista* (1990) un proyecto de calidad de Pérez Grovas.

En 1993 se aprobó el proyecto *Estrella marinera*, pero no se filmó.

En total el FFCC produjo 37 películas durante el sexenio, más una en 1988 y dos proyectos que no se concretaron.

Cabe mencionar que fue imposible el acceso a la información directa del FFCC, ya que los responsables, particularmente el secretario técnico, Miguel Pérez Martínez, no autorizó el acercamiento ni a los documentos ni al personal del Fondo.

## D) PRODUCCION

Como ya lo mencionamos, la situación crítica no cambió y la inseguridad en el país afectó gravemente al cine, con el aumento en los costos de producción, la reducción de asistencia del público a las salas de proyección (por la baja de los salarios, pérdida del poder adquisitivo, delincuencia y aburrimiento por temáticas trilladas), la constante expansión del video y la exitosa exhibición de las películas hollywoodenses.

En total durante el sexenio se realizaron 392 cintas: 293 de la IP, 56 del gobierno, 30 extranjeras filmadas en México, 2 independientes y 11 de cooperativas o sindicatos.

TABLA DE PRODUCCION NACIONAL DURANTE EL PERIODO DE DURAN LOERA<sup>25</sup>

		1989	1990	1991	1992	1993	1994
IP		<b>91</b>	<b>84</b>	<b>18</b>	<b>33</b>	<b>30</b>	<b>37</b>
	<b>Propias</b>	<b>89</b>	<b>84</b>	<b>17</b>	<b>32</b>	<b>29</b>	<b>36</b>

<sup>25</sup>Tabla elaborada personalmente con datos proporcionados por CANACINE y el propio IMCINE.

		con FFCC	-	1	2	-	-	-
		con SEVC <sup>26</sup>	-	-	6	-	-	-
	Cop Ext		-	-	1	1	1	1
	Cop Trab		2	-	-	-	-	-
GOB			5	11	11	11	11	7
	Propias		2	1	1	1	1	1
		con FFCC	-	1	-	-	-	-
	Cop Nal		1	5	9	8	6	4
		con FFCC		4	9	5	3	1
	Cop Ext		2	5	1	2	4	2
		con FFCC		4	1	-	2	-
		con SEVC	1	5	-	-	-	-
EXT			4	5	4	4	3	10
INDEP			1	-	-	-	-	1
Sind/Coop			2	1	4	1	1	2
		con FFCC	-	-	3	1	-	-
<b>TOTAL</b>			<b>103</b>	<b>101</b>	<b>37</b>	<b>49</b>	<b>45</b>	<b>57</b>

La producción fílmica en general sufrió una retracción anual que va de 130 películas en 1988 a 37 cintas en 1991 con un ligero incremento del 32.43% en 1992 (49 cintas), que se redujo un 8.11% en 93 (45 filmes) y creció nuevamente, un 26.66% en 1994 (57 películas).

Concretamente el gobierno mantuvo su producción anual en 11 películas con excepción del primer y el último año.

La prometida liquidación de las productoras oficiales CONACINE y CONACITE 2 se realizó hasta 1989, por lo que las primeras realizaciones del sexenio aún fueron financiadas mediante dichas empresas, y aunque algunas fueron inscritas como cintas de IMCINE, algunas otras no tienen registro en el instituto.

Se trata en general de los proyectos heredados del período anterior: *Bonampak*, *Chantaje al desnudo* (con apoyo mínimo del IMCINE, sólo en servicios), *Amor Vagabundo*, *La leyenda de una máscara* (realizadas en 1989) y *Pueblo de madera* (1990).

## a) PRODUCTIVIDAD

Esta es la tabla del tipo de producciones que realizó el gobierno, los primeros años mediante las compañías oficiales y posteriormente con el trabajo del departamento de producción:

Tipo de Producción	Conacine/Conacite II	IMCINE	TOTAL
Propia	2	5	7

<sup>26</sup>Películas filmadas en coproducción con la Sociedad Estatal del V Centenario.

Cop Nal	<b>1</b>	<b>32</b>	33
Cop Ext	<b>3</b>	<b>13</b>	16

### PRODUCCIONES PROPIAS

Al principio del sexenio, cuando el trabajo productivo recaía aún en las compañías CONACINE y CONACITE 2, el IMCINE delegó el apoyo financiero de proyectos al FFCC, por lo que el fondo financió 30 cintas del instituto; posteriormente, cuando el FFCC se descapitalizó, la IP se convirtió en el principal coproductor de las películas gubernamentales.

Como las realizaciones propias dejaron de resultar rentables, se generó una clara inclinación hacia las coproducciones, de manera que tras la realización de *Bonampak* y *La leyenda de una máscara* (1989), dejó de practicarse la producción total de películas, con excepción de las óperas prima del CCC, donde el IMCINE tuvo el compromiso de financiar una cinta anual: *La mujer de Benjamín* (1990), *Lolo* (1991), *Dama de noche* (1992), *La orilla de la Tierra* (1993, con apoyo del Instituto Oaxaqueño de Cultura) y *El hilito de sangre* (1994).

Respecto a *Bonampak*, se trata de una cinta de Raúl Contla, autorizada bajo la administración de Soto Izquierdo junto con otros dos proyectos de los Estudios América (que no se realizaron), aunque se filmó, la película terminada nunca se estrenó.<sup>27</sup>

*La leyenda de una máscara* aún se realizó como cinta de CONACINE, con un alto costo de producción (900 millones de pesos); sin embargo también se enlató, hasta que recibió una invitación para participar en el Festival de San Sebastián.

### EN COPRODUCCION CON LA IP

El departamento de producción del instituto comenzó a trabajar en 1990 con *Cabeza de vaca* (la cual por fin fue aprobada gracias a la participación del V Centenario y Producciones Iguana de Jorge Sánchez) y en los últimos meses del año, se rodaron cuatro películas más, para justificar el presupuesto asignado: *Sólo con tu pareja*, *Ciudad de ciegos*, *Mi querido Tom Mix* y *Cómodas mensualidades* (noviembre y diciembre); estas cintas, junto con *Los pasos de Ana*, completaron la producción del año.

*Los pasos de Ana* inició su filmación desde 1988 pero concluyó hasta 1990 (y se estrenó en 1993), fue producida por la empresa Canario Rojo, cuyos dueños son Eduardo Carrasco Zanini y Héctor Cervera encargados de la campaña política de Salinas de Gortari a la presidencia de la República.<sup>28</sup>

En 1991, la producción, en su mayoría, se convirtió en la consolidación de los proyectos personales de los miembros del consejo consultivo: *Playa azul* (Joscowicz), *Gertrudis* (Ofelia Medina), *Modelo antiguo* (Silvia Pinal), *Serpientes y escaleras* (Busi Cortés), *Kino* (Felipe Cazals, aunque después tuvo problemas con IMCINE y tuvo que buscar otros financiamientos estatales) y *Miroslava* (Alejandro Pelayo).

<sup>27</sup>El proyecto se modificó y en lugar de la producción fílmica, se realizaron ocho series de televisión, entre las que se cuenta una con el título de *Bonampak*.

<sup>28</sup>VEGA, Patricia, *Se ha priorizado el manejo de la imagen presidencial en televisión*, La Jornada, 27 de noviembre de 1988.

Además de que se filmaron Angel de fuego y Los años de Greta (las cintas más baratas del año) de coproductoras desconocidas, la ópera prima Lolo y la película Como agua para chocolate, que inicialmente fue rechazada por el instituto pero aceptada por el Fondo de Fomento, posteriormente, IMCINE se encargó de su distribución y en sus listas de producción la considera suya.

En los siguientes años continuaron los brotes de proyectos del Consejo, tales como:

- Las cintas de la nueva productora Bandidos Films (Pedro Armendáriz Jr. y Luis Estrada), Ambar y Luces de la noche;
- La vida conyugal, un proyecto original de Julián Pastor, basado en la novela de Sergio Pitol, que propuso después de su realización Cómodas mensualidades, sin embargo, tuvo problemas de censura y le quitaron la dirección para dársela a Luis Carlos Carrera con adaptación de Francisco Sánchez, miembro del consejo;
- Vagabunda (1992) donde el productor Rosas Priego debutó como director, después de apoyar la realización de Cómodas mensualidades;
- Las dos cintas de Arturo Ripstein realizadas en 1993, Principio y fin y en coparticipación con el extranjero La reina de la noche, producidas por su padre (Alfredo Ripstein) y con guión de su esposa Paz Alicia Garciadiego;
- Los proyectos de María Novaro Danzón (1990) y El jardín del Edén (coproducción extranjera de 1993);
- Las cintas de Guyta Shifter Novia que te vea (1992) y Sucesos distantes (1994);
- Proyectos basados en guiones de:
  - \* Gabriel García Márquez, Mi querido Tom Mix y El callejón de los milagros.
  - \* Hugo Hiriart, Novia que te vea, Sucesos distantes y Ambar.
  - \* Angeles Necochea, Cómodas Mensualidades.
  - \* Paz Alicia Garciadiego en Vagabunda, Principio y fin y La reina de la noche.

Así, el consejo consultivo recibía varios proyectos y decidía cual se autorizaba; esa decisión dependía de las relaciones con el instituto y en algunos casos de las facilidades que presentaban los planes productivos, es decir, los solicitantes de aprobación, buscaban apoyos por otros medios (gobiernos estatales, delegaciones, dependencias como la Lotería Nacional, Ferrocarriles Nacionales, Policía Federal de Caminos y empresas particulares; por eso las largas listas de agradecimientos en los créditos finales de las cintas), para exponer un diseño de producción que ya tenía resuelto el problema de financiamiento. Por esta situación, algunos proyectos, menos cercanos al grupo favorecido, pero con diseños productivos muy adelantados, fueron aceptados por el IMCINE, son los casos de: Novia que te vea (1992), Desiertos mares (1992), Gertrudis (1991), Kino (1991) y Un año perdido (1992), rechazada inicialmente por IMCINE y después de filmarse, retirada de cartelera a los pocos días de su exhibición.

Para 1991, IMCINE está completamente constituido, de manera que funcionó perfectamente como medio de coproducción, que permitió al grupo cercano a Durán la realización de sus proyectos personales y como en cada sexenio, se formó un grupo de compañías productoras beneficiadas por el gobierno; unas se apoyaron en el instituto, algunas se consolidaron en el período y otras aparecieron momentáneamente. Las empresas favorecidas por el IMCINE fueron:

EMPRESAS FAVORECIDAS DURANTE EL PERIODO DE DURAN LOERA<sup>29</sup>

<u>Productora</u>	<u>Propietario o</u>	<u>Películas en que participa</u>
-------------------	----------------------	-----------------------------------

<sup>29</sup>Tabla elaborada personalmente con datos obtenidos del departamento de producción del IMCINE.

	<b><u>Representante legal</u></b>	
Producciones Macondo e Iguana	Jorge Sánchez y Margarita Sánchez Sosa	<b><u>Cabeza de vaca, Lola, Mi querido Tom Mix, Danzón, Cronos, El jardín del Edén</u></b>
Bandidos	Luis Estrada y Pedro Armendáriz Jr.	<b><u>Bandidos, Ambar, Luces de la noche</u></b>
Producciones Cinematográficas	Gonzalo Infante	<b><u>Cómodas mensualidades, En el aire, Desiertos mares</u></b>
Alameda Films	Alfredo Ripstein y Gerardo Barrera	<b><u>La reina de la noche, El callejón de los milagros, Principio y fin</u></b>
Arte Nuevo	Marisa Sistach	<b><u>Novia que te vea, Sucesos distantes</u></b>
Vida Films	Fernando Sariñana	<b><u>Señas particulares, La vida conyugal, Modelo antiguo</u></b>
Producciones Medina	Ofelia Medina	<b><u>Gertrudis</u></b>
Producciones Tabasco	Daniel Galindo Aguilar	<b><u>Danzón, Ciudad de ciegos, Modelo antiguo, Miroslava, La vida conyugal, Enemigo rumor</u></b>
Canario Rojo	Eduardo Carrasco Zanini y Héctor Cervera	<b><u>Los pasos de Ana</u></b>
Clasa Films Mundiales	Miguel Barbachano y Angel de la Fuente	<b><u>Encuentro inesperado, Anoche soñe contigo, La tarea, La tarea prohibida, Tequila.</u></b>
Aries	Alma Rossbach Suárez	<b><u>Modelo antiguo y Miroslava</u></b>
Universidad de Guadalajara	---	<b><u>El callejón de los milagros, La vida conyugal, El jardín del Edén, Señas particulares, Welcome, La reina de la noche, Cronos</u></b>
Cooperativa José Revueltas		<b><u>Cabeza de vaca, Danzón, Nocturno a Rosario.</u></b>
Cooperativa Conexión		<b><u>Un año perdido, Welcome</u></b>
Producciones Amarante	Jorge Gerardo Sánchez	<b><u>Mi querido Tom Mix</u></b>
Producciones Romelia	Jorge Cortés y Luz Eugenia Cortés Rocha	<b><u>Serpientes y escaleras</u></b>
Donde Miguel Necochea aparece como productor asociado	Miguel Necochea	<b><u>Cómodas mensualidades, Mi querido Tom Mix, Modelo antiguo, Angel de fuego, Miroslava, La vida conyugal</u></b>

Algunas productoras se crearon para la realización de una sola película y después desaparecieron, por lo que se habló de “empresas fantasma”:

- ◇ Ocixemi *Señas particulares*.
- ◇ Sólo películas *Sólo con tu pareja* (primero producida bajo auspicio de una empresa que prestó su nombre, Alinic, productora de Pedro Armendáriz antes de la creación de Bandidos Films).
- ◇ Bataclan *Ciudad de ciegos*.
- ◇ Noos Films *Playa azul*.

- ◇ Metrópoli y Otra Productora Más Angel de fuego.
- ◇ Almavisión Los años de Greta.
- ◇ Ladrón de Besos En medio de la nada.
- ◇ Cuevano Films Dos crímenes.
- ◇ Producciones Estambul En el paraíso no existe dolor.

Sin embargo se trataba de los mismos involucrados, por ejemplo, Jorge Ramírez fue representante de Metrópoli para la filmación de Angel de fuego, posteriormente en Ladrón de Besos produjo En medio de la nada y también participó en Señas particulares permitiendo el debut como director de Fernando Sariñana (productor de La vida conyugal y Modelo antiguo).

Resumiendo, se pueden generalizar tres tipos de empresas favorecidas por el sistema de coproducción del instituto:

- Aquellas 100% beneficiadas por su relación directa con los Consejos Consultivos: Producciones Iguana y Macondo (siete cintas), Tabasco Films (seis), C Producciones (tres), Canario, Alameda Films, Clasa y la Cooperativa José Revueltas.
- Las que fueron creadas durante el sexenio y crecieron gracias a él: Bandidos (tres películas), Medina, Tragaluz (relacionada con Clasa), Arte Nuevo, Vida Films, Romelia, Amaranta y Aries.
- Y las productoras “fantasma” que sólo funcionaron para la realización de una cinta: Sólo películas, Bataclán, Noos, Ocixemi, Estambul, Almavisión y Ladrón de Besos.

Un caso aparte en la coproducción con la UNAM y el CUEC En cualquier parte del mundo filmada en 16mm y transferida a 35mm.

## **COPRODUCCIONES CON EL EXTRANJERO**

Los primeros años del sexenio se logró gran participación de coproductores españoles, franceses e ingleses sobretodo por el Festejo del V Centenario de la Conquista Española, sin embargo, para 1991 se retiraron los coproductores TV española y Channel 4, lo que provocó una reducción en la producción y la quiebra de la distribuidora Películas Nacionales. Los dos últimos años, se consiguió un vínculo estrecho con Cuba (ICACI) para convertirse en el coproductor “consentido” de finales del sexenio. En total, durante esta administración se coprodujeron ocho películas con España, cuatro con Inglaterra, tres con Francia, dos con Cuba y una con Brasil, con Argentina, con EU, con Canadá y con Bolivia.

Antes de 1990, se inició la celebración del V Centenario de la conquista española, por lo que se realizó un convenio México-España en varios ámbitos de la creación cultural. El proyecto fue formulado por el escritor Octavio Paz y recibió apoyo de distintas instancias tanto privadas como gubernamentales, estas últimas partían desde RTC y por supuesto recaían en Bellas Artes, IMER, IMEVISION e IMCINE.

- ◆ En 1989 sólo una realización fue favorecida por este convenio La sombra del ciprés alargada bajo la dirección de Luis Alcoriza, que al parecer fue un encargo para participar en el Festival de Berlín. El gobierno aportó 20% del presupuesto y el resto por parte del coproductor, con el compromiso del director de utilizar actores extranjeros (Fiorella y Faltoyano).

- ◆ En 1990 se filmaron cuatro películas bajo este auspicio, apoyadas por TV española y una organización denominada Sociedad Estatal para la Ejecución de Proyectos del V Centenario: Pueblo de madera, Cabeza de vaca, Bandidos, (constituyéndose una nueva productora bajo tutela de Pedro Armendáriz y Luis Estrada, Bandidos Films), Danzón y El viaje.

Es importante mencionar que la aprobación de coproducciones del FFCC o del mismo IMCINE con la Sociedad del V Centenario, al parecer, no atendió a la temática de los proyectos, sino a la relación con los productores.

En 1991 se rompió la relación con la Sociedad y se dejó de recibir apoyo para las cintas. La Sociedad apoyó además de las cintas del FFCC y el IMCINE dos películas de CLASA, dos de Cooperativas y una del STPC. En total la Sociedad participa en 12 coproducciones con México: una en 1989, cinco en 90 (con el gobierno) y seis en 91 (ninguna con el IMCINE).

- ◆ En 1991 sólo se produjo una coproducción con Estados Unidos Cronos, gracias a la participación de Jorge Sánchez (miembro del consejo) y muchos coproductores más.
- ◆ En 1992 se realizaron La línea, con Ultrafilms (Francia) y El muro con Channel 4 (Inglaterra), Lita Stantic (Argentina) y Ofelia Medina.
- ◆ Para 1993 se coprodujeron cuatro cintas con el extranjero: Oaxacalifornia, un proyecto nacido en Los Angeles (Evangalina Greigo); El jardín del Edén con Canadá (María Novaro y Jorge Sánchez); La reina de la noche con Francia (Ripstein y García Márquez); y el inicio de un compromiso con Cuba (ICAIC) que generó la primera cinta en coproducción Fresa y Chocolate (antes Enemigo rumor).
- ◆ En 1994 se llevaron a cabo dos coproducciones más, una con Cuba Reyna y rey y otra con Bolivia Jonas y la ballena rosada.

## CASOS ESPECIALES

Son películas que en algunos registros (listas de CANACINE por ejemplo) son consideradas producciones gubernamentales. Fueron casos especiales de cintas que recibieron apoyo del instituto aunque son películas de iniciativa privada:

- ◆ Lola (Macondo, 1989) distribuida por el IMCINE y que la presume como propia.
- ◆ El extensionista (1990) cinta de Filmex, con un pequeño apoyo del FFCC que consistió en 500 mil pesos a cambio de la distribución del IMCINE y el nombrarla como película de coparticipación; ésta cinta se censuró por lo que cambió su nombre original Nos traicionará el Presidente y se eliminó de la XXIII Muestra Internacional de Cine, para enlatarse ocho meses.

En 1991 fueron 6 más:

- ◆ El Bulto, un guión rechazado por el fondo y el consejo consultivo, pero que recibió servicios en los ECHASA, financiamiento de la sociedad del V Centenario y después de trabas en distribución y exhibición por fin en 1993 IMCINE aceptó su distribución.

- ♦ *Golpe de suerte*, un guión escogido por el STPC para participar en el IV Certamen Nacional de Cine, ni el IMCINE ni Fecimex lo aprobaron pero el fondo sí, coproduciendo con Riat Asesores; debido a la muerte del actor Miguel Manzano la película se estrenó.
- ♦ *Marea Suave*, apoyada por fondo, no por IMCINE.
- ♦ *Nocturno a Rosario*, favorecida por su relación con el consejo consultivo.
- ♦ *Anoche soñe contigo*, favorecida por su relación con el consejo consultivo.
- ♦ *Encuentro inesperado*, favorecida por su relación con el consejo consultivo.

Estas tres últimas fueron realizaciones de Clasa Films, la empresa productora favorita del sexenio (Barbachano pertenece al Consejo) por lo que además cuenta con aportaciones de las compañías españolas por el V Centenario y son distribuidas (más favorablemente que las anteriores) por IMCINE. Clasa también vio favorecidas otras realizaciones: *La Tarea* apoyada con financiamiento en la postproducción, *La tarea prohibida* con una fuerte campaña de promoción y apoyo del INBA y *Tequila* premiada en el IV Certamen Nacional de Cine aún antes de ser terminada (19 de marzo de 1992).

- ♦ En 1992: *Bartolomé*, una producción de la cooperativa José Revueltas, utilizó los servicios de ECHASA, pero no recibió apoyo ni del FFCC ni de IMCINE.

Según la Canacine son películas del gobierno, pero sólo las apoyó en servicios o distribución: filmación en los ECHASA, distribución del instituto, aportación del fondo y trabajo de postproducción, a cambio de que en algunas regiones del país, se considere producción del IMCINE.

Los proyectos del instituto que no se realizaron fueron: *En un claroscuro de la luna* (Olhovich y guión ruso), *Frida*, *Al pie de la letra* (western de Retes y Xavier Robles) y *Pavo en abril*.

## **b) PARTICIPACION EN LA INDUSTRIA**

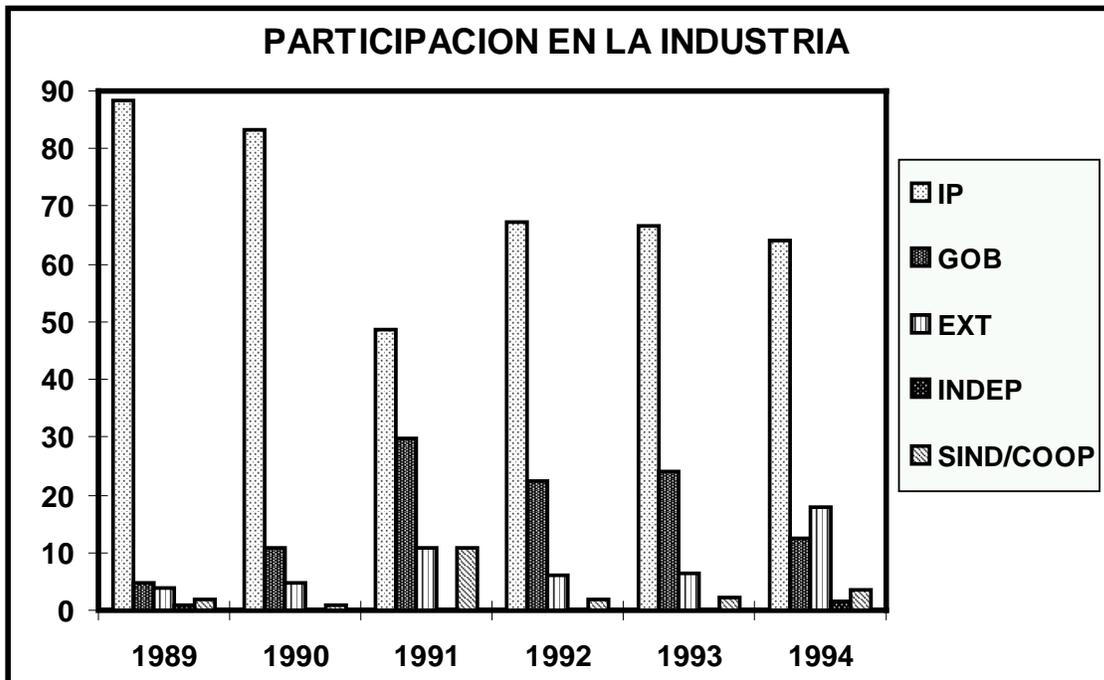
El gobierno logró un incremento en su participación en la industria fílmica del 500% de 1989 a 1991 y ante la baja de la producción general se conservó arriba del 20% dentro del total nacional, sin embargo la iniciativa privada mantuvo su control en la industria, aunque debido a la crisis en el medio, su porcentaje de participación bajó en comparación con otros sexenios.

Por su parte las coproducciones extranjeras filmadas en México se mantuvieron, mientras la producción independiente casi desapareció y en cambio incursionó la producción de cooperativas y sindicatos.

### GRAFICA DE PORCENTAJES DE PARTICIPACION EN LA INDUSTRIA DURANTE LA ADMINISTRACION DE IGNACIO DURAN LOERA<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Esta gráfica fue elaborada personalmente con los datos de la tabla de producción.



### c) INVERSION Y COSTOS

En general, el incremento en la derrama económica de la producción fílmica durante el sexenio, se debió al aumento en los costos de realización, e incluso 1991 apuntó una baja en la inversión total, debido a la reducción de la producción por parte de la iniciativa privada; al descender su número de realizaciones anuales, la IP disminuyó también su inversión dentro de la industria nacional, específicamente en dos ocasiones.

TABLAS DE INVERSION EN LA PRODUCCION FILMICA DURANTE LA  
ADMINISTRACION DE DURAN LOERA<sup>31</sup>  
(Cifras en millones de pesos)

AÑO		GOBIERNO	IP	TOTAL
1989	Inversión	4'500 (5 películas)	45'500 (91 películas)	50'000
	Costo promedio	900	500	
	Comparación con el año anterior	- 276	+ 26'297	+ 26'020
	Participación en la inversión	9%	91%	

TABLA DE INVERSION 1990-1994

AÑO		GOBIERNO	IP	TOTAL
1990	Inversión	10'450	50'400	60'850

<sup>31</sup>Tabla elaborada con datos proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

		(11 películas)	(84 películas)	
	Costo promedio	950	600	
	Comparación con el año anterior	+ 5'950	+ 4'900	+ 10'850
	Participación en la inversión	17.17%	82.82%	
1991	Inversión	28'600 (13 películas) <sup>32</sup>	15'300 (18 películas)	43'900
	Costo promedio	2'200	850	
	Comparación con el año anterior	+ 18'150	- 35'100	- 16'950
	Participación en la inversión	65.14%	34.85%	
1992	Inversión	30'800 (11 películas)	46'200 (33 películas)	77'000
	Costo promedio	2'800	1'400	
	Comparación con el año anterior	+ 2'200	+ 30'900	+ 33'100
	Participación en la industria	40%	60%	
1993	Inversión	37'400 (11 películas)	43'500 (30 películas)	80'900
	Costo promedio	3'400 <sup>33</sup>	1'450	
	Comparación con el año anterior	+ 6'600	- 2'700	+ 3'900
	Participación en la industria	46.22%	53.77%	
1994	Inversión	24'800 (8 películas)	75'480	100'300
	Costo promedio	3'100	2'040	
	Comparación con el año anterior	- 12'600	+ 31'980	+ 19'400
	Participación en la industria	24.72%	75.27%	

Por su parte, los primeros años de la administración, el presupuesto gubernamental se concentró en el ajuste de la situación, la liquidación de las empresas, la reestructuración de los sectores y organización del IMCINE, además de que el instituto dio mayor impulso al área de distribución que a la producción, por lo que el financiamiento se concentró en los proyectos heredados; en 1990 y 91 la responsabilidad de financiamiento se delegó al FFCC y en los siguientes años se buscó la

<sup>32</sup>El número de películas difiere de la tabla de producción porque en ésta se agregan las cintas gubernamentales de medimetraje. En 1991 se filmaron *El viudo José* y *Ciudades de un México antiguo* (serie de televisión) y en 1994 se realizó *El misterio de los mayas*.

<sup>33</sup>A partir de aquí las cantidades se deben manejar en nuevos pesos (ejemplo 3.5 millones de nuevos pesos).

coproducción. Además, las producciones tuvieron una notoria alza de costos, que para 1991 registró una inversión seis veces mayor que en 1989 y que a partir de ahí, se incrementó anualmente.

Cabe mencionar que se realizaron superproducciones muy costosas para el gobierno, tales son los casos de:

- Cómodas mensualidades, en la que se invirtió mil 500 millones de pesos (1.5 millón de nuevos pesos) cuando el costo promedio por película en el año, fue de 950 millones de pesos; Kino 2 mil 500 millones de pesos (2.5 millones de nuevos pesos).
- Mirolava, 2 mil 800 millones (2.8 millones de nuevos pesos).
- Gertrudis, 2 mil 700 millones (2.7 millones de nuevos pesos).
- Como agua para chocolate, 3 mil millones (3 millones de nuevos pesos).
- Cronos, 4 mil 800 millones de pesos (4.5 millones de nuevos pesos) cuando otras películas costaron 900 millones (Los años de Greta y Lolo).
- El jardín del Edén, 6 mil millones de pesos (6 millones de nuevos pesos).
- La reina de la noche, 5 mil 400 millones (5.4 millones de nuevos pesos) cuando otras realizaciones costaron menos de 2'500 (La orilla de la tierra y En el aire).

En muchas ocasiones se inflaron los costos de producción (alrededor de 1000 nuevos pesos por producción) y se pagaron sueldos excesivos a los directores reconocidos (de 150 a 200 millones de pesos).

Debido a los inconvenientes para financiar, los mecanismos de distribución, exhibición y comercialización, así como la dificultad de recuperar costos y conseguir ganancias, surgió la inclinación de incrementar la producción de videos y la venta de películas al extranjero.

#### **d) TAQUILLOMETRO**

Nuevamente las cintas ubicadas en los primeros lugares del taquillómetro son producciones de IP, sobretodo las películas de Televisión, con los ídolos televisivos trasladados a la pantalla grande. Sin embargo los últimos años, algunas producciones gubernamentales lograron colocarse entre las primeras diez más exitosas, gracias a campañas promocionales, aunque si se comparan ingresos, la mayoría (excepto Como agua para chocolate, la más taquillera de 1992), obtuvo la quinta parte de lo que lograron las cintas privadas y sus costos fueron mucho más altos.

Aunque Rojo amanecer recibió un premio en San Sebastián no fue autorizada para participar en la entrega de los Oscar y es digno de mención que fue una de las cintas más taquilleras de 1990 superando la película de la India María Que Dios se lo pague.

TAQUILLOMETRO DEL PERIODO DE DURAN LOERA<sup>34</sup>  
(Cantidades en millones de pesos).

<sup>34</sup>Tabla elaborada con datos de CANACINE.

<i>Película</i>	Tipo de Producción y año	Ingresos
<i>Escapate conmigo</i>	IP (1989)	1'299
<i>Pero sigo siendo el rey</i>	IP (1989)	1'153
<i>La risa en vacaciones</i>	IP (1990)	2'592
<i>Rojo amanecer</i>	IP (1990)	2'136
<i>Pelo suelto</i>	IP (1991)	5'010
<i>Danzón</i>	GOB (1991)	1'177
<i>Como agua para chocolate</i>	GOB (1992)	6'063
<i>La risa en vacaciones</i>	IP (1992)	5'454
<i>Sólo con tu pareja</i>	GOB (1992)	1'604
<i>Gertrudis</i>	GOB (1992)	0'804
<i>El bulto</i>	Cooperativa (1992)	0'788
<i>Se equivocó la cigüeña</i>	IP (1993)	6'035
<i>Zapatos viejos</i>	IP (1993)	4'709
<i>Mirolava</i>	GOB (1993)	1'409
<i>Lolo</i>	GOB (1993)	0'725
<i>La vida conyugal</i>	GOB (1993)	0'629

## E) TEMATICA

### a) INICIATIVA PRIVADA

El 80% de la producción privada se inclinó por la comedia, los albures, el narcotráfico y el cine de imitación “subdesarrollada” del cine acción hollywoodense.

Las cintas de albures llenaron las carteleras, sobre todo al inicio del sexenio, con títulos como: *El superchile*, *Las calenturas de Juan Camaney*, *El caguamo*, *El chile*, *Las baileras*, *Los verduleros III*, etc. Uno de los mejores representantes de este “género” es Victor Manuel “El Güero” Castro con *Dos camioneros con suerte*, *Entre cornudos te veas*, *No me des las... gracias llorando*, *El Dandy y sus mujeres* o *Mi mujer tiene un amante* entre muchas otras, e incluso el debut como director del cómico Alberto Rojas “El caballo”; *El supermandilón* y *Hembras de tierra caliente*.

También persistieron películas de violencia como *Los hijos del criminal*, *Me llaman violencia*, *El asesino del metro*, *Ráfaga de sangre*, *Fiesta de sangre*; cintas de nota roja como *Profanos de sepulcros*, *Narcosatánicos diabólicos*, *Tráfico de niños*, *Narcosecta satánica*, *Federales de narcóticos*, etc. películas tremendistas, de cine oscuro repetitivo y amarillista. Este tipo de realizaciones fueron invadiendo las taquillas incluso con mayor éxito que las comedias sexistas, y se fue adaptando esta temática en películas tradicionalmente comerciales, es decir, las cintas de luchadores dejaron las momias para ubicarse en los ambientes de drogas y narcotráfico y los westerns se convierten en películas de frontera inclinadas al mismo problema del tráfico de estupefacientes.

El director Mario Hernández realizó dos westerns durante este período: El hijo de Lamberto Quintero y Triste recuerdo (capricho de Tony Aguilar) y un efímero intento de “Capulina” por regresar a las pantallas grandes: Mi compadre “Capulina” (dirigida por Victor Ugalde).

En las comedias nuevamente fue recurrente, además de repetir temas y estilos, utilizar a los mismos actores, que gracias a este tipo de cine se mantuvieron activos: el “Flaco” Ibáñez realiza cerca de 30 interpretaciones, le siguen César Bono, Sergio Ramos “El Comanche”, “Choforo”, “El caballo”, “La pelangocha”, y por supuesto la compañía de vedettes como Lorena Herrera (antes de su incursión en Televisa) y Abril Campillo.

También se volvió común la incursión de grupos musicales preferentemente tropicales en la cinematografía, por lo que encontramos películas de los Yonics, Los Tigres del Norte (quienes trabajan con el STIC), Los caminantes, Los Bukis y por supuesto el promocionadísimo grupo Bronco.

En las cintas de aventuras actuaron constantemente Vicente Fernández, Sergio Goyri, Valentín Trujillo, Los Almada, Hugo Stiglitz, Eduardo Yáñez e incluso Leonardo Daniel con un fracasado intento fugaz de crear un ninja mexicano.

También hubo malos intentos de un cine de “terror”, sobretodo en 1993 con las realizaciones El alimento del miedo, Misa de cuerpo presente y El vampiro, entre otras.

Rolando Fernández se dedicó a producir películas para el lucimiento personal de su esposa Rosa Gloria Chagoyan en Juana la cubana, Diente de oro y La guerrera vengadora II donde incluso debutó su hijo.

Por su parte, Televisine produjo más películas que nunca, en general comedias donde utilizó a figuras de éxito televisivo que le aseguraban la aceptación del público: Verónica Castro en Que Dios se lo pague, Alejandra Guzmán con Verano peligroso, Jorge Ortiz de Pinedo en Especialista de señoras y Cándido de día, Pérez de noche, Yuri en Soy libre, Gloria Trevi (fenómeno comercial apoyado por Monsiváis y Poniatovska) en Pelo Suelto y Zapatos viejos, Eugenio Derbez en Soy hombre y qué, Garibaldi en ¿Donde quedó la bolita?, así como el grupo de jovencitos de “pegue” que participaron en Más que alcanzar una estrella.

Sin embargo, Televisine enfrentó la competencia del denominado “nuevo cine mexicano” y se encargó de producir películas de directores reconocidos, en coproducción con otras productoras privadas y con temáticas de supuesta profundidad. Se trata de un cine más familiar, conservador y condescendiente con la realidad: Caminos cruzados, La última batalla, La señorita, etc.

Nuevamente la iniciativa privada brindó la oportunidad de continuar en actividad a los reconocidos directores de otros sexenios: Juan Antonio de la Riva dirigió para Televisine Soy libre, Más que alcanzar una estrella, La última batalla y Maestra con Angel. Felipe Cazals realizó para otra productora privada Desnudas y alborotadas y Burbujas de amor mientras Ripstein además de dirigir telenovelas como el mismo Cazals o Jorge Fons, realizó La mujer del puerto.

Hay que decir que la productora CLASA, de la familia Barbachano, fue una de las productoras favorecidas por el gobierno, específicamente por IMCINE por lo que se produjeron Encuentro inesperado, La tarea y La tarea prohibida, películas de Jaime Humberto Hermosillo quien también recibe la protección gubernamental que le asegura la distribución y promoción de sus películas.

Dentro de la producción privada destacan algunas películas que buscaron profundidad temática: *Barroco* (Paul Leduc), *Intimidad* (Diana Rotemberg), *Santa Sangre* (Alejandro Jodorowsky), *El extensionista* (Pérez Gavilán), *Lucrecia*, *Sandino* y *Rojo Amanecer* (Jorge Fons). Sin embargo, en el mejor de los casos, estas películas encontraron problemas de exhibición o en otras ocasiones recibieron directamente censura por parte de las autoridades.

*Rojo amanecer* no había conseguido autorización para su proyección, sin embargo cuando se aceptó recibió tres cortes de censura, sobre todo en cuanto a la actuación del ejército.<sup>35</sup> Asimismo IMCINE desechó la posibilidad de que representara a México en la categoría de película extranjera en los premios “Oscar” de la Academia de Ciencias Cinematográfica (fue *Cabeza de vaca* quien ganó la posibilidad de representar a nuestro país).

Una producción de Fernando Pérez Gavilán, *Nos traicionará el Presidente* anunciada como el inicio de una serie de películas de calidad temática por parte de la iniciativa privada, fue censurada, al grado de que tuvo que modificar su título por *El extensionista*.

Y el caso de *La sombra del caudillo* a la que supuestamente se le da oportunidad de exhibirse, haciéndolo parecer como un favor del gobierno salinista, después de casi 40 años de enlatamiento; pero la cinta sólo se pudo proyectar en algunos circuitos independientes y no se le dio la distribución prometida. Lo más extraño fue la aparición sorpresiva de una copia de la cinta que estuvo desaparecida durante años y nadie conocía su localización.

## b) GOBIERNO

Definitivamente la producción gubernamental se inclinó a realizar películas para Festivales, es decir, con miras a concurso, sin argumentos comprometidos, con historias intrascendentes, lejanas de la realidad actual mexicana, de los problemas presentes y el acontecer de un pasado cercano o futuro predecible. Fue un cine ligero, tolerante, indulgente, familiar, comercial y de clara tendencia a buscar mercados extranjeros. El gobierno se encargó de controlar toda la temática a modo que, en general, están ausentes los temas sociales, mientras se muestran retratos provincianos, sentimientos independientes de la realidad nacional, vacíos existenciales por problemáticas locales o intimistas, ficciones apartadas del contexto contemporáneo, pero eso sí, escenarios hermosos, contornos espectaculares y despilfarros en cuanto a la producción.

El director Julián Pastor<sup>36</sup> calificó la intención fílmica de IMCINE en dos vertientes:

- Un cine inocuo, no comprometido e intrascendente que por un lado no choque con la línea oficial y además responde a la disposición del director de IMCINE (“Durán es legionario de Cristo y prefiere no mover el agua”).
- Un cine bien acabado con una excelente musicalización que “apantalle” a la gente.

De esta manera se justificó la acertada oportunidad de que los jóvenes se acercaran al cine. Si bien fue positiva la posibilidad de muchos debuts a directores novatos, recién egresados de escuelas de

<sup>35</sup>Se eliminó una frase donde un soldado le decía a otro “Ya déjalo”. Afirmación de Alberto Isaac en entrevista personal, el 13 de octubre de 1993, en la sección de autores del STPC.

<sup>36</sup>Entrevista personal con Julián Pastor, 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.

cine, fue la forma de que, ofreciendo trabajo a realizadores sin experiencia, se pudiera mantener el control en la temática de las cintas.

La directora Matilde Landeta afirmó “la política que ha seguido el cine estatal (sic) -léase gubernamental- no es muy adecuada pues yo veo que ellos sólo están haciendo pequeños ensayos con chicos de reciente egreso de las escuelas, que sí prometen pero que aún les falta camino por recorrer... lo que limita y hace que la disciplina no crezca en cuanto a contenido...”<sup>37</sup>

En algunos casos se recurrió a los “grandes directores” para “taparle el ojo al macho”.<sup>38</sup>

Y de esta manera, la mayor tendencia temática se inclinó hacia los temas localistas, dramas o melodramas, biografías y películas feministas y de aventuras.

- Cintas localistas.

Son en general historias ubicadas en pueblos o regiones pequeñas donde se cuentan narraciones simples, anodinas e inofensivas, con roces de romanticismo, recurrentes pasajes de soledad, nostalgia, incompreensión, incomunicación y en algunos casos en la falsa búsqueda de tornarlos realistas acudiendo a escenas sexuales o tremendistas que rompen ligeramente con el tedio de las insignificantes subtramas largas y melodramáticas.

En esta clasificación se encuentran:

- \* *Pueblo de madera* (José Antonio de la Riva) la historia de un pueblo maderero (San Miguel de Cruces en la sierra norte), su aburrida cotidianidad, su costumbrismo y sus pintorescos personajes incluyendo la infidelidad de una mujer lo que se aprovecha para agregar escenas de injustificada sexualidad.
- \* *Angel de fuego* (Dana Rotberg) la vida de un “lanza fuego” de un circo que es abandonada por su madre, cuida a su padre enfermo con quien establece una relación incestuosa con la consecuencia de un hijo. Su posterior contacto con una titiretera fanática religiosa que la somete a un proceso de purificación y debido a los rigores del ritual que le provocan aborto se suicida. Ingenuidad, fanatismo e ignorancia.
- \* *Dos crímenes* (Roberto Sneider) basado en la novela de Ibaranguoitia narra como un hombre es acusado injustamente, huye y se refugia en un pueblo del cual su tío es político. La trama se desarrolla en ese lugar sin contar nada trascendental.
- \* *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau) lejos de la superproducción el tema de la cinta vuelve a caer en una historia costumbrista sin análisis social o profundidad verosímil. Es el relato del amor de la hija menor de una familia a principios del siglo durante la Revolución Mexicana. Ante la prohibición de ese amor por parte de la madre se establece una relación apasionada por medio de la comida que le da a la cinta una atmósfera de realismo mágico y tradición fantástica.

---

<sup>37</sup>GALLARDO, Esther, La cineasta Matilde Landeta evalúa la situación del cine nacional, Notimex, 9 de noviembre de 1994.

<sup>38</sup>Entrevista personal con Julián Pastor, el 28 de septiembre de 1993, en las oficinas de la sección de directores del STPC.

- \* *En medio de la nada* (Hugo Rodríguez) es una historia de amor contada como thriller. Un hombre maduro, minero sindicalizado vive atormentado por el aburrimiento de su existencia la que comparte con su esposa y su hijo atendiendo una fonda. Tres fugitivos llegan al lugar y rompen con la cotidianeidad.

Hay dos casos de películas de este tipo, pero que sobresalen por estar bien logradas y además ser óperas prima de egresados del CCC:

- \* *La mujer de Benjamín* (Luis Carlos Carrera) cuya trama cuenta la vida de una jovencita de 17 años que se aburre en su casa; un hombre maduro se enamora de ella pero vive bajo las ordenes de su hermana Micaela. Un día, motivado por sus amigos, se roba a la muchacha quien aprovecha esta circunstancia para darle un viraje a su monótona subsistencia.
- \* *La orilla de la tierra* (Ignacio Ortiz, el mismo guionista de *La mujer de Benjamín*) donde nuevamente se toca el aburrimiento de un pueblo que ante la idea de que existe un lugar a “la orilla de la tierra” donde abundan las mujeres y el dinero (la frontera con EU) es abandonado por todos los hombres; sólo queda mujeres, quienes recibirán a unos forajidos que encuentran en esta tierra tediosa y repugnante su propio tesoro.

- Cintas feministas.

No lejos de estas características localistas, se encuentran las realizaciones feministas y de aventuras. En las primeras se clasifican las cintas donde las mujeres ocupan el centro de atención y desarrollo de las historias, logrando algunos retratos de la mujer provinciana, joven o madura, de la ingenuidad femenina, de la incomprensión e incluso el abandono social en que se encuentran, sin embargo por un lado dista mucho de la realidad de la mujer actual, también aleja toda posibilidad de ahondar en las razones de esa soledad que rodea a la mujer contemporánea.

- \* *Lola* aunque es la historia de una mujer actual que debe sobreponerse del rompimiento con su pareja para salir adelante con su hija sin perder la motivación de vivir, es una visión clasemediera de la vida de una madre moderna.
- \* *Los pasos de Ana* (Marisa Systach) una mujer divorciada con dos hijas que lleva su diario íntimo en video y sufre la indecisión de compartir su vida con uno de los tres hombres que la pretenden. Cinta realista pero intimista y melancólica.
- \* *Novia que te vea* (Guita Shyffer) mediante la historia de una judía preparada para casarse desde pequeña, es la descripción de dos vertientes de la cultura judía, una española y otra de origen del centro de Europa.
- \* *Los años de Greta* (Alberto Bojórquez) la vida de una anciana de 72 años de edad, incomprendida por su familia, soporta la soledad, el rechazo, la intolerancia a su alrededor. Una película que en demasiado tiempo cuenta el olvido que viven las mujeres de edad avanzada. *Danzón* (María Novaro) historia de una telefonista apasionada por el danzón por lo que asiste semanalmente a un salón de baile donde lo practica asiduamente con un compañero casi desconocido. Un viaje no planeado a Veracruz cambia su vida y la sumerge en una aventura con un jovencito. Sin embargo regresa a la capital y todo vuelve a la normalidad, incluyendo su rutina de fidelidad semanal al danzón.

- \* *Serpientes y escaleras* (Busi Cortes) historia de amistad entre dos jóvenes provincianas de la clase acomodada de 1950, quienes buscan el amor y caen en la seducción, la infidelidad y la traición. Ambiente provinciano, melancólico y confuso.
- \* *Un año perdido* (Gerardo Lara) es el encuentro de dos jóvenes preparatorianas en 1976 que llegan como extranjeras a una ciudad rural. Ambas comparten sueños e ilusiones a pesar de sus diferencias familiares y de origen. Es una película localista que una vez más recurre a la nostalgia y soledad de la juventud provinciana de dos mujercitas.

También podrían clasificarse en esta categoría *Angel de fuego* (Dana Rotberg), ya comentada, y *El muro* (Lita Stantic) de la que hablaremos más adelante.

- Películas de aventuras.

También son realizaciones localistas, simples, remotas, afables, de temáticas fortuitas, insignificantes que no provocan ni emoción, ni inquietud, ni exaltación.

- \* *Bandidos* (Luis Estrada) historia ubicada en 1913 cuando un grupo de niños forma una pandilla de delincuentes que se enfrenta a grandes cuadrillas de bandoleros y al mismo tiempo son perseguidos por la ley. Inverosímil, absurda y tediosa.
- \* *Mi querido Tom Mix* (Carlos G. Agraz) en un pueblo norteño -Ocotito-, una anciana de 70 años vive obsesionada por la imagen del legendario Tom Mix, su sueño cobra realidad cuando unos forajidos atacan la tranquilidad del pueblo y un vaquero sesentón organiza la defensa del lugar. El proyecto nació de un taller de Gabriel García Márquez para hacer proyectos de series de televisión, un trabajo de encargo, ideado por la directora de CONACITE Luz María Rojas, sobre guiones de Pedro Miret. Es un relato confuso e inadmisible.
- \* *El viaje* (Fernando Solana) una coproducción con Francia y Argentina actuada por extranjeros (Walter Quiroz y Dominique Sanda) que relata los anales de un muchacho de 16 años, hijo de divorciados, que abandona su tierra natal para viajar hasta el Caribe en la búsqueda de su padre.
- \* *Amor vagabundo* (Hugo Carvana) coproducción con Brasil donde intervinieron María Rojo y Arturo Allegro por México y la actriz carioca Marieta Severo (esposa del compositor Chico Buarque); es la historia de un malandrín dedicado a la vida fácil, retomando al personaje de gran éxito sudamericano en 1973 en la película *Vai trabalhar vagabundo (Ve a trabalhar vagabundo)*.
- \* *Reyna y Rey* (José García Espinosa) historia ubicada en los 90's de una niña (Reyna) que pierde a su perro (Rey).
- \* *El hilito de sangre* (Ervin Neumaier) es adaptación realizada por Alejandro Lubeski sobre la novela homónima de Eusebio Ruvalcaba. Es la crónica de un muchacho de 14 años obsesionado por una jovencita. El director declaró "el apellido Lubeski suena fuerte en IMCINE, con lo que ya se tiene mucho tramo recorrido".<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup>SEGOVIANO, Rogelio, En el cine ahora importa más la forma que el contenido. Entrevista a Erwin Neumaier, El Nacional, 9 de octubre de 1994.

- \* *Bonampak* (Contla) respecto a esta cinta hubo confusión, ya que en las listas de producción de IMCINE sólo existe un documental para televisión producido por INAH junto con ocho proyectos más: Palenque, Uxmal, Teotihuacan, Montealban, Chichenitza, Tajín y Paquime. Sin embargo hay datos de una realización de Raúl Contla nacida en CONACINE, basada en la historia de Ramón Valviosera, con actuaciones de Hugo Stiglitz, Elizabeth Aguilar, Jacaranda Alfaro y Charly Valentino. Recrea la vida de Charles Frey en el descubrimiento de Bonampak, sin embargo al parecer también se filmaron las fiestas de Tlacotalpan, Veracruz y Parachicos, en Chiapas de Corso, Chiapas, donde se desarrolla el relato de un traficante de piezas arqueológicas en territorio mexicano. Se desconoce si se terminó, porque además se buscaba incluir a alguna vedette reconocida que le diera mayor atractivo taquillero.

En esta clasificación podemos incluir tres películas de corte policiaco:

- \* *Chantaje al desnudo* (M. Aupart) una película de detectives pero familiar con actuaciones de Rosita Bouchot, Ana Luisa Peluffo y Bruno Rey.
- \* *Dama de noche* (Eva López) basada en la novela de David Martín del Campo con guión de Eva López que narra como un hombre ayuda a una mujer a librarse de un cadáver.
- \* *En el paraíso no existe dolor* (Victor Saca) una cinta filmada en Monterrey con el apoyo del gobernador Sócrates Rizzo; trata de paso el tema del sida, porque se desvía a lo policiaco cuando un amigo del enfermo, que muere, se ve envuelto en líos de asesinato.

- Melodramas (y dramas).

Cayendo un tanto en un estilo telenovelesco se realizan una serie de cintas melodramáticas en algunos casos dirigidas por los “grandes directores nacionales”.

- \* *Principio y fin* (Arturo Ripstein) basada en la novela de Maguiz Mafouz es la historia de una familia donde la muerte del padre la deja en la pobreza. La madre guía los sacrificios de sus hijos en favor del mayor quien logra gracias a ello estudiar una carrera universitaria.
- \* *Vagabunda* (Alfonso Rosas Priego) basada en un argumento de Luis Spota relata la vida de una muchacha que sale de un burdel y llega a una familia en donde se convierte en la discordia entre los hombres que la desean provocando la traición y fatalidad.
- \* *Modelo antiguo* (Raúl Araiza) una mujer que añora su pasado y se enfrenta a la muerte, por lo que decide recorrer la ciudad de México en un paseo que la revive al presente y la realidad.
- \* *El callejón de los milagros* (Jorge Fons) reúne cuatro relatos que se desarrollan en una vecindad, uno sobre homosexualidad, otro sobre prostitución, uno más sobre soledad y soltería y el último el desenlace de los tres anteriores.
- \* *Jonas y la ballena rosada* (Juan Carlos Valdivia) dirigida por el cineasta boliviano, quien recibió un premio de 100 mil dólares por parte de la Fundación de Cine Latinoamericano y el DDF por su proyecto de ópera prima en 1993; basado en la novela de Juan José Wolfgang Montes, es una historia de amor, humor, violencia y tragedia de un hombre y dos hermanas en

medio de un triángulo pasional, la presión del suegro por la construcción de un monumento y un lío por negocios con narcotraficantes.

- \* *Luces de la noche* (Sergio Muñoz) una ópera prima realizada para participar en el VII Concurso para fideicomiso de estímulo al cine mexicano; es una historia urbana de amor, de un hombre maduro que decide buscar a la mujer que amó 30 años atrás.

- Cintas de ficción.

En esta clasificación ordenamos tres películas de temática fantásica con méritos en la realización pero que nuevamente encaja en la idea de no ahondar en la realidad política y social del México actual.

- \* *Cronos* (Guillermo del Toro) es la narración de la influencia que un objeto construido en 1535 por un alquimista en la búsqueda de la vida eterna, el aparato llega a manos de un industrial que se obsesiona con la idea de la inmortalidad, por otra parte un viejo también recibe el hechizo y se convierte en una especie de vampiro. Se trata de una superproducción que debido al origen de su director (Del Toro), especialista en efectos visuales y caracterizaciones, aprovecha para crear una ambientación escasa en el cine nacional. Sin embargo es indudable que la cinta recibió un trato de “obra maestra” por un lado para convencimiento del público local y por otro para su promoción internacional. Una película que no dice algo sobre nuestro contexto social, sólo entretenimiento, de corte cien por ciento comercial.
- \* *Ambar* (Luis Estrada) una costosa producción en un ambiente barroco, estilizado y cuidado para una absurda historia acompañada de pesados textos teatrales que la convierten en una cinta acartonada y ambigua. Se trata de películas creadas sin pensar a qué público podrían dirigirse, insulsas e injustificadas superproducciones que incluyen además de los escenarios preciosistas, elencos impresionantes.
- \* *La leyenda de una máscara* (José Buil) una película de ficción que trata a los legendarios enmascarados en una especie de sátira que ridiculiza a estos personajes. Con muchos problemas de producción y exhibición por voluntad de Durán Loera resultó una fallida realización que en lugar de enaltecer, confunde.

- Comedias modernas.

Existen algunos casos de cintas gubernamentales que tratan temas modernos relacionados con los problemas contemporáneos de sexo, sida, infidelidad, la conducta diaria y la rutina inevitable de la actualidad. En general se trata de comedias que por un lado muestran la problemática de convivencia pero sin fatalismos y por otro divierten al público como lo hace el cine netamente comercial.

- \* *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón) una farsa que incluye a un Don Juan de los 90's que se enamora por primera vez, la existencia de los aviones, los microondas, y el sida, y por supuesto un final feliz.
- \* *Cómodas mensualidades* (Julián Pastor) narra la vida de un joven contador que dedica su vida a trabajar en una empresa automática y disciplinada en la búsqueda de una mejor forma de subsistir, sin embargo cae en el juego clasemediero de endeudarse y siente el ahogo de un mundo que exige y promete pero no deja respirar.

- \* *La vida conyugal* (Luis Carlos Carrera) una señora moderna que paga la infidelidad de su esposo con la misma moneda. El problema de la igualdad de condiciones entre hombre y mujer pero que en la cinta no encuentra solución, al grado de que se vuelve confusa y difusa en la medida de no querer plantear una línea definida a favor o en contra de la infidelidad femenina.
- \* *Bienvenido-Welcome* (Gabriel Retes) una pareja formada por un investigador y una pintora involucrados en un entorno de sida, cineastas, acción de ilegalidad. El mundo vicioso que los rodea, los sumerge, en una duda mutua que los destruye; todo en tono cómico.
- \* *Consecuencias recientes de sucesos distantes* (Guita Shyffer) otra comedia sobre un investigador de biología casado con una actriz rusa, de la cual descubre una foto antes desconocida que la obsesiona en idea de compartir su vida con una mujer con un pasado misterioso.

Hay una película más, que incluimos en esta clasificación por relacionarse con el tema de la modernidad, pero en este caso no se trata de una comedia:

- \* *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortes) es la sucesión de anécdotas sexuales en un mismo departamento, donde se percibe el paso de los años en México haciendo referencia a algunos cambios sociales. Son 10 historias distintas desarrolladas en el mismo escenario pero conservando la constante de ruptura, sexo y cotidianidad clasemediera, lo que la aleja de un verdadero recorrer por 30 años de la historia de nuestro país.

- Dramas existencialistas.

Es más fácil para una entidad gubernamental aceptar las temáticas que sondean el interior de las personas que el entorno (sistema y condición social) de las mismas. Por ello hay seis películas del período que tocan la problemática existencialista.

- \* *Los vuelcos del corazón* (Mitl Valdés) en algún lugar de México de 1941 un activista político y novel escritor (José Anselmo) es víctima de remordimientos y crisis existenciales por el recuerdo obsesivo de una mujer a la que amó, hasta la llegada de una prostituta que junto con “el escribir” le permiten recobrar el valor para seguir viviendo.
- \* *En el aire* (Juan Carlos de Llaca) un locutor mientras trabaja se enfrenta al fracaso de su relación con Ana, por lo que tiene recuerdos de cuando tenía 18 años y sus primeras relaciones con mujeres.
- \* *Desiertos mares* (José Luis García Agraz) un director de cine sufre crisis existenciales por el abandono de su esposa, viviendo momentos de onirismo y melancolía (el guión es de José Luis del grupo musical “Los Temerarios”).
- \* *El muro* (Lita Stantic) una mujer que busca rehacer su vida junto a su hija y un nuevo esposo, pero una cineasta la hace regresar al pasado en el afán de filmar una películas sobre su vida.
- \* *Playa azul* (Alfredo Joscowicz) basada en una obra de Victor Hugo Razzón, es la historia de un político que es acusado de fraude y le informa a su familia, lo que permite la salida de todos los conflictos internos, que orillan al abandono, la traición y el fatalismo.

- Cintas históricas.

Son dos los casos de películas históricas durante este sexenio.

- \* *Cabeza de vaca* (Nicolás Echevarría) que después de muchos problemas para realizarse, es por fin aceptada. Cuenta la historia de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, que en calidad de tesorero del Rey Carlos V de España, se embarca en 1528 en la expedición al mando de Pánfilo Narvaez, de la cual sólo quedan cuatro sobrevivientes que arriban a Lousiana. Cabeza de Vaca convive con los indígenas hasta convertirse en esclavo de un chamán, y ya adentrado a los conocimientos de los valores de la vida nativa, encuentra a sus compañeros junto con una nueva expedición española al mando de Nuño de Guzmán, la cual emprende la conquista. Es una película con mayor riqueza visual que narrativa.
- \* *La sombra del ciprés alargada* (Luis Alcoriza) una producción de encargo por parte del Festival de Berlín, actuada en su mayoría por españoles, narra la historia de Miguel Delibes en la ciudad Avila en 1929, para concluir en el puerto de Veracruz en 1950. Trata respecto a la severa educación de los niños, así como los valores juveniles y adultos de los refugiados españoles.

- Biográficas.

Hay una casual generalidad por narrar la vida de mujeres. Es importante mencionar que todas las cintas biográficas fueron proyectos nacidos en el seno de los consejos consultivos del IMCINE (“caprichos”).

- \* *Gertrudis* (Ernesto Medina) biografía de Gertrudis Bocanegra Lazo de la Vega, en Michoacán de 1765 a 1817, una mujer de la sociedad colonial durante la guerra de Independencia, interpretada por Ofelia Medina, como su padre era un próspero comerciante en Pátzcuaro, ella tiene contacto con los indígenas (su nana es purépecha) por lo que toma conciencia de la injusticia social y se involucra en la guerra por lo que la fusilan el 10 de octubre de 1817.
- \* *Nocturno a Rosario* (Matilde Landeta) la vida del poeta mexicano Manuel Acuña quien se suicidó a los 24 años por al amor de Rosario Peña (nuevamente Ofelia Medina) en la época de la Reforma.
- \* *Padre Kino* (Felipe Cazals) historia de Eusebio Francisco Kino, misionero jesuita que llegó a México en 1681 y es llamado el Padre Negro. Su intención era evangelizar China, pero llega a Sonora y se expande por Baja California donde trata de unificar la fe en Dios, la fidelidad al rey y los conocimientos científicos. El actor Germán Robles afirmó que presentó una propuesta sobre la vida del Padre Kino al consejo consultivo del IMCINE, pero su proyecto fue rechazado, para dar oportunidad a una idea similar nacida dentro del consejo; “la película terminada descuidó detalles importantes, como el hecho de que el Padre Kino no tuvo barba”.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>Entrevista personal con Germán Robles, el 10 de octubre de 1993, en su domicilio (Colonia Hipódromo Condesa). Además del proyecto sobre el Padre Kino, le rechazaron tres propuestas más: un cuento titulado “Sombra blanca”, el relato sobre el centauro y una cinta de realismo mágico, “Un pueblo con nombre de Santa”.

- \* *Miroslava* (Alejandro Pelayo) narra la biografía de Miroslava, desde que sale de Checoslovaquia y su estancia en México para convertirse en una gran figura del cine nacional. La cinta justifica su suicidio con la versión de sus problemas personales y la desilusión de su romance con un torero español.
- \* *La reina de la noche* (Arturo Ripstein) la vida de Lucha Reyes, su fracaso en la gira por Berlín y su mudez psico-somática en el México de la preguerra. Un mundo de cabaret, alcohol, sexualidad, sin trabas y diversión sin prejuicios, la convivencia con su madre (madrota del burdel), el empresario Pedro Calderón y Jaira, una aventurera lesbiana, para terminar en el suicidio.

- Documentales.

Dos películas documentales se realizaron en este período.

- \* *La línea* (Ernesto Rimoch) una cinta sobre la frontera con mensaje en favor del Tratado de Libre Comercio.
- \* *Oaxacalifornia* (Silvia Stevens) que utiliza a una familia real para hacer un retrato de los tres tipos de generaciones dentro de los indocumentados: los padres mexicanos orgullosos y nostálgicos de su patria, los hijos viviendo la contradicción y aquellos que no sienten atracción alguna por ninguna de las dos fronteras.<sup>41</sup>

- Temáticas sociales.

Las películas que se inclinaron ligeramente hacia los temas sociales son:

- \* *Lolo* (Francisco Athie) una ópera prima de un egresado del CCC sobre un jovencito que habita un barrio citadino pero es asaltado al salir de la fábrica en que trabaja, lo que al parecer provoca su caída en la delincuencia aceptando que el origen de estos problemas se encuentran en la misma sociedad. Sin embargo el tratamiento resultó un poco confuso, vago e indeterminado, según el propio autor no es una película de denuncia, sino un drama psicológico, que logra cierto retrato social.
- \* *Señas particulares* (Fernando Sariñana) es una historia de los cholos de Tijuana pero en lugar de adentrarse en la problemática y el mundo de este grupo social, se desvía en el relato de amistad, traición, muerte y malos entendidos. Es digno mencionar que logró rescatar una imagen del mundo de las pandillas.
- \* *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea) la historia de un joven de origen campesino que estudia Literatura en la Universidad de La Habana, becado por el gobierno revolucionario, militante de la unión de jóvenes comunistas pero con la aspiración de ser escritor. Entabla amistad con un homosexual amante y defensor de la cultura nacional pero alejado de los conceptos revolucionarios. Es una cinta que logra reflejar al conflicto de dos formas de educación cuya ruptura la establece la misma sociedad por la persistencia de dogmas que se vuelven intransigentes, rígidos e inmutables.

---

<sup>41</sup>También se registró otro documental titulado *El misterio de los mayas*, realizado en 1994, pero no lo consideramos, porque es un mediometrage (40 minutos).

- \* *El jardín del Edén* (María Novaro) cuatro vidas que se unen por los problemas de la frontera, donde la necesidad, el rechazo, la búsqueda de un origen y un sentir nacional reúnen a casos distintos de indocumentados que viven un entorno similar.

### c) CENSURA

Respecto a la censura, en el sentido moralista hubo cortes muy severos en algunas cintas. Julián Pastor declaró haberse molestado por un corte sin autorización en su cinta *Cómodas mensualidades* por hacer una referencia sexual, esto originó el rompimiento entre el cineasta y el instituto. Sin embargo, esa moral censura también fue exclusivista; *Vagabunda*, una cinta con fuertes escenas eróticas, para convertirse en un claro ejemplo de que algunas películas no recibieron este tipo de censura.

*La sombra del caudillo* por fin se autorizó (aunque en realidad se exhibió sin promoción), con el objetivo de hacer creer que se trató de un favor gubernamental y en específico presidencial.

## 4.5 SEXENIO ACTUAL

### A) SITUACION GENERAL

La industria del cine vive la peor crisis económica en su historia, demostrable en la reducción de producciones que de 57 cintas en 1994 bajó a 19 en 1995.

Hollywood aplastó a los productores mexicanos con la realización de más de 280 superproducciones, que se exhibieron en México, y contribuyó al fortalecimiento del cine estadounidense, ya que durante 1994 las empresas hollywoodenses recaudaron en nuestro país la cifra récord de 5.4 mil millones de dólares.

De esta manera México ocupa el segundo lugar en la compra de cintas estadounidenses a nivel mundial (compra cada año 200 millones de dólares en películas) y el segundo como mercado más importante para la industria de Hollywood, después de Europa; en los últimos dos años el continente europeo compró 260 millones de dólares mientras latinoamérica llegó a los 700, y más de una cuarta parte corresponde a México.

Otro dato ejemplificativo es que 83 millones de mexicanos ingresan cada año a salas de cine, 4 millones más que en Brasil, a pesar de que este último tiene casi el doble de habitantes.

Por otro lado, se redujo en un 200% la asistencia del público a las salas cinematográficas, en 1994 acudieron 268 millones 369 mil 845 personas, mientras en 1995 sólo asistieron 24 millones 85 mil 702 personas en los cines del país, a pesar de esto se incrementaron las salas de 209 a 246. Las razones de este descenso de público, son además de la crisis financiera (salario mínimo de 20 nuevos pesos con 15 centavos), el incremento de los precios en el boletaje de 8 a 12, 15 y 20 nuevos pesos, para convertir la asistencia al cine en “un artículo de lujo”.<sup>42</sup>

Respecto al presupuesto invertido en la industria, México gasta aproximadamente 600 mil dólares por película, mientras EU invierte más de 20 millones de dólares por producción.

---

<sup>42</sup>Declaración de Arturo Lomelí, Presidente de la Asociación de Defensa del Consumidor, en *La crisis financiera afecta la asistencia de las salas de cine: Lomelí*, en Notimex, 27 de enero de 1996.

Y a pesar de la crisis y la baja en la asistencia a los cines en México, las cintas estadounidenses lograron grandes ganancias en el país. Sólo *Casper* recaudó en 12 semanas de exhibición 13 millones 269 mil 44 nuevos pesos mientras que el *El callejón de los milagros*, la película mexicana más taquillera de 1995, en 16 semanas de proyección sólo logró 3 millones 404 mil 320 nuevos pesos. Este es el taquillómetro del año:

<i>PELICULA</i>	<i>TIEMPO DE EXHIBICION</i>	<i>RECAUDACION</i>
<i>Batman</i>	10 semanas	12'771,621
<i>Mundo acuático</i>	10 semanas	9'205,184
<i>Pocahontas</i>	10 semanas	9'000,000
<b>MEXICANAS</b>		
<i>La papa sin catsup</i>	9 semanas	2'600,144
<i>La risa en vacaciones</i>	8 semanas	1'837,492
<i>Perdoname si quieres</i>	9 semanas	1'717,006
<i>La nueva risa en vacaciones</i>	8 semanas	1'670,983
<i>Dos crímenes (GOB)</i>	8 semanas	1'533,381
<i>Welcome (GOB)</i>	8 semanas	1'334,418
<i>Sin remitente</i>	9 semanas	1'133,276
<i>El jardín del Edén (GOB)</i>	12 semanas	240,742

## **B) IMCINE**

El sustituto de Durán Loera como titular del IMCINE es Jorge Alberto Lozoya, ex diplomático, que en 1993 recibió patrocinio del instituto para la publicación del libro "El cine mexicano en imágenes". Al parecer de ahí creció su amistad con Ignacio Durán y su relación con el medio para ocupar posteriormente la dirección del instituto.

En su proyecto de trabajo, Lozoya priorizó en la reconstrucción de la industria y el mercado nacional, el impulso a la capacitación y sobretodo enfatizó en la búsqueda de esquemas de financiamiento para la producción, acordes a la compleja realidad económica.

De esta manera su administración parece conservar la línea marcada por Durán Loera:

- ◆ No cambió el personal del instituto.
- ◆ Sigue funcionando el consejo consultivo con la permanencia de algunos de sus miembros originales. El consejo nombrado para el bienal 95-96 está integrado por Pedro Armendáriz, Diana Bracho, Leonardo García Tsao, Susana López Aranda, Carlos Monsiváis, Bertha Navarro, Raquel Olmedo, Alejandro Pelayo, Sergio Pitol, Alberto Ruy Sánchez, Carlos Savage y Paco Ignacio Taibo I.
- ◆ La intención de internacionalizarse.
- ◆ La propensión a jactarse de logros en la organización y participación en festivales, muestras, asambleas e intercambios, tanto regionales, nacionales como internacionales, con el supuesto de una renovación del cine mexicano.
- ◆ El favoritismo a la "gran familia" que desde la administración anterior asentó las bases de su permanencia en la industria.
- ◆ La búsqueda de financiamientos mediante coproducciones.

Pero la diferencia sustancial es que esos proyectos surgen a partir de las empresas coproductoras y no por iniciativa del instituto (todos los miembros del consejo tienen sus propios intereses y sus propias productoras, fuera del IMCINE), en general, se percibe una clara tendencia a reducir la importancia del área productiva: “IMCINE no es una productora de películas, es sólo una instancia estatal de promoción y divulgación del cine mexicano de calidad”.<sup>43</sup>

#### a) 1995

El proyecto productivo de 1995 planteó la realización de cinco largometrajes y siete cortometrajes de los cuales sólo se realizaron tres, ya que con excepción de una cinta (la ópera prima del CCC), las películas empezaron sus rodajes en los últimos meses del año o se postergaron para 1996.<sup>44</sup>

El presupuesto anual otorgado por CNCA para el sector cinematográfico fue de 44.5 millones de nuevos pesos divididos en: 9 millones para los Estudios Churubusco (que empezaron a funcionar en mayo de 1995), 4.6 para el CCC y 30.9 para IMCINE.

Como ya mencionamos la producción cinematográfica nacional descendió dramáticamente, realizándose 19 películas en total:

#### PRODUCCION FILMICA DEL IMCINE EN 1995<sup>45</sup>

IP	GOB	EXT
3 Televisine	0 Propias	4 Estados Unidos <sup>46</sup>
3 Ismael Rodríguez <sup>47</sup>	2 CopNal	2 Francia
3 Otras	1 CopExt	
1 Cooperativa Conexión		
TOTAL 10	TOTAL 3	TOTAL 6

El presupuesto otorgado al instituto se repartió de la siguiente manera: 12.1 millones para la producción, 6.4 en programas sustantivos y académicos, 4.1 para difusión, 3.6 en el área de promoción y 4.7 millones de nuevos pesos para el apoyo administrativo.

Las películas producidas por el IMCINE en 1995 fueron:

- ♦ *Pinturas rupestres* o *El límite del tiempo* una ópera prima del CCC dirigida por Carlos Bolado que fue coproducida por C/Producciones y narra con tintes documentales un viaje para conocer las pinturas rupestres de Baja California, describiendo la vida de los habitantes de la región y con el objetivo de funcionar como vehículo de reflexión estética sobre los valores de plástica mexicana. Su costo de producción ascendió a los 2 millones de nuevos pesos.

<sup>43</sup>Declaraciones de Alberto Lozoya en su primera conferencia de prensa, en IMCINE no es una productora de películas, en Notimex, 8 de marzo de 1995.

<sup>44</sup>El 10 de febrero de 1995 fue nombrado Mario Aguiñaga Ortuño como director de cinematografía y de la Cineteca Nacional.

<sup>45</sup>Tabla elaborada con datos proporcionados por CANACINE.

<sup>46</sup>Dos de estas cintas fueron piratas, es decir fuera de contratos colectivos y sindicatos.

<sup>47</sup>Se aprovechó una sólo filmación para realizar tres películas: Crimen y castigo 1, 2 y 3.

- ◆ *Cilantro y perejil* fue una coproducción con Televisine, el FFCC y la Compañía Constelación Films, dirigida por Rafael Montero (originalmente fue un proyecto para Marisa Sistach) y basada en guión de Cecilia Pérez Grovas; es una comedia de enredos sentimentales en una época de crisis económica. Su costo fue de 4 millones de nuevos pesos.
- ◆ *Edipo Alcalde* es una coproducción con las empresas mexicanas Amaranta y Tabasco Films (favorecidas en el sexenio anterior), el Grupo Colombia Limitada y Caracol Televisión, de Colombia (donde se filmó) y la Sociedad General de Televisión, de España. Una historia basada en un texto de Gabriel García Márquez bajo la dirección del colombiano Jorge Alí Triana, que traslada a América Latina la tragedia clásica de Sófocles en una atmósfera moderna.

Para 1996 se quedaron pendientes los proyectos *De noche vienes Esmeralda*, *Por si no te vuelvo a ver* y *Profundo Carmesí*.

## b) 1996

Para 1996 parece mantenerse la crisis productiva ya que según informe de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica hasta el 5 de marzo sólo se habían registrado seis proyectos fílmicos:

- Una película extranjera.
  - \* *Romeo y Julieta*, de la productora Fox, dirigida por Baz Luhrmann y que inició rodajes el 8 de enero.
- Una coproducción con el extranjero.
  - \* *Sabor latino*, de las empresas Geco de Cuba, Antena de España y Tabasco Films de México, dirigida por Pedro Carbajal y que empezó su filmación el 19 de febrero.
- Y cuatro películas propias del IMCINE:
  - \* *De noche vienes Esmeralda*, un proyecto que nació en el Festival de Cine de San Sebastián con el convenio México-España, por lo que intervienen la empresa mexicana Producciones Esmeralda y la española Flamenco Films. La dirección de la cinta corre a cargo de Jaime Humberto Hermosillo e inició sus trabajos el 18 de diciembre de 1995. Es una comedia basada en un relato original de Elena Poniatowska sobre la poligamia.
  - \* *Por si no te vuelvo a ver*, la sexta ópera prima del CCC, dirigida por Juan Pablo Villaseñor, es una comedia de cinco ancianos que forman un grupo musical y escapan del asilo con la ilusión de tener una presentación en público. Inició su rodaje el 29 de febrero.
  - \* *Profundo Carmesí* o *La danza de la muerte* coproducción con Francia (MK2), España (Wanda Films) y México (Ivania Films) que dirige Arturo Ripstein basándose en un escrito de Paz Alicia Garcíadiego. Es una historia de amor basada en sucesos reales entre delincuentes estadounidenses en la década de los 40 trasladada a México. Su filmación inició el 25 de marzo en Cananea, Sonora, Amecameca, Estado de México y el D.F.

- \* *El día y la noche*, una coproducción con Francia con guión de Bernard Henri-Levy y Guadalupe Loaeza y actuaciones de Alain Delon, Lauren Bacall, Francisco Rabal y Arielle Dombasle, que comenzó a filmarse el 8 de abril.

Los próximos proyectos del IMCINE son:

- *Perdita Durango*, coproducción con España, dirigida por Alex de la Iglesia con guión de Barry Gifford y David Trueba, basado en la novela de Barry Gifford y la actuación protagónica de Victoria Abril.
- *Corobici*, coproducción con Costa Rica sobre un guión de Emilio Carballido.
- *Un dulce olor a muerte*, una coproducción con Ivania Films, con guión de Javier Patrón sobre la novela homónima de Guillermo Arriaga.
- *Cinco mujeres*, de Guita Shyfter.
- *El martes del silencio*, una adaptación de Fernando León basada en el relato de Enrique Berruga.
- *Aquella extraña mujer*, una historia de Echevarría a partir de idea original de Tulio Demichelis.
- *Sexo, pudor y lágrimas*, adaptada por Antonio Serrano.
- *Santitos*, un proyecto de Alejandro Springal.
- *La noche exquisita*, una adaptación de Emilio Carballido sobre la novela de Josefina Hernández.
- *Querido Diego*, la versión cinematográfica de la novela de Elena Poniatowska sobre las cartas de primera esposa de Diego Rivera.

Y como en el período anterior, no debe sorprender que posteriormente se presuma con películas donde se colaboró en la postproducción como *La línea paterna* de José Buil y Marisa Sistach, el documental en video *La pasión de Ixtapalapa* de Nicolás Echevarría, y la cinta ya postproducida *El anzuelo* de la empresa Artífice producciones bajo la dirección de Ernesto Rimoch.

Asimismo el instituto creó la Comisión Nacional de Filmaciones en pro de la descentralización cultural para promover la producción en escenarios naturales de la República Mexicana, presidida por IMCINE y los Estudios Churubusco. Y por otra parte, durante el Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia, en mayo de 1995, IMCINE agrupó algunas distribuidoras bajo el concepto de “Cinema México” para apoyar en la promoción y venta de producciones al extranjero. Las empresas agrupadas fueron: Latina, Clasa, Distribuidora Mundial de Video, Aries, Macondo, Producciones Amaranta, Iguana, Programa Doble, Producciones 2000, Bataclán Films, Nubes, PAT, Resonancia, Sinc, Rosas Priego, Alameda Films y Telecine.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup>Información proporcionada por el IMCINE, Boletín de prensa, enero 1996.

# CONCLUSIONES

El control total de la cinematografía por parte de los gobiernos implica las siguientes características comunes, las cuales son ajustables al gobierno mexicano como productor fílmico:

- 1) Un alto grado de censura en la producción total nacional.
- 2) Un inicio que busca la aceptación mediante la educación del espectador y la defensa de sus principios, asumiendo una bandera de libertad, renovación, calidad e incluso revolución (hablando específicamente en materia de cine).
- 3) Producción de documentales y filmes informativos que manipulan la realidad en búsqueda de fortalecimiento, con la necesaria promoción de sus logros.
- 4) Control de todos los ámbitos del medio cinematográfico: producción, exhibición, distribución, promoción y capacitación, hasta la formación de un monopolio estatal. (El gobierno mexicano lo perdió).
- 5) Temática rígida con una sola línea a seguir (la Revolución en Cuba y el realismo socialista en la URSS), cayendo en límites expresivos que incluyen la prohibición de críticas políticas, sociales y hasta morales, de acuerdo a las disposiciones gubernamentales que ante todo buscan cuidar el orden establecido. (En México se identifica la propagación del discurso político e ideológico que no rompe con los modelos comerciales pero afianza las instituciones significativas y tradicionales).
- 6) Creación de estereotipos adecuados también, al “modus vivendi”. Utilizando el poder masivo de las películas se crean formas de vida, patrones de conducta y conceptos respecto a la realidad social y política incluyendo la concepción de los hombres en el poder con el extremo en el culto a la personalidad. (En México se ha utilizado el cine como vehículo en favor del presidencialismo).
- 7) La independencia del exterior y la ausencia de intercambios (por la propia esencia del socialismo) implicó un gran rezago tecnológico.
- 8) Es inevitable el choque entre la demanda creativa y la coacción gubernamental, por lo que ante constantes embates sus propios aliados pueden convertirse en enemigos.
- 9) Se consolida un grupo elitista de cineastas, protegidos por el poder, que acaparan las oportunidades e imponen su esquema.
- 10) Sus libertades se convierten en sus propias limitantes, ya que restringen la realidad a una sola, en defensa de su idiosincrasia.
- 11) Necesidad y defensa del nacionalismo así como la búsqueda constante de una identidad propia que lucha contra la dispersión y el anarquismo.
- 12) Los cambios en el poder directriz afectan los resultados. Por ello el desarrollo productivo depende de la iniciativa del director en turno.
- 13) Tendencia a un cine “culto” contrapuesto al comercial, que al no resultar redituable, descapitaliza al medio y se ve en la necesidad de buscar estrategias de autofinanciamiento.
- 14) Esa renovación, libertad y búsqueda permite logros importantes que se convierten en bandera de triunfo del sistema establecido.

- ¿Por qué incursiona el gobierno mexicano en la producción cinematográfica?

Fundamentalmente, por la importancia que tiene el cine como medio de comunicación.

Inicialmente el cine se utilizó como arma noticiosa (en la etapa revolucionaria) o medio propagandístico (durante el porfiriato y la post-revolución), mediante producciones de las secretarías

o dependencias del gobierno, esencialmente el departamento de enseñanza militar, la SEP, Relaciones Exteriores, Guerra y Marina, los gobiernos estatales y la propia Presidencia.

Posteriormente el gobierno, sin dejar de aprovechar la importancia del cine como vehículo de propaganda (seguían las filmaciones de las tomas de protesta de los presidentes y se utilizaban los espacios de proyección de los noticieros fílmicos), delegó el peso cultural y administrativo de la cinematografía, a la iniciativa privada, para que entonces, bajo la tutela legislativa del gobierno se sentarían las bases de la industria cinematográfica mexicana.

De ahí en adelante, el gobierno buscó regular las acciones dentro del medio y su participación productiva se redujo a salvar a algunas productoras de la quiebra (Grovas y Clasa) y soslayar la eminente caída de la industria con la descapitalización del banco cinematográfico. Esta crisis general y el estancamiento de las producciones (temáticas trilladas, caída de los mercados externos, aumento en los costos y los problemas sindicales) provocó que poco a poco el gobierno mexicano fuera acrecentando su injerencia en la cinematografía.

Echeverría le dio un giro a la política cultural. La crisis se agudizaba y la legitimación del sistema se tambaleaba, por lo tanto, se buscó reestructurar la imagen del régimen y recobrar credibilidad. El cine como medio de comunicación, se convirtió en una alternativa. Por ello, la creación de productoras oficiales, es decir, empresas que financiaban proyectos a cambio de que éstos contribuyeran a recobrar la legitimación del gobierno.

Sin embargo, este concepto del cine cambió con los años, para perder alcance popular y entonces convertirse en medio promotor de cineastas y de productos culturales, en algunas ocasiones (período de Durán Loera), fundamentalmente hacia el exterior.

- ¿Para qué produce cine el gobierno?

Por un lado, cubrir los huecos que deja una iniciativa privada carente de inquietudes culturales, con la admisible teoría de crear un cine de calidad que soslaye la crisis de producción nacional y por otro, para recuperar la confianza social en las actividades del gobierno, aprovechando la fuerza ideológica de este medio masivo de información.

Además, para su ideología y afianzar el sistema, a partir del descubrimiento del poder de propagación del cine y considerando que, en contraposición a la producción comercial, el gobierno produce películas de calidad, un cine cultural.

Además brinda oportunidad a los cineastas cercanos al funcionario en turno y en el caso concreto de éste último, se cumple con un cargo asignado (que puede funcionar como escalón político), de acuerdo a las exigencias de un círculo determinado (generalmente por amiguísimo) y a sus aspiraciones personales, es decir, no se resuelven los problemas esenciales del medio cinematográfico, y en cambio se participa en la producción fílmica, independientemente de la industria nacional, como una empresa competitiva más, pero con las ventajas de ser una instancia gubernamental (presupuesto oficial, alta burocracia administrativa cuyos gastos no “cuestan”, desinterés por la recuperación económica, promoción mediante los canales oficiales y el tiempo obligatorio en los medios de comunicación y participación en festivales) aunque con la descapitalización esas ventajas pueden reducirse, por ejemplo los problemas de exhibición tras la venta de COTSA. Los titulares del cine oficial producen para justificar presupuesto concedido, la

existencia del aparato productor y al mismo tiempo aprovechar el canal propagandístico del medio y enriquecedor de la entidad.

- ¿Cómo incursiona en la producción?

El cine en México inició como espectáculo con la única restricción gubernamental en materia de impuestos, pero poco a poco, al descubrirse su poder de divulgación, se convierte en vehículo de expresión cultural y difusión educativa (la primera película gubernamental fue una producción de la Instrucción Pública y Bellas Artes). Aún con la sonorización y su crecimiento mundial, el gobierno mantiene su interés por el cine como instrumento de propaganda, dejando a la iniciativa privada el manejo y desarrollo de la industria cinematográfica. El control gubernamental se limitó al establecimiento de normas respecto a la exhibición, los precios de entrada, la importación y exportación, los intercambios internacionales y la censura con estimaciones políticas. No obstante, su creciente relación con los grandes capitalistas y su gradual intervención económica en apoyo de los productores mediante el Banco de México, culminó en el respaldo directo a ciertas productoras, que fungen con la categoría de oficiales, (primero Grovas y luego Clasa) pero su línea productiva se mantiene independiente del gobierno y sus realizaciones no difieren de la producción general.

La crisis en general provocó una mayor participación del gobierno en la materia: con sustento económico al Banco, mediante apoyos financieros a través de su distribuidora Películas Nacionales y con la creación de la Ley Cinematográfica, la Dirección General de Cinematografía y el Departamento de Supervisión. Pero la participación del gobierno en la industria aún era simbólica y aunque la censura se acrecentó, el apoyo gubernamental no determinó la forma de producir. La crisis económica continúa (con rumores de nacionalizar el medio fílmico) y el gobierno acrecentó su incursión en la industria fílmica, tanto administrativa como económicamente, y adquirió estudios de filmación (Churubusco, Azteca y América) y salas de exhibición (mediante COTSA).

Cuando Rodolfo Echeverría asume la titularidad del órgano rector fílmico, se decidió como acción extrema a la crisis cinematográfica, el ingreso temporal en la esfera productiva, sin embargo, resultó una opción atractiva para los cineastas y funcionarios, y se mantiene su existencia. A partir de ahí, la dirección del sector productivo gubernamental dependerá del funcionario en turno.

- ¿Qué tipo de cine se hace?

Un cine apegado totalmente al programa presidencial, acorde al titular del órgano fílmico gubernamental y afianzador del sistema político-económico del país:

Con Echeverría la producción mostraba una democracia aparente, una tendencia popular y una apertura crítica y aparentemente autocrítica de la nación. Fue un cine sobre el pasado y sus errores, así como una supuesta renovación que buscaba recuperar la imagen de país revolucionario y progresista, con bases en el pueblo.

Con López Portillo se buscó a toda costa la internacionalización mediante las coproducciones que mostraban un México inexistente. Además se produjo un cine (sin contar los dos primeros años de herencia echeverrista) con tendencia 100% comercial con melodramas, cintas policíacas, sensacionalistas e incluso el taquillero género de las ficheras.

Alberto Isaac no tuvo un proyecto concreto de cinematografía, por lo que se dedicó a tratar de complacer lo que él consideró favorecería al instituto y la imagen del cine oficial: apoyó el cine de autor de los echeverristas, fomentó los debuts, organizó el tercer concurso de cine experimental y no descartó los temas comerciales. Fue un cine modesto, estático, flojo, simple y deficiente.

A Soto Izquierdo no le interesó el cine, por ello algunas realizaciones, que sufrieron la apatía del titular del instituto, buscaron romper con el defectuoso esquema productivo, en general es una producción mediocre, que se ufana de producir algunas cintas enaltecedoras y propagandísticas de los logros nacionales.

Tanto Isaac como Soto Izquierdo vivieron y preservaron la base política de austeridad. Con Durán Chávez, se realizó un cine de espaldas a la sociedad, prestigioso, vistoso, clasemediero, en pro de la internacionalización (y el TLC por supuesto), infantil y juvenil, comercialmente familiar o permitidamente erótico, regionalista, personalista, estéticamente moderno y paternalista.

Con Lozoya sólo podemos comentar que parece ser la continuación menguante del anterior.

La cinematografía gubernamental es 100% parte y medio del sistema político nacional. Se manejan temáticas fortuitas, copia de modelos de IP, con una modernización al estilo hollywoodense, un cine de director no de autor porque halaga y limita por el apoyo económico estatal y autocensura, no fomentó crítica social, rechazó al pasado y adhesión al presente. Completa autocensura.

- ¿Qué consecuencias tiene que el gobierno produzca?

Cuando el gobierno se inició en la producción fílmica, se monopolizó el medio, sin embargo a partir de la administración de Margarita López Portillo se rompe ese monopolio, sin fomento al crecimiento de la industria, sin mejoras en las condiciones productivas y con beneficios para un grupo elitista de cineastas.

La producción gubernamental se utiliza como medio propagandístico para enaltecer el sistema, afianzar la línea política y presumir nacional e internacionalmente. Actualmente no se exhibe y en cambio se monopolizan participaciones en festivales, se absorbe gente y se desecha a otra, se elevan costos de producción, se mantienen ventajas de la dependencia gubernamental y la temporalidad sexenal y se contribuye al desaliento productivo por parte de otras instancias nacionales.

El gobierno no busca proyectos que aseguren la rentabilidad o la innovación cultural sino un mensaje político de acuerdo al período en función, por la posibilidad de recuperar una imagen, legitimizar o internacionalizar (Echeverría, López Portillo y Durán) o por favor o capricho personal (Isaac y Soto Izquierdo).

Además, si bien el objetivo fundamental fue eludir la crisis de calidad del cine nacional, lejos del propósito, el gobierno se descapitaliza y recurre a producciones de calidad relativa, mientras las relaciones internas de las empresas se ocultan a la opinión pública, las denuncias desaparecen y las producciones son más fortalecimientos ideológicos que verdaderos alcances de libertad de expresión.

Enumerando, estas serían algunas consecuencias de la intervención gubernamental como productor fílmico:

- 1) La formación de una burocracia cinematográfica.
- 2) La apertura brinda oportunidad a nuevos cineastas de ingresar a la producción industrial pero se consolida un grupo de cineastas al servicio del nuevo productor. Y se inicia la práctica de autocensura con el afán de producir dentro del aparato gubernamental.
- 3) El gobierno goza de las ventajas de ser al mismo tiempo productor y censor por lo que establece las reglas a seguir, rompiendo con “tabus” pero creando sus propias limitaciones.
- 4) Se utiliza como medio para propagar el discurso oficial ya sea de apertura democrática, de recuperación, de progreso, de crecimiento o de solidaridad, reforzando la tendencia antiimperialista o de libertad y cooperación comercial, según el proyecto político y presidencial. El cine se convierte para el estado en un medio para mitificar hechos y personajes en función de su interés de consolidación política.
- 5) Se practican los lujos en las realizaciones, con grandes inversiones para las superproducciones que “no pueden ser mantenidas más allá del reinado sexenal”<sup>1</sup> y altos sueldos a los cineastas.
- 6) Se fomentan mitos de reestructuración, renovación, cine de calidad y apertura. Se conserva el grupo de cineastas mitificados desde el echeverrismo.

Y así, mientras para la IP el cine es una mercancía, para el gobierno es un instrumento de prestigio y legitimación política.

- ¿Quién tiene el peso cultural en el país?

En México, a diferencia de los países capitalistas o socialistas, el peso cultural está dividido, ya que la IP interviene en todas las áreas que resulten rentables y el gobierno mantiene algunos canales bajo su administración, con el objetivo de promover y fomentar su crecimiento. En primera instancia el cine no estaba considerado como medio cultural y educativo, ya que funcionaba bajo tutela de Gobernación, lo que implicaba un directo control político censor y limitante. Sin embargo, aunque actualmente se encuentra bajo la administración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (SEP), su conducción no funciona como los otros medios culturales. Al cine se le censura, se le dirige y se le fomenta sólo relativamente. La producción fílmica no se promueve libremente, en primer lugar porque requiere financiamiento, y en segundo por su gran alcance nacional e internacional. El cine se guía: no se busca gustar al público, no se busca recuperación económica, no se busca criticar al sistema, sólo se quiere tener una nueva oportunidad de filmar.

- ¿Por qué el gobierno sigue produciendo películas?

Si bien su primera incursión en la cinematografía se redujo a mediar los problemas que implicaba el crecimiento de una industria, se presentó la posibilidad de crear un aparato productivo propio.

El período de Echeverría dio la pauta para consolidar un grupo hegemónico de cineastas que con dinero del gobierno tuvieron la oportunidad de producir, realizaron películas a su antojo (con la pequeña auto-restricción de no enjuiciar directamente a la administración que tan “democráticamente” les brindaba la ventaja de “apertura” temática) y se convirtieron en el ejemplo de cine renovador y transgresor tanto en su momento histórico como hasta nuestros días.

Un grupo que toma y defiende su permanencia alegando calidad (en contraposición de los bodrios comerciales) y al mismo tiempo, funciona como el más severo crítico del “productor-gobierno” cuando no se les autoriza un nuevo proyecto.

---

<sup>1</sup>COSTA, Paola, La apertura cinematográfica, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1988. p 165.

Desde finales de la década de los 80, IMCINE dejó de ser productor absoluto por la reducción de los fondos oficiales, sin embargo el cine gubernamental sigue siendo una opción para los cineastas (ligados al grupo de funcionarios en turno, ya sean nuevos en la producción oficial o el mitificado grupo echeverrista), un canal de producción con posibilidades de altos costos (para superproducciones), de temáticas arriesgadas (que la iniciativa privada no filmaría ante riesgos de no recuperación económica), de participación en Festivales (sobre todo en el período de Durán Chávez), aunque con censura, en la mayoría de los casos autodeterminada.

Además es más fácil producir que solucionar la crisis en el medio, así como realizar películas con líneas gubernamentales que apoyar a productores autónomos y con vicios. Los funcionarios apoyan a algunos cineastas (por amistad, presión o conveniencia), presumen resultados y cumplen con su estancia política.

Es una entidad gubernamental más que aprovecha por el funcionario en turno pero que no se libera de los vicios de todas las instancias de gobierno en el país.

- ¿Qué es el IMCINE?

Se creó con el objetivo de reducir el aparato burocrático que se formó con las tres productoras gubernamentales. Su función en el papel fue crear un órgano que centralizara las acciones de las secretarías de estado sin reducir el poder de las mismas y bajo tutela de Gobernación hasta 1989. Se trata de un órgano que funciona de acuerdo al titular. No erradica los vicios del medio, pierde control en la industria, se mantiene como una pequeña empresa productora que brinda oportunidad a los cineastas mitificadamente consagrados con el único logro trascendente de convocar el tercer concurso experimental de cine.

Con Izquierdo nuevamente el desinterés por el cine, con características de favoritismo y corrupción sobre el fundamento de obtener ganancias porque el cine es “espectáculo”. Nuevamente sigue reprimido su poder, ya que las decisiones en cuanto a la industria las toma RTC, pero como ex diputado busca acrecentar su dominio. Su participación como empresa estatal se refleja en el programa de recursos etiquetados pero su actividad como empresa productora también se reduce por la creación del FFCC, en quien delega esta labor. No sirve para nada.

Y en el siguiente período, la dirección del cine pasa de la tutela de Gobernación a la SEP. Durán si está interesado en el cine, pero tiene visión de un proyecto propio. Los cineastas buscan colarse. Se va creando un control total que inicia con el saneamiento de paraestatales y culmina con su desincorporación o liquidación para transportar todas las funciones de dichos organismos al IMCINE (de PelNal y Continental de Películas al departamento de distribución del instituto; de Publicidad Cuauhtémoc al área de promoción; de Conacine y Conacite 2 a los Consejos Consultivos y al ramo productivo, mientras la exhibición ante la desincorporación de COTSA se queda sin alternativas). Ya con el control total y sin cargas económicas y funcionales, IMCINE se convierte en una empresa productora de proyectos personales, con dinero del gobierno y una imagen paternalista e intelectual, con fines de internacionalización y apoyo a algunas productoras, favorecidas por su relación con el mismo.

## **RESUMIENDO:**

El cine ha sido “asesinado” por deficiencias económicas, políticas y sociales en el país, y no recibe apoyo, ni fomento por parte del gobierno. El objetivo de revitalizar este medio cultural, no existe.

La participación del gobierno en la producción ha sido en buena medida negativa, ya que concibe al cine no como una instancia cultural, sino como medio de propaganda y vehículo de legitimación, además de convertirse en una industria de grandes pérdidas que no es prioritaria y que sirve de estancia política a el funcionario en turno. Conserva características de desorden administrativo, falta de proyectos claros, dependencia de la voluntad de los funcionarios, nulo respeto a los cineastas, favoritismos hacia directores por parte de la administración, ausencia de criterio en el financiamiento de las películas estatales con fracasos en taquilla y no recuperación. Y como se trata de una estancia temporal (o mejor dicho sexenal), no posee una política perdurable y permite que cada administración haga lo que quiera.

Además, la historia del cine nacional esta regida por los encuadres legales de cada gobierno y sujeta a los caprichos sexenales de los dirigentes en turno.

La participación gubernamental como productor cinematográfico con gran peso censor y limitante y relativa responsabilidad financiera, ha traído como consecuencia la inexpresividad social (porque no hay cambio en las realizaciones privadas y la creatividad en el sector oficial está supeditada al sexenio) y el dasaliento (no hay fomento en la actividad privada y el ánimo dentro del área productiva de gobierno es reducido) dentro de la producción filmica mexicana.

La necesidad de que el gobierno participe dentro de la producción se reduce a su propia conveniencia de utilizar al cine como medio de fortalecimiento y/o recuperación de la estabilidad social y aprovechar su fuerza ideológica de propagación del discurso político, que no rompe con los modelos comerciales pero afianza las instituciones significativas y tradicionales. El gobierno no cumple la función de promover el cine como arte, ni de sustentar al cine como industria, es decir, la producción gubernamental no busca ser una expresión artística, ni una empresa rentable, simplemente un mecanismo de provecho temporal (sexenal), que en el mejor de los casos favorece a unos cuantos cineastas relacionados.

## CONCLUSIONES PARA ESTUDIAR

¿Por qué incursiona el gobierno en la producción?

Para empezar haremos un resumen analítico de la consolidación y desarrollo del gobierno como productor cinematográfico.

- El cine en México inició como espectáculo con la única restricción gubernamental en materia de impuestos, pero poco a poco, al descubrirse su poder de divulgación, se convierte en vehículo de expresión cultural y difusión educativa, (la primera película gubernamental fue una producción de la Instrucción Pública y Bellas Artes). Treinta años después de la llegada del cine a México, el gobierno creó el aparato censor fílmico, mientras los cambios político-sociales modificaron la tendencia de un cine europizante y afrancesado a la búsqueda cultural de la esencial nacional.

- Aún con la sonorización y su crecimiento mundial, el gobierno mantiene su interés por el cine como instrumento de propaganda, dejando a la iniciativa privada el manejo y desarrollo de la industria cinematográfica. El control gubernamental se limita al establecimiento de normas respecto a la exhibición, los precios de entrada, la importación y exportación, los intercambios internacionales y la censura con estimaciones políticas. La industria crece en manos de la iniciativa privada con la admisión del corporativismo, mientras el gobierno se mantiene como mediador. No obstante, su creciente relación con los grandes capitalistas y su gradual intervención económica en apoyo de los productores mediante el Banco de México culmina en el respaldo directo a ciertas productoras, que fungen con la categoría de oficiales, (primero Grovas y luego Clasa) pero su línea productiva se mantiene independiente del gobierno y sus realizaciones no difieren de las producción general.

El estancamiento del cine (temáticas trilladas y caída de los mercados externos) genera la exigencia de mayor calidad en las producciones que aunado a la descapitalización del Banco Cinematográfico provoca una mayor participación del gobierno en la materia: con sustento económico al Banco, mediante apoyos financieros a través de su distribuidora Películas Nacionales y con la creación de la Ley Cinematográfica, la Dirección General de Cinematografía y el Departamento de Supervisión. Pero la participación del gobierno en la industria sigue siendo simbólica y aunque la censura se acrecenta, el apoyo gubernamental no determina las líneas productivas. La crisis económica en el medio continua (con rumores de nacionalizar el medio fílmico) y el gobierno tiene la necesidad de intervenir en los problemas de una industria en crecimiento: autoría, exhibición, calidad, precios de entrada a las salas, etc. Poco a poco la incursión del gobierno en la industria fílmica va creciendo, tanto administrativa como económicamente.

para incursionar en nuevos ámbitos, al adquirir estudios de filmación (Churubusco, Azteca y América) y salas de exhibición (mediante COTSA).

- Ante la necesidad y exigencia de un cine de calidad, el gobierno ofreció condiciones preferentes de exhibición y promoción a las películas que busquen altos niveles técnicos, actorales, temáticos y visuales. El “aliento” del gobierno por un cine que dignifique la producción nacional, restituya la imagen internacional y estimule el cine de calidad.

- Pero cuando Rodolfo Echeverría asume la titularidad del órgano rector, se decide ingresar en la esfera de la producción fílmica. A partir de ahí, la dirección del sector productivo gubernamental dependerá del funcionario en turno.

Consecuencias de la formación de productoras:

1 La formación de una burocracia cinematográfica

2 La apertura brinda oportunidad a nuevos cineastas de ingresar a la producción industrial pero se consolida un grupo de cineastas al servicio del nuevo productor. Y se inicia la práctica de autocensura con el afán de producir dentro del aparato gubernamental.

3 El gobierno goza de las ventajas de ser al mismo tiempo productor y censor por lo que establece las reglas a seguir, rompiendo con “tabus” pero creando sus propias limitaciones.

4 Se implementó un discurso oficial de apertura democrática dentro del país y tercermundista en el exterior, para brindar una imagen progresista. Se rescata el populismo y las tradiciones, reforzado con disertaciones

antimperialistas y cuestionando el pasado para afianzar el presente, como medida para legitimizar la imagen nacionalista del gobierno.

El cine se convierte para el estado en un medio para mitificar hechos y personajes en función de su interés de consolidación política.

5 Se inicia la práctica de lujos para realizar superproducciones que “no pueden ser mantenidas más allá del reinado sexenal” <1>

6 Se crea el mito de reestructuración en la cinematografía como parte de la estrategia de convencimiento y seducción hacia grupos sociales. La representación de renovación para mantener el orden establecido y seguir controlando, se mitifica el momento histórico y se crea un grupo de cineastas también mitificados (hasta nuestros días).

Y así mientras para la IP el cine es una mercancía, para el gobierno es un instrumento de prestigio y legitimación política.

- El cine pierde importancia para el gobierno, primero por la crisis general del país y además por las tendencias personales de la titular de RTC. Esto provoca la caída de la producción gubernamental, la tendencia a buscar formas nuevas de producción costeables (coproducciones) y el apoyo a la IP. Ausencia de una política gubernamental en relación al cine y ruptura con el esquema productivo y fílmico del período anterior.

- En la búsqueda de reducir el aparato burocrático se crea el instituto de cine (IMCINE) cuya función en el papel fue crear un órgano que centralizará las acciones de la secretaría de estado sin reducir el poder de las mismas y bajo tutela de gobernación hasta 1989. Se trata de un órgano que funcionara de acuerdo al titular. No erradica los vicios del medio, pierde control en la industria, se mantiene como una pequeña empresa productora que brinda oportunidad a los cineastas mitificadamente consagrados con el único logro trascendente de convocar el tercer concurso experimental de cine.

- Con Izquierdo nuevamente el desinterés por el cine, con características de favoritismo y corrupción sobre el fundamento de obtener ganancias porque el cine es “espectáculo”. Nuevamente sigue reprimido su poder, ya que las decisiones en cuanto a la industria las toma RTC, pero como ex diputado busca acrecentar su dominio. Su participación como empresa estatal se refleja en el programa de recursos etiquetados pero su actividad como empresa productora también se reduce por la creación del FFCC, en quien delega esta labor. No sirve para nada.

- En primer lugar la dirección del cine pasa de la tutela de Gobernación a la SEP. Durán si esta interesado en el cine y tiene visión de un proyecto propio. Los cineastas buscan colarse. Se va creando un control total que inicia con el saneamiento de paraestatales y culmina con su desincorporación o liquidación para transportar todas las funciones de dichos organismos al IMCINE (de PelNal y Continental de Películas al departamento de distribución del Instituto; de Publicidad Cuauhtémoc al área de promoción; de Conacine y Conacite 2 a los Consejos Consultivos y al ramo productivo, mientras la exhibición ante la desincorporación de COTSA se queda sin alternativas). Ya con el control total y sin cargas económicas y funcionales, IMCINE se convierte en una empresa productora de proyectos personales, con dinero del gobierno y una imagen paternalista e intelectual, con fines de internacionalización y apoyo a algunas productoras, favorecidas por su relación con el mismo.

- Cine asesinado por deficiencias económicas, políticas y sociales

La participación del gobierno en la producción ha sido en buena medida negativa.

Concibe al cine como industria de grandes pérdidas que no es prioritaria y que mas bien parece una carga y no una instancia cultural.

Características: Desorden administrativo, falta de proyectos claros, dependencia de la voluntad de los funcionarios en turno, nulo respeto a los cineastas, favoritismos hacia directores por parte de los funcionario en turno, ausencia de criterio en el financiamiento de las películas estatales con fracasos en taquilla y no recuperación.

Solo legitimación ideológica, propaganda, fines de política cultural (sin programa claro y decidido) no controla.

No política de comunicación definida en la materia.

Objetivo revitalizar pero no lo hace.

IMCINE no es autónomo de secretarías.

Falta de política hace que cada administración haga lo que quiera.

Apatía, caos y desorganización con Isaac e Izquierdo.

Durán no produce sólo hace uso propagandístico de la prensa.

Industria sana?

Desde finales decada 80 IMCINE deja de ser productor absoluto por la reducción de los fondos oficiales

Enlatamientos, mala exhibición

Historia del cine nacional regida por encuadres legales de cada gobierno y sujeta a los caprichos sexenales de los dirigentes en turno.

Se manejan temáticas fortuitas, Copia demodelos de IP, con una modernización al estilo hollywoodense, un cine de director no de autor porque halaga y limita por el apoyo económico estatal y autocensura, no fomento crítica social, rechazo al pasado y adhesión al presentete. Completa autocensura.

Se inicia la práctica de lujos para realizar superproducciones que “no pueden ser mantenidas más allá del reinado sexenal”

Pero el gobierno como productor va perdiendo canales de exhibición y por lo tanto no recupera la inversión.

El cine para IP y gob es la lucha por ventajas económicas y políticas.

<1> Costa, Paola, La apertura cinematográfica, México 1970-76, Universidad Autónoma de Puebla, 1988. p165.

#### ACTUALIDAD

Además EU también utilizó los paisajes de México para realizar 6 filmaciones, pero cabe mencionarse que las estrellas hollywoodenses que visitaron el país, no concedieron entrevistas ni dejaron fotografiarse por los periodistas mexicanos: “Durante la producción de la cinta *The Juror*, con locaciones en el aeropuerto internacional de la ciudad de México, la actriz Demi Moore se ocultó de las miradas curiosas con dos sombrillas gigantes durante el trayecto de su camioneta al set de filmaciones y no permitió que los reporteros se le acercaran ni un milímetro” <1>. Los únicos que promovieron sus películas en México fueron Kevin Costner, Jean Claude Van Dame y el director mexicano-americano Robert Rodríguez.

<1> Información obtenida de Novedades, febrero de 1996.

#### IMCINE PROYECTOS 1996

Difusion: Programa de Actividades que conmemoran los Cien años del Cine Mexicano

Hasta marzo el Festival de Cine Mexicano en Londres (Mexican Cinema and Its Stars) organizado por el British Film Institute.

Marzo Homenaje al actor Jorge Negrete en la Cinemateca de Cuba.

Durante la muestra de cine mexicano en Guadalajara del 18 al 24 de marzo se realiza la exposición-homenaje a Salvador T9oscano, pionero del cine nacional e ilustre jalisciense, en el Museo de las Artes de la Univerisdad de Guadalajara, en colaboración con la U de G , la Fundación Toscano y el INAH, luego en Monterrey, Agascalientes, Veracruz, Mérida y Cuernavaca.

Agosto en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) la exposición Raíces del cine mexicano, preparada por IMCINE, UNAM y INAH.

Ostubre ciclo de cine mexicano en el Lincoln Center de NY.

Noviembre de 1996 y enero de 1997 Exposición Buñuel, el ojo del siglo en el Palacio de Bellas artes, creado con el Museo Nacional “Centro de Arte Reina Sofía” de Madrid será organizado por Conaculta, el IMCINE, INBA y UNAM.

Noviembre retrospectiva de cine mexicano en Universidad de Texas.

Diversas semanas de cine mexicano en Panamá, Francia, Sudáfrica, Suecia, Austria, Chile, Argentina y Noruega.

Diversos centros culturales del país y el extranjero las exposiciones “Las estrellas de cine mexicano” por el Archivo General de la Nación, “Revisión del cine mexicano; German Valdés “Tin Tan”; Rosalío Solano; Directores del cine mexicano, Imágenes del cine mexicano Medio siglo del cartel cinematográfico y Cine-Cien (carteles en serigrafía).

Convocatorias para talleres de apreciación cinematográfica y el VI Concurso Nacional de crítica que cierra el 29 de feb.

Impulso de programas estatales y fortalecimiento del sector exhibición

Festivales de Cartagena, Hong Kong, Latino de Chicago, Montreal, Venecia, San Sebastián, Biarritz, Huelva y La Habana.

Editara el libro Cien Años del cine mexicano (volumen colectivo) en colaboración con la dirección general de publicaciones de CNCA y Historia popular del cine mudo de Paco Ignacio Taibo y La emoción cultural de Daniel Toscan du Plantier.

Programa de ediciones: con Ed El Milagro los guiones "El callejón.." de leñero" Profundo carmesí de Paz Alicia Garcíadiego, "El siglo de Alicia" de Echevarría y Beatriz Novaro.

De El equilibrista Anónimo y entrañable el extra en el cine mexicano de Gastón Mtz, La casa de los sueños, historia de los cines en México de Antonio Zedillo Castillo.

con Gob de Chihuahua Biografía de Roberto Gavaldón

con España Alfonso Reyes en el cine

con Cuba La influencia del cine mexicano en la cultura cubana.

IMCINE y canal 22 serie "Joyas de la Literatura Mexicana".

Abril reinauguración de los ECHASA y CCC.

CCC impartirá curso de apreciación a maestros de educación primaria en Campeche, Coahuila, Colima, Durango, Jalisco, Michoacán, Sinaloa, Veracruz y Tamaulipas.

Rescate y titulación de 200 películas mexicanas de propiedad de IMCINE que podían haber quedado en el dominio público de EU (de acuerdo a las leyes relativas al Copyright).

Continúa ceremonia de entrega del Ariel de 1995 y selección para los premios Oscar y Goya.

#### PROFUNDO CANESI

Basada en hecho real investigado por la guionista Paz Alicia Garcíadiego relato de amor entre una enfermera de un hospital provinciano que ve apagarse su juventud entre los pañales de sus hijos y su triste trabajo y un profesional especializado en ablandar los corazones solitarios de mujeres maduras. Actúan Daniel Giménez Cacho y Coral Febre y la española Marisa Paredes (Tacones lejanos y La flor de mi secreto de Almodóvar). Prod de IMCINE, FFCC

# BIBLIOGRAFIA

## LIBROS CONSULTADOS

- AGUSTIN, José, Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1988, Ed. El Planeta, México, 1992. 293pp.
- AMADOR, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, Cartelera cinematográfica 1930-39, Filmoteca de la UNAM, México, 1980, colección Documentos de la Filmoteca, núm. 2. 448pp.
- AMADOR, María Luisa, Cartelera cinematográfica 1940-1949, UNAM, México, 1982, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 593pp.
- AYALA BLANCO, Jorge, La aventura del Cine Mexicano, Ed. Era, México, 1968. 454pp.
- AYALA BLANCO, Jorge, La búsqueda del Cine Mexicano, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Cuadernos de cine, México, 1974. Tomo 1 y 2. 564pp.
- AYALA BLANCO, Jorge, La condición del Cine Mexicano 1973-1985, Ed. Posada, México. 663pp.
- AYALA BLANCO, Jorge, La disolución del Cine Mexicano, entre lo popular y lo exquisito, Ed. Grijalbo, México. 547pp.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, Críticas, Cineteca Nacional, México, 1988. 178pp.
- BARRERA REYES, Estructura del Banco Nacional Cinematográfico y su función en el período 1970-76, México, 1987. 217pp.
- BOHMANN, Karin, Medios de comunicación y sistema informativo en México, Alianza Editorial, México, 1986. 339pp.
- CAMPOS LARA, Adriana y Dávalos Orozco, Federico, El cine mudo en México 1 y 2, Archivo del Cine Nacional, Cine, Vol. 2, marzo y abril de 1979.
- CAZENEUVE, Jean y Victoroff, David, Diccionarios del saber. La Sociología, Ed. El mensajero de Bilbao, España, 1970. 550pp.
- COSTA, Paola, La apertura cinematográfica, Colección Difusión Cultural, Serie Cine, Universidad Autónoma de Puebla, 1988. 204pp.
- DAVALOS OROZCO, Federico y otros, El cine mexicano en documentos, realizadores, filmografía 1909-1929, Cartelera, 10 carpetas, Centro de Capacitación Cinematográfica y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1981.
- DECIMOVECA, Cine Cubano, Venezuela, 1974. 71pp.
- DELLA, Volpe, Eco, Metz, Pasolini y otros, Ideología y lenguaje cinematográfico, Comunicación, Madrid, 1969.
- FLORES, Alejandro, Cinecompendio 72-73, Editorial A. Posta, 1973.
- GALINDO, Alejandro, El cine, genocidio espiritual, de 1900 al crash de 29, Ed. Nuestro Tiempo, México, 1971, 194 pp.
- GALINDO, Alejandro, Una radiografía histórica del cine mexicano, Ed. Fondo de Cultura Popular, México, 1968, 191pp.
- GARCIA RIERA, Emilio y Macotela, Fernando, La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión, 1919-1984, Ed. Patria, México, 1984. 361pp.
- GARCIA RIERA, Emilio, El cine mexicano, Ed. Era, México, 1963. Colección Cine Club. 238pp.
- GARCIA RIERA, Emilio, Historia del cine mexicano, SEP, Foro 2000, México, 1985. 356pp.
- GARCIA RIERA, Emilio, Historia documental del cine mexicano de 1926 a 1966, Tomo del 1 al 9, Ed. Era, México, 1969-76.

- GARCIA RIERA, Emilio, Julio Bracho 1909-1978, Colección cineastas en México, Universidad de Guadalajara, México. 347pp.
- GARCIA RIERA, Emilio, Las primeras películas sonoras mexicanas, Filmoteca de la UNAM, México, junio-julio de 1980. 11pp.
- GONZALEZ LLACA, Edmundo, Teoría y práctica de la propaganda, Tratados y Manuales Grijalbo, Ed. Sol, México, 1981. 200pp.
- GUERRERO SUAREZ, Jorge, El cine sonoro mexicano, sus inicios (1930-1937), Dirección General de Cinematografía, Cuadernos de la Cineteca Nacional, núm. 8, México, 1978. 125pp.
- GUTIERREZ, Angelina, Las relaciones de producción en los medios masivos de comunicación, Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, Ed. Armella, México, 1988. 152pp.
- HEUER, Federico, La industria cinematográfica mexicana, Ed. Policromía, México, 1964. 435pp.
- HORTON, Andrew, Russia, en Variety International Film Guide 1994, Edited by Peter Cowie, London, 1994. pp291-292.
- KAZAN, Elia, A life, Ed. Alfred Knopf. Nueva York, 1988. 480pp.
- KING, John, The Magic Reels, History of cinema of Latin American, Verso, Londres, 1990. 535pp.
- LEAL, Juan Felipe y Jablonska, Aleksandra, La Revolución Mexicana en el cine nacional, Universidad Pedagógica Nacional, México, Cuadernos del Acordeón, Historia, año 2, vol. 3, noviembre de 1991.
- LEYDA, Jai, Historia del film ruso y soviético, Ed. Universitario de Buenos Aires, Argentina, 1965. 617pp
- LIPOVETSKY, Guille, La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo, Tr. Joan Vinyoli y Michele Pendanx, Anagrama, Barcelona. 220pp.
- MARTINEZ ALBERTOS, José Luis, El mensaje informativo: periodismo en radio, televisión y cine, Ed.A.T.E., Barcelona, 1977. 319pp.
- MCLUHEN, Eric y Marshall, Leyes de los medios, la nueva ciencia, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1988. 269pp.
- MENDOZA, Carlos, Cuba, en Variety International Film Guide 1994, edited by Peter Cowie, Londres, 1994. pp23-24.
- MEYER, Lorenzo, “La encrucijada” en Historia General de México, Tomo IV, Colegio de México, México, 1976. pp 201-280.
- MIQUEL, Angel, El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine, Universidad Pedagógica Nacional, México, Cuadernos del acordeón, Historia, año 2, vol 2, mayo de 1991. 81pp.
- MONSIVAIS, Carlos, Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, en Historia General de México, Tomo IV, Colegio de México, México, 1976. pp 303-476.
- PEREZ TURRENT, Tomás, La fábrica de sueños, Cineteca Nacional, México.
- REVUELTAS, José, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Textos de Cine, Colección número 1, México, 1965. 175pp.
- REYES, Aurelio de los, Filmografía del cine mundo mexicano 1896-1920, Colección Filmografía Nacional número 5, Filmoteca de la UNAM, México, 1986. 132pp.
- REYES, Aurelio de los, Los orígenes del cine en México (1896-1900), Colección Cuadernos de Cine núm. 21, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, México, 1973. 196pp.
- REYES NEVARES, Beatriz, Trece directores del cine mexicano, Secretaría de Educación Pública, México, 1974. 191pp.

- REYES, Alfonso y Martín Luis Guzmán, Frente a la pantalla, UNAM, Dirección de Difusión Cultural, Cuadernos de Cine núm. 6, México, 1963. 70pp.
- RULFO, Juan, El gallo de oro y otros textos para cine, Ed. Era, México, 1980, 134 pp.
- RUY SANCHEZ, Alberto, Mitología de un cine en crisis, Premiá Editora, La red de Jonás, México, 1981. 108pp.
- SEGURA, Alfonso, El cine en México, Ed. Barón de Seguro, México, 1938. 184pp.
- SORLIN, Pierre, Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana, Ed.FCE, México, 1977. 264pp.
- TREJO DELARBRE, Raúl, La nueva política de masas en la derecha mexicana, en Televisa quinto poder, Claves Latinoamericanas, México, 1985. pp181-205.
- VIÑAS, Moisés, Historia del cine mexicano, UNAM-UNESCO, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, México, 1987. 305pp.
- VIÑAS, Moisés, Índice Cronológico del Cine Mexicano, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1992. 752pp.
- ZUÑIGA, Ariel, Vasos comunes en la obra de Roberto Gavaldón, Ed. El equilibrista, 1990.

## TESIS CONSULTADAS

- ARAI VELEZ, Jorge Enrique, Cine y política en la URSS, 1919-1989, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1991. 269pp.
- AWDAL BECIL, Gerardo y otros, La cinematografía mexicana 70-87, Universidad Iberoamericana, México, 1988. 190pp.
- CONTRERAS, Enrique, La industria cinematográfica en México, Escuela Nacional de Economía, UNAM, México, 1969. 200pp.
- DAVALOS OROZCO, Federico, Summa Fílmica Mexicana, 1916-1920. Hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano, FCPS, UNAM, México, 1988. 270pp.
- GARCIA GUTIERREZ, Gustavo, El cine biográfico mexicano, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1978. 363pp.
- GOMEZ CASTELAZO, María de Lourdes, La industria cinematográfica mexicana y sus principales problemas, Universidad Latinoamericana, México, 1969. 198pp.
- LUGO ONTIVEROS, Marco Antonio, La intervención del estado en la industria cinematográfica mexicana durante el período echeverrista, Universidad Iberoamericana, México, 1990. 257pp.
- LUNA OLIVO, Andrés de, La Revolución de 1910 vista a través del cine mexicano, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1982. 285pp.
- MANDUJANO JACOBO, Pilar y Navarrete Maya, Ma.Guadalupe Laura, La participación del estado en la industria del cine mexicano, FCPS, UNAM, México, 1985. 257pp.
- MEJIA BARQUERA, Fernando, La industria de la radio y la televisión en la política del estado mexicano, Tomo 1, Radiodifusión, FCPS, UNAM, México, 1982.
- PALMA CRUZ, Enrique, El cine mexicano de los 80, agudización de su crisis, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1990. 481pp.
- PEREDO CASTRO, Francisco Martín, Alejandro Galindo en el cine mexicano, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1990. 449pp.
- REYES, Aurelio de los, Cine y sociedad en México (1896-1920), Colegio de México, profesional de doctorado en historia, México, 1979. 207pp.
- ROBINA BUSTOS, Soledad y Clave, Eduardo, Cine y política, un ensayo cinematográfico, FCPS, UNAM, México, 1977. 64pp.
- SANCHEZ LEAL, Esteban, La industria cinematográfica en México y su importancia económica, Facultad de Economía, UNAM, México. 255pp.

- SHOJET Weltman, Celia y Aschentrupp Toledo, Roberto, Cine y poder, la política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana 1970-76, 1976-82, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1983. 223pp.

## ARCHIVOS CONSULTADOS

- Anuario de la producción cinematográfica 1971, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario de la producción cinematográfica 1972, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario de la producción cinematográfica 1973, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario de la producción cinematográfica 1974, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario de la producción cinematográfica 1975, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario de la producción cinematográfica 1976, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario de la producción cinematográfica 1977, Ed. Procinemex, S.A., México.
- Anuario PELMEX, 1945-46, en Cine gráfico, Filmoteca Nacional, UNAM, México.
- Archivo de personalidades proporcionado por el Departamento de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional.
- Archivos de Filmes en México, Cineteca Nacional, México.
- Censo de servicios 1965-70, Dirección General de Estadística de la Secretaría de Programación y Presupuesto, México.
- Censo de servicios 1975, Dirección General de Estadística de la Secretaría de Programación y Presupuesto, México.
- Censos industriales (VII, IV, V, VI) S.I.C. INEGI.
- Cineinforme general del BNC, México, 26 de noviembre de 1976.
- Compendio de la Problemática de la Industria. Información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo mediante el cineasta Victor Ugalde (Victor Manuel Romero Ugalde).
- Copia del contrato de coproducción del FFCC, 26 de febrero de 1990, proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo mediante el cineasta Victor Ugalde (Victor Manuel Romero Ugalde).
- Cuadernos de la Cineteca Nacional - Información proporcionada por el Departamento de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, México.
- Cuadernos Semanautor "Felipe Cazals", Departamento de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, México.
- DIARIO OFICIAL, 25 de marzo de 1983.
- DIARIO OFICIAL, 29 de diciembre de 1992.
- El cine ante la legislación del Derecho a la Información. Información proporcionada por el Colectivo Alejandro Galindo, mediante el cineasta Victor Ugalde (Victor Manuel Romero Ugalde).
- Homenaje a los iniciadores del cine en México (1896-1938), Dirección General de Cinematografía, Cuadernos de la Cineteca Nacional, número 9, México, 1979.
- I Informe anual del Banco Nacional Cinematográfico, México, 21 de enero de 1972.
- II Informe anual del Banco Nacional Cinematográfico, México, 23 de enero de 1973.
- III Informe anual del Banco Nacional Cinematográfico, México, 22 de enero de 1974.
- IV Informe anual del Banco Nacional Cinematográfico, México, 21 de enero de 1975.
- V Informe anual del Banco Nacional Cinematográfico, México, 21 de enero de 1976.
- Listas oficiales de empresas productoras 1990- 94, proporcionadas por el Departamento de Informática y Estadística, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine).
- Listas oficiales de la producción anual cinematográfica nacional de 1970-1994, proporcionadas por la Cámara Nacional de Industria Cinematográfica.
- Plan de Trabajo, Banco Nacional Cinematográfico, México, 1971.

- Presupuestos asignados al área cinematográfica 1983-89, datos de la Dirección de concesiones y permisos de la Sría de Comunicaciones y Transportes, Cámara de la industria de radio y televisión.
- Primer censo nacional de la industria cinematográfica, 1976, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine).
- Reporte anual de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, 1940-60, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine).
- Taquillómetros de 1970 a 1994. Información proporcionada por el Departamento de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional.
- Testimonios para la historia del cine mexicano, Dirección General de Cinematografía, Cuadernos de la Cineteca Nacional, número 1-8, México, 1975-76.

## HEMEROGRAFIA

### REVISTAS CONSULTADAS

- AYALA BLANCO, Jorge, Ampulosidad. Salmo das mortes, en el suplemento La cultura en México en la revista Siempre número 1101, 31 de julio de 1974. pp XV.
- AYALA BLANCO, Jorge, Difamaciones. Héroe muerto de semblante encantador, en revista Siempre, número 1100, México, julio de 1974. pp. XIV-XV.
- BENEDETTI, Mario, La hazaña cubana de empezar de nuevo, entrevista a Alfredo Guevara, en revista Cine Cubano número 138, ICAIC, La Habana, 1993.
- BUSTOS, Victor, La vida conyugal y Carlos Carrera, en revista Dicine número 53, septiembre de 1993.
- CANACINE, La entrevista del mes: Guillermo Calderón Stell, en revista Cámara número 11, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, 10 de marzo de 1980.
- CARRO, Nelson, 1992, un año de cine, en revista Dicine, número 50, marzo de 1993.
- CARRO, Nelson, Días difíciles, en revista Tiempo Libre, 13 de julio de 1988.
- CARRO, Nelson, La vida conyugal, en revista Dicine número 53, septiembre de 1993.
- COLECTIVO Alejandro Galindo, El cine mexicano y su crisis, (2 partes), revista Dicine números 19 y 20, julio y agosto de 1987.
- DIAZ TORRES, Daniel, Sobre el riesgo del arte, revista Cine Cubano número 135, ICAIC, La Habana, 1992.
- DICINE, Tercer concurso de cine experimental, en revista Dicine año 2, número 17.
- DUGAL, Nicole, Entrevista con Miguel Littin, en revista Cine volumen 1, número 8, septiembre de 1978.
- ELIZONDO, Salvador, El cine mexicano y la crisis, en revista Nuevo Cine número 7, agosto de 1962.
- GARCIA ESPINOSA, Julio, Un cine imperfecto en revista Cine Cubano número 22, ICAIC, La Habana, 1964.
- GARCIA RIERA, Emilio, Situación actual y perspectivas del cine mexicano, en revista Dicine número 14, marzo de 1986.
- GARCIA, Gustavo, Cada año más prohibida, revista de cine Intolerancia número 4, México. pp 45-50.
- GUEVARA, Alfredo, Editorial en revista Cine Cubano número 52, ICAIC, La Habana, 1971.
- GUEVARA, Alfredo, Realidades y perspectivas de un nuevo cine, en revista Cine Cubano número 1, ICAIC, La Habana, 1961.

- GUEVARA, Alfredo, Una nueva etapa del cine en Cuba, en revista Cine Cubano número 3, ICAIC, La Habana, 1961.
- GUTIERREZ ALEA, Tomás, El cine y la cultura, en revista Cine Cubano número 2, ICAIC, La Habana, 1961.
- INBA, Cuba, 50 años de cine nacional, Folleto publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1984.
- JIMENEZ PATIÑO, Juan, “Astucia” es un mal filme por la pobre producción, en revista Cine Mundial, 11 de noviembre de 1986.
- KICHIN, Valeri, El nuevo cine soviético, en revista Films Soviéticos, 9/89, Moscú, 1990. pp3-5.
- LIPKOU, Alexandf, Entrevista al director Andrei Mijalkov Konchalovski, publicada en la revista Iskusstvo Kino, traducción Zoia Barash, en revista Cine Cubano número 123, ICAIC, La Habana, 1991.
- LOPEZ ARANDA, Susana, Bajo el volcán, en revista Dicine número 13, enero de 1986.
- LOPEZ ARANDA, Susana, El Bulto, en revista Dicine número 50, marzo de 1993.
- LOPEZ ARANDA, Susana, Miroslava, un reto profesional para Alejandro Pelayo, en revista Dicine número 53, septiembre de 1993.
- LUNA, Andrés de, Chin chin, el teporocho, en revista Otrrocine número 6, abril-junio de 1975, pp.58-59.
- LUNA, Andrés de, En los andamios del poder, revista de cine Intolerancia número 4, México. pp 39-44.
- MALDONADO, Verónica, Sólo con tu pareja, en revista Dicine número 50, marzo de 1993.
- MELENDEZ, Ana, Inútil guardar la verdad en una lata en revista Jueves de Excelsior, 15 de noviembre de 1990.
- MERGIER, Anne Marie, La desinformación hace de países pobres presa fácil de la dominación, en revista Proceso número 300, 2 de agosto de 1982. p49-50.
- ORTIZ GONZALEZ, Ramón, El cine mexicano llega a puerto, en revista Siempre número 1097, 3 de julio de 1974. p 72.
- PELAYO, Alejandro, El cine de Jaime Humberto Hermosillo, en revista Cine, volumen 1, número 5, junio de 1978.
- RIVERA, Héctor Mexicanos, en revista Proceso, 14 de diciembre de 1987.
- RIVERA, Héctor, ¿Y ahora qué...? en revista Proceso número 335, 4 de abril de 1983. pp 61-62.
- RIVERA, Héctor, 1984, en revista Proceso número 426, 31 de diciembre de 1984. pp 57-58.
- RIVERA, Héctor, Al fin “La sombra del caudillo”, la película maldita, la felicidad a Julio Bracho, en revista Proceso número 719, noviembre de 1990.
- RIVERA, Héctor, Aniversario, en revista Proceso número 334, 26 de marzo de 1983. pp.57-60.
- RIVERA, Héctor, El anhelo de independencia del Instituto de Cine nuevamente sometido al interes burocrático, en revista Proceso número 334, 26 de marzo de 1983. pp58-59.
- RIVERA, Héctor, El fantasma del cine mexicano, en revista Proceso número 334, 26 de marzo de 1983. pp58-59.
- RIVERA, Héctor, Epilogo de un sexenio, en revista Proceso número 302, 15 de noviembre de 1982. p57.
- RIVERA, Héctor, Irrevocable renuncia, en revista Proceso número 483, 3 de febrero de 1986. pp59.
- RIVERA, Héctor, La política oficial ha destruido al cine mexicano. Entrevista con Anne Head, en revista Proceso número 229, 3 de marzo de 1981.
- RIVERA, Héctor, RTC, en revista Proceso número 173, 27 de abril de 1980.

- RIVERA, Héctor, Se prepara la total devolución del cine a los empresarios. Entrevista a Raúl Araiza, en revista Proceso número 206, 13 de octubre de 1980.
- ROBLES, Manuel, Despilfarro y desempleo, saldos de la liquidación de organismos oficiales, en revista Proceso número 331, 7 de marzo de 1983. pp. 15-17.
- RUIZ, Kala, Julián Pastor, un cineasta con causa, en revista Macrópolis, número 31, 12 de octubre de 1992.
- RUY SANCHEZ, Alberto, Notas sobre el cine mexicano en la estrategia del Estado, en la revista Film Guía número 15, 1977, p1.
- SHELLEY, Jaime A., Conversación con Felipe Cazals, en revista Otro Cine número 3, Fondo de Cultrua Económica, México. p 34-36.
- SOLIS, Martha, Cine mexicano, en revista Siempre número 1100, 24 de julio de 1974. pp 40.
- SOTO DIAZ, Arturo, El 4to de Lucía, en revista Cine Cubano número 139, ICAIC, La Habana, 1994.
- TAIBO, Paco Ignacio, Las estrellas se fabrican de acero, en revista Proceso número 174, 3 de marzo de 1980.
- TALLER CINE DE OCTUBRE, Cine Latinoamericano y lucha revolucionaria. Conversaciones con Carlos Alvarez, Julio García Espinosa y Miguel Littin en revista octubre número 2, taller Cine de octubre México, 1974.
- VEGA, Eduardo de la, Producción Estatal 79 y Producción privada 79; los churros enlatados, en revista Imágenes, enero y febrero de 1980.
- VIÑAS, Moisés, La exhibición en 1987, revista Pantalla número 8, agosto 1987.
- VIÑAS, Moisés, La exhibición en 1987, revista Pantalla número 9, octubre, 1987.

## PERIODICOS CONSULTADOS

- ABELLEYRA, Angélica, Enfrentamiento entre cineastas y autoridades por la censura, La Jornada, 24 de junio de 1988.
- AGUILAR ZAFRA, Alejandro, La nota roja: Las poquianchis, Excélsior, 2 de julio de 1976.
- AYALA BLANCO, Jorge, ¿Espejo de la crisis? Una mediocridad abúlica, en Cinemiercoles Popular, El Financiero, 29 de marzo de 1989.
- AYALA BLANCO, Jorge, Diez contra uno, en México en la cultura, Novedades, 29 de marzo de 1972.
- AYALA BLANCO, Jorge, Sistach y las maldiciones de la cruda feminista, El Financiero, 18 de octubre de 1989.
- AYALA BLANCO, Jorge, De la Riva y las primeras cretinadas del salinismo, en Cinemiercoles Popular en El Financiero, 21 de noviembre de 1990.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, El caudillo liberado, (Dos partes) La Jornada, 12 y 14 de noviembre de 1990.
- BARRIGA, Ezequiel, Días difíciles, entrevista con Alejandro Pelayo, Excélsior, 19 de marzo de 1988.
- BARRIGA, Ezequiel, Programa de apoyo al nuevo cine mexicano, Excélsior, 3 de marzo de 1988.
- BOLETIN Informativo, “Salón México” concluye rodaje en los ECHASA, Notimex, 23 de diciembre de 1994.
- BOLETIN Informativo, Cambios significativos de IMCINE en el sexenio, Notimex, 28 de diciembre de 1994.
- BOLETIN Informativo, Conacine luchará por la liberación del reglamento fílmico: Millet, Notimex, 15 de septiembre de 1994.

- BOLETIN Informativo, De 1989 a 94 se realizaron 6,084 exhibiciones de películas en el interior del país, Notimex, 8 de agosto de 1994.
- BOLETIN Informativo, IMCINE, no es una productora de películas: Lozoya, Notimex, 8 de marzo de 1995.
- BOLETIN Informativo, IMCINE, Plan de trabajo para 1995, Notimex, 8 de marzo de 1995.
- BOLETIN Informativo, La crisis financiera afecta la asistencia a las salas de cine: Lomelí, Notimex, 27 de enero de 1996.
- BONFIL, Carlos, Mecánica Nacional, Excélsior, 3 de julio de 1974.
- BONFIL, Carlos, Muestra Internacional de Cine, La Jornada, 22 de noviembre de 1990.
- BUEN, Fernando, El video contra el cine, Uno más uno, 5 de diciembre de 1986.
- CAMARENA, Amelia, IMCINE es un club de amigos, Esto, 27 de enero de 1993.
- CAMARGO, Ricardo, Está en foma el consejo consultivo de la industria fílmica, El Nacional, 16 de marzo de 1989.
- CASTILLON BRACHO, Mario, Emiliano Zapata, Aguilar y Cazals, El Heraldo de México, suplemento de espectáculos, 7 de noviembre de 1969.
- CORIA, Felipe, Butaca, Uno más uno, 4 de diciembre de 1987.
- CORIA, Felipe, Días difíciles, Uno más uno, 4 de diciembre de 1987.
- CORIA, Felipe, Homenaje a Estrada, Uno más uno, 19 de diciembre de 1986.
- CORIA, José Felipe, Un zapata censurado El Financiero, 8 de febrero de 1994.
- CORRESPONDENCIA, Sección, Representante de Pastor a la contraloría interna del CNCA, Uno más uno, 10 de septiembre de 1993.
- COSTA, Angel, Cinelandia, núm. 291, México, noviembre de 1970, pp. 40-41.
- CULTURAL, Sección Cita la contraloría del CNCA a Pastor, Uno más uno, 31 de agosto de 1993.
- CULTURAL, Sección No acuso a nadie porque no tengo pruebas: Pastor, Uno más uno, 7 de septiembre de 1993.
- CULTURAL, Sección, Notitas, El Heraldo de México, 23 de septiembre de 1981.
- CULTURAL, Sección, Notitas, El Heraldo de México, 3 de junio de 1978.
- CULTURAL, Sección, Terror y encajes negros o el desgano de Alcoriza, El Sol de México, 7 de septiembre de 1986.
- COLINA, José de la , Zapata en el cine, El Heraldo de México, 28 de diciembre de 1968.
- FELICIANO, Enrique, Investigan al IMCINE, Esto, 7 de septiembre de 1993.
- FELICIANO, Enrique, Oscar Levín Coppel, a RTC, Esto, 4 de diciembre de 1988.
- FELICIANO, Enrique, Que se vayan los interesados en un cine poco digno y denigrante, Esto, 27 de abril de 1982.
- FELICIANO, Enrique, Soto Izquierdo en el Foro “El cine mexicano hoy”, Esto, 26 de noviembre de 1988.
- GALEANA, Edgar, Televisa y la CTM interesados en la adquisición de COTSA, Ovaciones, 1 de marzo de 1990.
- GALLARDO, Esther, Sólo 5 películas se filmarán este año, Esto, 3 de marzo de 1995.
- GALLEGOS, José Luis, En un plazo de 8 días deberán ser desocupadas todas las bodegas en los Churubusco, Excélsior, 10 de julio de 1993.
- GALLEGOS, José Luis, Gerardo Lara explica porque IMCINE rechazó “Un año perdido”, Excélsior, 4 de abril de 1990.
- GALLEGOS, José Luis, Las producciones de la paraestatal CONACINE continúan enlatadas y sin promoción, Excélsior, 31 de diciembre de 1990.

- GALLEGOS, José Luis, Posproduce Julián Pastor películas: “El tesoro de Clotilde” y “Las delicias del matrimonio”, Excélsior, 8 de septiembre de 1993.
- GALLEGOS, José Luis, Redujeron a leña el “Pueblo Americano” en los Estudios Churubusco, Excélsior, 7 de julio de 1993.
- GARCIA, Cecilia, El cine aun tiene posibilidad de ser un negocio rentable, El Heraldo de México, 1 de agosto de 1993.
- GARCIA, Gustavo, El cine en 1982. Donde hay cenizas...., Uno más uno, 27 de noviembre de 1982.
- GARCIA, Gustavo, Balance anual, Uno más uno, 14 de diciembre de 1982.
- GARCIA, Gustavo, El año de los muertos vivientes, Uno más uno, 20 de diciembre de 1986.
- GARCIA, Gustavo, El cine en 1983, Uno más uno, 28 de diciembre de 1983.
- GARCIA, Gustavo, El cine en México, Uno más uno, 26 de diciembre de 1985.
- GARCIA, Gustavo, El costo de la vida, Uno más uno, 25 de noviembre de 1985.
- GARCIA, Gustavo, El Rescoldo, El Financiero, 10 de febrero de 1994.
- GARCIA, Gustavo, La nieta de escaldufa, Uno más uno, 5 de octubre de 1986.
- GARCIA, Gustavo, Lo de menos es filmar, Uno más uno, 1 de noviembre de 1987.
- GARCÍA, Gustavo, Una agonía anunciada, Uno más uno, diciembre de 1983.
- GARCIA, Gustavo, Una metáfora del cine mexicano, Uno más uno, 20 de octubre de 1989.
- GARCIA, Rafael, Los cachorros, El Heraldo de México, 21 de abril de 1974.
- HERNANDEZ, Araceli, El cine no debe depender de la Secretaría de Gobernación: Soto Izquierdo, La Jornada, 23 de junio de 1988.
- HERNANDEZ, Araceli, No depende del estado para superar la crisis del cine, La Jornada, 22 de junio de 1988.
- HERNANDEZ, Juan, Julián Pastor en entrevista: Cine mexicano, ilusión de IMCINE, Uno más uno, 25 de marzo de 1993.
- HERNANDEZ, Ricardo, Hay corrupción en el cine, entrevista a Mario Almada, La Afición, 3 de diciembre de 1993.
- JIMENEZ PATIÑO, Juan, Evidente falta de oportunidad en el cine: Montero, El Nacional, 16 de marzo de 1989.
- MARIN Conde, Eduardo, La cinta mexicana “Lo que importa es vivir” fue la mejor de AL en 88, El Nacional, 27 de diciembre de 1988.
- MARTINEZ, Bertha, Entrevista a Jorge Ayala Blanco, El Día de Cancún, noviembre de 1993.
- MARTINEZ, José Luis, Poco a poco surgen escritores nuevos, Esto, 28 de enero de 1988.
- MORALES ORTIZ, Fernando, Cuando la Academia debió ser desintegrada, Esto, 16 de abril de 1987.
- MURRIETA, Rosario, Diego López director de los Churubusco, se muestra receloso, Novedades, 14 de julio de 1993.
- MURRIETA, Rosario, Más contra IMCINE: Julián Pastor, Novedades, 1 de agosto de 1993.
- MURRIETA, Rosario, Pide Durán Loera indagatoria de su gestión, Novedades, 2 de septiembre de 1993.
- MURRIETA, Rosario, Se avecina carencia de estudios en todo el país, Novedades, 16 de julio de 1993.
- MURRIETA, Rosario, Será el CNCA que indague acerca de corrupción y despilfarro, Novedades, 7 de septiembre de 1993.
- PIAMONTE, Nadia, No tiene nuestro país una política de comunicación: Isaac, Uno más uno, 27 de noviembre de 1985.

- QUIROZ ARROYO, Macarena, La censura no permite que en nuestro país se hable en el cine sobre México y sus habitantes, entrevista al realizador Victor Ugalde, en Excélsior, 14 de febrero de 1988.
- QUIROZ ARROYO, Macarena, Soto Izquierdo abucheado en el Foro de Cine, en Excélsior, 24 de junio de 1988.
- QUIROZ, Macarena, El FFCC, alternativa de coproducción, Excélsior, 1 de marzo de 1990.
- QUIROZ, Macarena, Fue un fracaso la XIII Reseña de Acapulco, Excélsior, 4 de diciembre de 1993.
- QUIROZ, Macarena, Presenta IMC presupuesto descabellado para filmes que no se ven en pantalla, Excélsior, 13 de agosto de 1993.
- QUIROZ, Macarena, Transparencia en el manejo de finanzas de IMC, Excélsior, 2 de septiembre de 1993.
- RAMOS, Saúl, El IMCINE se reparte el pastel, El Universal, 9 de mayo de 1993.
- RIBAL, María Cristina, Al cine lo invade la corrupción y degradación, entrevista con el titular de IMCINE, Uno más uno, 27 de noviembre de 1985.
- RIBAL, María Cristina, El cine es un arte industrial para el que no existe fórmula, dice Fernando Macotella, Uno más uno, 21 de marzo de 1984.
- RIBAL, María Cristina, Soy fanático del cine y a mucha honra, entrevista a Fernando Macotella, Uno más uno, 28 de marzo de 1984.
- RIVERA, Gustavo, Sección ver, oír y ...no callar, Novedades, 3 de septiembre de 1993.
- SALAZAR, Alejandro, Expo-Cine 82-88, El Heraldo de México, 29 de noviembre de 1988.
- SEGOVIANO, Rogelio, En el cine ahora importa más la forma que el contenido, entrevista con Erwin Neumaier, El Nacional, 9 de octubre de 1994.
- SERNA, Armando, La vida útil de Pito Pérez según López Tarso y Gavaldón, en El Heraldo de México, suplemento de espectáculos, 25 de septiembre de 1969.
- SUAREZ, Gustavo, Para Pastor el IMCINE es un club de amigos, Cine Mundial, 7 de mayo de 1993.
- TORRES, Salvador, Corrupción y despilfarro en IMCINE, Uno más uno, 31 de julio de 1993.
- TORRES, Salvador, IMCINE dispuesto a que la investigue la contraloría, Uno más uno, 2 de septiembre de 1993.
- TORRES, Salvador, IMCINE encarece el costo de películas, Uno más uno, 30 de julio de 1993.
- TORRES, Salvador, IMCINE no encarece el costo de películas, Uno más uno, 15 de agosto de 1993.
- VEGA, Patricia, La demanda de Elvira Luz Cruz procede jurídicamente, en La Jornada, 13 de abril de 1986.
- VEGA, Patricia, La figura del presidente en manos de los mejores cineastas de México, La Jornada, 26 de noviembre de 1988.
- VEGA, Patricia, La figura presidencial no existe en el cine: Romero, La Jornada, 31 de marzo de 1988.
- VEGA, Patricia, La producción fílmica, en la SEP y no en Gobernación, La Jornada, 1 de diciembre de 1988.
- VEGA, Patricia, Se ha priorizado el manejo de la imagen presidencial en la televisión, La Jornada, 27 de noviembre de 1988.
- VEGA, Patricia, Sólo la amplia exhibición comercial de “la sombra...” confirmará que se desenlató, La Jornada, 31 de diciembre de 1990.
- VELEZ, María Luisa, El cine mexicano actual, con cerebro de “El güero” Castro y piernas de “La trailerista”, entrevista a Gustavo García, en Novedades, 17 de julio de 1988.

- VERA, José, Expulsaron a Jaime Casillas de la Comisión de Premiación del Ariel, El Nacional, 16 de marzo de 1989.
- ZUÑIGA, Félix, Millonarios ingresos los de cintas de aventuras y cómicos, El Nacional, 29 de enero de 1988.

## FILMOGRAFIA

- El acorazado Potemkin (Sergei Eisenstein, URSS, 1925)
- Iván, el terrible (Eisenstein, URSS, 1944)
- Las 12 sillas (Tomás Gutiérrez Alez, Cuba, 1961)
- Lucía (Humberto Solás, Cuba, 1968)
- Memorias del subdesarrollo (Gutiérrez Alea, Cuba, 1968)
- Plaff (Juan Carlos Tabío, Cuba, 1984)
- Se permuta (Tabío, Cuba, 1984)
- Vámonos con Pancho Villa (Fernando de Fuentes, 1938)
- Doña Bárbara (de Fuentes, 1943)
- Torero (Carlos Velo, 1956)
- Tizoc (Ismael Rodríguez, 1958)
- La cucaracha (Rodríguez, 1958)
- Macario (Roberto Gavaldón, 1959)
- Yanco (Servando González, 1960)
- La sombra del caudillo (Julio Bracho, 1960)
- La rosa blanca (Roberto Gavaldón, 1961)
- Tiburones (Luis Alcoriza, 1962)
- Los signos del zodiaco (Sergio Véjar, 1962)
- El hombre de papel (Rodríguez, 1963)
- Cri, cri (Tito Davison, 1963)
- El gallo de oro (Gavaldón, 1964)
- El niño y el muro (Rodríguez, 1964)
- En este pueblo no hay ladrones (Alberto Isaac, 1964)
- Viento negro (Servando González, 1964)
- Los cuervos están de luto (Francisco del Villar, 1965)
- Tiempo de morir (Arturo Ripstein, 1965)
- Los caifanes (Juan Ibañez, 1966)
- Juego peligroso (Ripstein y Alcoriza, 1966)
- Las pirañas aman en cuaresma (Francisco del Villar, 1969)
- Emiliano Zapata (Felipe Cazals, 1970)
- La justicia tiene 12 años (Julián Pastor, 1970)
- Tu... yo... nosotros (Martínez Ortega, Torres y Fons, 1970)
- Doña Macabra (Gavaldón, 1971)
- María (Davison, 1971)
- Los cachorros (Fons, 1971)
- Mecánica Nacional (Alcoriza, 1971)
- Don quijote cabalga de nuevo (Gavaldón, 1971)
- El jardín de la Tía Isabel (Felipe Cazals, 1971)
- El rincón de las vírgenes (Isaac, 1972)
- El castillo de la pureza (Ripstein, 1972)
- Fé, esperanza y caridad (Bojórquez, Alcoriza y Fons, 1972)
- Aquellos años (Cazals, 1972)
- El monasterio de los buitres (del Villar, 1972)
- La choca (Emilio Fernández, 1973)
- Calzoncin Inspector (Alfonso Arau, 1973)
- La otra virginidad (José Manuel Torres, 1974)
- La india (González, 1974)
- La venida del rey Olmos (Pastor, 1974)
- Tívoli (Isaac, 1974)
- El cumpleaños del perro (Jaime Humberto Hermosillo, 1974)
- Canoa (Cazals, 1975)
- Maten al león (José Estrada, 1975)
- El apando (Cazals, 1975)
- Actas de Marusia (Miguel Littin, 1975)
- Fox Trot (Ripstein, 1975)
- Mina, viento de libertad (Antonio Eceiza, 1976)
- Cascabel (Raúl Araiza, 1976)
- Tintorera (René Cardona, 1976)
- Los de abajo (González, 1976)
- Las poquianchis (Cazals, 1976)
- Pedro Páramo (Juan Bolaños, 1976)
- Los pequeños privilegios (Pastor, 1977)

- Los amantes fríos (Soler, Bracho, Morayta, 1977)
- El lugar sin límites (Ripstein, 1977)
- Llovizna (Olhovich, 1977)
- Las noches de Paloma (Isaac, 1977)
- Tres mujeres en la hoguera (Salazar, 1977)
- Adriana del Río, actriz (Bojórquez, 1978)
- Las grandes aguas (González, 1978)
- El infierno de todos tan temido (Sergio Olhovich, 1979)
- Cosa fácil (Alfredo Gurrola, 1979)
- Días de combate (Gurrola, 1979)
- Llámame Mike (Gurrola, 1979)
- Antonienta (Carlos Saura, 1982)
- Los piratas (Gabriel Retes, 1983)
- Los naufragos de Liguria (Retes, 1983)
- Veneno para las hadas (Carlos Enrique Taboada, 1984)
- La banda de los Panchitos (Arturo Velazco, 1984)
- Historias violentas (Victor Saca, Daniel García Dueñas, Gerardo Pardo, Diego López y Carlos García Agraz, 1984)
- Vidas errantes (José Antonio de la Riva, 1984)
- Robachicos (Bojórquez, 1985)
- El imperio de la fortuna (Ripstein, 1985)
- El tres de copas (Cazals, 1986)
- Las batallas en el desierto (Isaac, 1986)
- El último túnel (Servando González, 1986)
- Mentiras piadosas (Ripstein, 1988)
- El jinete de la divina providencia (Oscar Blancarte, 1988)
- Retorno a Aztlán (Juan Mora Catlett, 1988)
- Polvo de luz (Christián González, 1988)
- El costo de la vida (Rafael Montero, 1988)
- El secreto de Romelia (Busi Cortés, 1988)
- Goitita (Diego López, 1988)
- Morir en el golfo (Alejandro Pelayo, 1988)
- La leyenda de una máscara (José Buil, 1989)
- Pueblo de madera (de la Riva, 1990)
- Cabeza de vaca (Nicolás Echavarría, 1990)
- Bandidos (Luis Estrada, 1990)
- Danzón (María Novaro, 1990)
- Sólo con tu pareja (Alfonso Cuarón, 1990)
- Mi querido Tom Mix (Carlos García Agraz, 1990)
- Cómodas mensualidades (Pastor, 1990)
- Ciudad de ciegos (Cortés, 1990)
- La mujer de Benjamin (Luis Carlos Carrera, 1990)
- Los pasos de Ana (Marisa Sistach, 1990)
- Playa azul (Alfredo Jozcowiczs, 1991)
- Gertrudis (Medina, 1991)
- Los años de Greta (Bojórquez, 1991)
- Modelo antiguo (Araiza, 1991)
- Serpientes y escaleras (Busi Cortés, 1991)
- Angel de fuego (Dana Rotemberg, 1991)
- Kino (Cazals, 1991)
- Como agua para chocolate (Arau, 1991)
- Cronos (Guillermo del Toro, 1991)
- Miroslava (Pelayo, 1991)
- El bulto (Retes, 1991)
- Nocturno a Rosario (Matilde Landeta, 1991)
- La tarea (Hermosillo, 1991)
- Novia que te vea (Guita Shyfter, 1992)
- La vida conyugal (Carrera, 1992)
- Ambar (Luis Estrada, 1992)
- La línea (Ernesto Rimocho, 1992)
- El muro (Lita Stantic, 1992)
- Principio y fin (Ripstien, 1993)
- En el aire (Juan Carlos de Llaca, 1993)
- Fresa y chocolate, (Gutiérrez Alea, 1993)
- Señas particulares (Sariñana, 1993)
- El callejón de los milagros (Fons, 1994)
- Bienvenido-Welcome (Retes, 1994)

## ENTREVISTAS PERSONALES

- Alberto Isaac (cineasta), 13 de octubre de 1993, en la sección de autores del STPC.
- Alejandro Hacha (Jefe de prensa del IMCINE), 4 de noviembre de 1993, en las instalaciones del IMCINE.
- Alfredo Joscoviczs (cineasta), 20 de octubre de 1993, en las instalaciones del CUEC.

- Amalia Gómez Zepeda (Vicepresidenta de Televisa), 15 de septiembre de 1993, en su oficina en Televisa Chapultepec.
- Arianne Pellicer (actriz), 22 de julio de 1994, en su domicilio (Colonia Roma).
- Carlos Savage (editor), 20 de septiembre de 1993, en los Estudios Churubusco Azteca.
- Claudette Maille (actriz), 26 de enero de 1994, en su domicilio (Colonia San Jerónimo).
- Enrique Escalona (cineasta), 15 de septiembre de 1993, en los Estudios Churubusco Azteca.
- Eraclio Zepeda (escritor), 21 de septiembre de 1993, entrevista por teléfono.
- Germán Robles (actor), 1 de octubre de 1993, en su domicilio (Colonia Hipódromo Condesa).
- Jaime Casillas (cineasta), 27 de septiembre de 1993, en la sección de autores del STPC.
- Julián Pastor (cineasta), 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.
- Oscar Blancarte (cineasta), 5 de noviembre de 1993, en su domicilio (Colonia Roma).
- Sergio Olhovich (cineasta), 9 de septiembre de 1993, en la Cooperativa José Revueltas.
- Sergio Véjar (cineasta), 28 de septiembre de 1993, en la sección de directores del STPC.
- Verónica Merchant (actriz), 20 de abril de 1994, en el Museo de San Carmen.
- Victor Ugalde (cineasta), 29 de enero de 1993, en la SOGEM.