

125  
207

# Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



## Efectos de la nueva Ley Cinematográfica Mexicana 1992 y su exhibición comercial

Tesina que presenta  
Judith Ruiz Solís  
para obtener el título de  
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Asesor: Mayo Murrieta

México, D.F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

2622006

1998



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Obra registrada en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, SEP.  
Derechos Reservados © 1998, en favor de Judith Ruiz Solis

## **JURADO**

**Miguel Barbachano Ponce**

**Adriana Berrueco García**

**Ma. de la Luz Migueles Tenorio**

**Mayo Murrieta**

**y**

**Rubén Santamaría Vázquez**

*Dedicada a la memoria de mi madre,*

**Juana Solis Casas**

"Desde la época del Gobierno del señor Presidente Avila Camacho, nuestro cine ha venido dando tumbos. El gobierno del Presidente Alemán aumentó los yerros del anterior, y tal parece que desafortunadamente, ningún Gobierno tiene la intención decidida de poner término a una situación cuyo mal es sencillo de remediar, si se emprendiera por nuestras autoridades una cruzada enérgica, sin menoscabo del respeto a la ley, y dentro del más estricto espíritu de la equidad colectiva".

Miguel Contreras Torres

*Un Agradecimiento muy especial:*

A mi esposo  
Por su inestimable ayuda

Por su valioso apoyo  
A Daniel Fernandez Cotera

Por su amistad y su fé en mí  
A la familia Duplan

Por su apreciable asesoría  
A Mayo Murrieta

## ÍNDICE

Introducción	1
1. Breve historia del cine mexicano	5
Los inicios del cine mexicano	7
La industria cinematográfica en México	18
Época de oro	21
Decrecimiento en el cine nacional	25
Los años cincuenta	27
Los años sesenta	29
Los años setenta	32
Los años ochenta	36
Los años noventa	43
2. Las reformas a la Ley Cinematográfica de 1992	56
2.1 Antecedentes de la Ley Cinematográfica	
2.2. Contenidos de la Ley Cinematográfica de 1949 y su reforma de 1952	59
2.3 Las autoridades competentes	75
Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)	76
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	80
Dirección de Cinematografía	82
3. La exhibición en México	87
3.1 Cadenas de exhibición en México	104
Organización Ramírez	
Ecocinemas- Compañía Operadora de Teatros	106
Cinemark	
Cinemex	110
Circuito de Calidad	112
4. Propuestas de reformas y adiciones a la <i>Ley Cinematográfica</i>	116
Tiempo de pantalla	117
Financiamiento	118
Distribución	120
Promoción	121
Monopolización	123
Clasificación	
Atribuciones	124
Doblaje	
Derechos de autor	125
Infracciones	126
Adición especial	127
Conclusiones	128
Fuentes consultadas	144

## INTRODUCCIÓN

Desde la llegada del cine a México en 1896, y por más de medio siglo, las actividades cinematográficas en nuestro país se desarrollaron sin un marco legal adecuado.

En 1949 surgió la primer *Ley de la Industria Cinematográfica*. Con su publicación se esperaba sanear las prácticas nocivas que afectaban al cine, especialmente las relacionadas con el monopolio de la exhibición.

No fue así. La legislación fue creada bajo el esquema de la situación laboral característica de Hollywood; por ello, en 1951 su reforma no se hizo esperar. Entonces se afinaron algunos preceptos que la hicieron un poco más acorde con la realidad industrial de aquellos años de bonanza cinematográfica. El reglamento apareció en 1952, y con él se integró formalmente su aplicación.

A pesar de estos intentos por reglamentar la industria, continuaron los embates comerciales de un grupo encabezado por el norteamericano William O. Jenkins, asociado a Gabriel Alarcón, Manuel y Ernesto Espinoza Yglesias, Maximino Ávila Camacho, hermano del expresidente Manuel Ávila Camacho. El grupo logró monopolizar el negocio de la exhibición durante más de veinte años y su influencia apenas se vio atenuada con la creación de la exhibidora estatal Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Para entonces, las ganancias obtenidas por el grupo habían sido cuantiosas; y el daño a la cinematografía mexicana, aparentemente, fue irreparable.

En nuestros días, la normatividad existente continúa sin proteger al productor, quien además de realizar la cinta, en la mayoría de los casos, invierte el capital y tan sólo recibe el diez por ciento de cada peso que entra a la taquilla.

Históricamente, el gobierno mexicano ha demostrado muy poco interés por el desarrollo del cine. Al mismo tiempo, las autoridades han soslayado el poder cultural del cine, ampliamente demostrado a través del tiempo, como un

vehículo que permite difundir ideas, creencias, formas de vida, y prácticamente todas las manifestaciones de la actividad humana.

Al mismo tiempo, las políticas que caracterizan al cine en México han tendido a favorecer exclusivamente al sector de los trabajadores de la industria; a cuidar los contenidos de las cintas mediante diversos mecanismos de censura; y, en general, a favorecer a quienes tienen recursos para invertir en un inmueble susceptible de convertirse en sala de exhibición.

El cine norteamericano tiene el dominio mundial de la distribución. Para nuestro país, el acoso de los intereses extranjeros ha limitado la acción del sector responsable de la exhibición; un sector que prefiere al cine manufacturado en el exterior al de nuestro país y relega al cine mexicano con el pretexto de su irrentabilidad.

Antes este panorama, el cine nacional no tendrá oportunidad de sobrevivir a los embates de la dominación, condensada en el fenómeno económico de la "globalización". Con ello se limita a los jóvenes creadores mexicanos que, cada vez más ven reducidas las posibilidades de realizar siquiera una cinta en toda su vida.

Esta investigación pretende exponer los problemas más importantes por los que atraviesa el cine mexicano y la medida en que la reforma a la legislación cinematográfica de 1992 ha agudizado su crítica situación. En ningún momento pretende ofrecer soluciones mágicas para cambiar la realidad, pues el problema es sumamente complejo. Para sanear al cine mexicano resulta fundamental que las autoridades competentes muestren un interés genuino para resolver la compleja problemática que lo asfixia; y, al mismo tiempo, que se realice una nueva reforma a la ley, cuyos planteamientos protejan tiempos obligatorios de pantalla, promuevan nuevas formas de financiamiento y estímulos fiscales al sector productivo, etc.

En este renglón, resulta primordial que las mismas autoridades manifiesten su intención para revalorar el potencial cultural y hasta propagandístico que tiene este medio de comunicación. Mientras esto no

suceda deberemos resignarnos a enfrentar, en un futuro no muy lejano, al total aniquilamiento del cine mexicano.

Todavía en 1996, seguimos literalmente plagados por el cine norteamericano. Asistimos a las salas de exhibición, encendemos el televisor, y ahí está. Al revisar la cartelera en el periódico encontramos que por lo menos el 90% de la cinematografía pertenezca al vecino país vecino, salvo esporádicas muestras de cine proyectadas en la Cineteca Nacional o escasos cineclubes y salas de arte

Las cadenas televisoras transmiten cine nacional o bien lo hacen exclusivamente en horario diurno o de plano proyectan cintas de pésima manufactura es decir de "relleno". De esta manera, sólo queda la posibilidad de rentar películas mexicanas en "videoclubes"; sin tener la garantía de que las cintas pertenezcan a la "Época de Oro" o, por lo menos, cuenten con un mínimo de calidad.

Casi todos los mexicanos nos hemos formado a través de los valores proyectados por nuestra cinematografía. La mayoría consideramos al cine como la única y auténtica posibilidad de conocer casi todas las épocas de nuestro país. Cada secuencia nos invita a integrarnos a la trama, casi como un reflejo involuntario, para visualizar cada etapa de la vida de nuestro país. ¿Debemos permitir que nuestro cine, y por extensión nuestra propia cultura, quede sumida en el olvido?

A cien años del arribo a nuestro país, el cine se encuentra agotado y a punto de extinción. Al gobierno salinista (1988-1994) no le preocupó colocar al medio a merced del mercantilismo nacional y, por supuesto, del extranjero. Fue un sexenio que favoreció las prácticas monopólicas, aún en contra del Artículo 28 Constitucional; y la legislación promovida favoreció completamente al sector de la exhibición al cual liberó del precio de taquilla y le permitió fluctuarlo de acuerdo a oferta y la demanda. Estas ordenanzas disminuyeron el tiempo obligatorio de exhibición que, entre 1949 y 1992, era del 50%; hasta llegar a la reducción paulatina del 10% entre 1993 y hasta 1997.

En este sentido, la última faceta del quehacer cinematográfico quedó en manos de la penetración extranjera, principalmente la estadounidense, que no sólo se ha conformado con dominar la distribución, sino que ahora busca conquistar el mayor número de pantallas para controlar totalmente la nacionalidad del cine que se proyecta en nuestro país. En este orden de ideas, el próximo siglo los mexicanos solamente veremos cine norteamericano.

Entre otros puntos que se tocan también en este trabajo se incluye el verbo "piratear", práctica que no se menciona en la última legislación y, por lo tanto, deja exentos de un castigo severo a quienes la ejercen.

Tal vez el asunto más nocivo para nuestro cine ha sido la falta de un nuevo reglamento. Hace casi cuatro años se creó, pero no ha sido promulgado. Debido a ello, han proliferado los "complejos" norteamericanos como Cinemark, United Artis, Cinemex, etc. que se han visto favorecidos por la normatividad vigente.

Nuestro estudio, en su primer capítulo, aborda parte de la historia del cine mexicano, desde 1896 hasta 1996. En la segunda parte revisa la legislación cinematográfica, desde la aparición de la primera Ley hasta la más reciente de 1992. En el tercer capítulo retomamos la historicidad desde el enfoque de la exhibición comercial. En el último reflexionamos sobre la problemática del cine en la actualidad, y ofrecemos algunas propuestas par su solución.

Dada la complejidad a la que se enfrenta actualmente el cine, en ningún momento se pretende resolver el problema de una forma simplista. La investigación intentará ofrecer, sobre todo, un panorama del cine nacional y la problemática que le ha significado la reforma de la antigua legislación, específicamente la parte dedicada a los tiempos obligatorios de exhibición del cine hecho dentro de nuestras fronteras.

## 1. Breve historia del cine mexicano

El 13 de febrero de 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière patentaron un aparato, al que nombraron "Cinematógrafo", que permitió obtener y ver pruebas fotográficas con un orden cronológico.<sup>1</sup>

Hasta el 28 de diciembre, a las cinco de la tarde, se dio a conocer públicamente en la ciudad de París, en el Gran Café de París. Aquí proyectaron las primeras imágenes captadas por su nuevo invento, que consistía en diez cortos de fotografía en movimiento con temas de la vida cotidiana como *La llegada del tren* y *la Salida de la fábrica*, entre otros; y las que después se conocieron como "cine de actualidades".<sup>2</sup>

Culminó, con este acontecimiento, casi un siglo de previos descubrimientos y avances que hicieron posible el desarrollo del cine. Como el perfeccionamiento de la técnica fotográfica, ya desarrollada por los franceses Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833) y Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851); otro acontecimiento que permitió un avance notable en la consolidación de este invento fue el estudio de la "persistencia retiniana". Fenómeno que posibilita ver unidos los 24 cuadros por segundo que se necesitan para sincronizar las imágenes vertidas en el celuloide que realizó el inglés Peter Mark Rogent, en 1824; posteriormente desarrollado por el físico belga Joseph Plateau, con su aparato conocido como *Plenakistiscope*.<sup>3</sup> En 1869

Los hermanos Hyatt inventaron el celuloide, gracias a este nuevo material se pudo sustituir a las placas de vidrio emulsionado que eran la base de la fotografía. Con este material de forma delgada y flexible, en 1888 se descubrió el fusil fotográfico desarrollado por el fisiólogo francés, Jules Marey (1830-1904), se refería al trabajo hecho con una placa de doce instantáneas por segundo donde se observaban objetos vivos en movimiento.<sup>4</sup>

Igualmente, en 1891 el inventor mexicano-norteamericano Thomas Alva Edison (1847-1931) creó el *Kinetoscopio*, aparato precursor del proyector

<sup>1</sup> Filmoteca de la UNAM, *Orígenes del cinematógrafo*, pp. 8 - 9

<sup>2</sup> A. Cárdenas, "100 años del planeta Lumière", en *El Nacional*, 28 diciembre 1995, p. 38.

<sup>3</sup> R. Gubern, *Historia del cine*, Vol I, pp.19 - 20.

<sup>4</sup> Filmoteca de la UNAM, *Op. cit.*, p. 9

cinematográfico. Aunque lo más destacado que hizo Edison fue el perfeccionamiento de la película de celuloide de 35 mm.

Entre los espectadores de la primera proyección en París, se encontraba Georges Mèliès, uno de los más importantes precursores de este arte, quien al terminar la función se apresuró a tratar de comprar uno de los aparatos. Pero Antonie Lumière (padre de los Lumière) le aseguró que sería una mala inversión. Ya que se trataba de un instrumento científico de poca duración y con un futuro improbable. Los 33 asistentes a la exhibición pagaron tan sólo un franco y quedaron sorprendidos con la experiencia. Un reportero del periódico *La Poste* escribió, al día siguiente, que con este descubrimiento por fin sería posible inmortalizar a las personas.

A pesar de haber invitado a especialistas en diversos campos del conocimiento, el lugar estaba poco concurrido. Se tuvo que colocar un anuncio para exhortar a los transeúntes a unirse al evento. Al principio gobernaba el desinterés, pero en cuanto la luz desapareció el cinematógrafo inició su trabajo. En ese momento los asistentes no pudieron disimular su asombro, al ver las imágenes en movimiento de su propia ciudad. Después de dos semanas de proyección, los Lumière ya recaudaban diariamente alrededor de dos mil 500 francos y la gente se desbordaba para vivir la experiencia de la que tanto se escuchaba hablar. Se formaban grandes filas a la entrada del sótano del Grand Café, ubicado en una agradable arteria cercana al río Sena.

Tan intensa fue la impresión del invento de los Lumière en los receptores, que cuando era exhibida la proyección de la vista *La llegada del tren*, algunos espectadores huían del lugar, al ver la locomotora avanzando hacia ellos.<sup>5</sup>

Al agotarse las primeras vistas, los hermanos se dieron a la tarea de rodar nuevas películas de corta duración, y de temas sencillos de tipo documental, u otras de ficción como, por ejemplo, la primera comedia llamada *El regador* (1895). En otras se utilizaron innovaciones como el trucaje, tal como

---

<sup>5</sup> E. Soberón Torchia, *Un siglo de cine*, pp. 42 - 43

sucedió en *La demolición de un muro*, donde se ponía la cámara en reversa y los espectadores veían el proceso a la inversa.

Ante la demanda del público parisino para ver nuevas imágenes, los Lumière fabricaron más piezas de su invento y mandaron a sus camarógrafos por el mundo, a captar imágenes de otros países, así como para dar a conocer el nuevo medio de diversión. Para 1896 el instrumento científico de los Lumière ya había impactado al mundo. Ello posibilitó la aparición de otros inventos competidores, tales como el *vistascopio*, de Thomas Alva Edison; la *cámara* del inglés Robert William Paul; y *Los Pathé* diseñados por el francés Henri July.

Así, para finales del año,

el cine había salido definitivamente del laboratorio, tanto que los aparatos patentados se contaron desde entonces por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y La Biograph en los Estados Unidos, William Paul en Londres. Ya se habían consolidado las bases de la industria cinematográfica, y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras.<sup>6</sup>

### **Los inicios del cine en México**

Desde enero de 1895 ya se conocía en nuestro país el *Kinetoscopio*, también de Thomas Alva Edison. Aunque su popularización fue mínima, pues consistía en un aparato empotrado en una caja de madera de aproximadamente un metro de altura, donde el interesado tenía que inclinarse para observar a través de una especie de lentes alargados, en forma de tubo, la serie de imágenes que contaban por medio de unos audífonos.

El primer contacto de México con el cine, a nivel masivo, fue por el cinematógrafo de los Lumière. Su primera exhibición pública fue en la todavía pequeña Ciudad de México y se celebró el 27 de agosto de 1896 en el entresuelo de la Droguería Plateros. Ahí se proyectaron algunas imágenes de actividades de la vida cotidiana, llamadas "vistas". Fueron mezcladas con algunas del dictador Porfirio Díaz, quien unas semanas antes, después de

---

<sup>6</sup> Filмотeca de la UNAM, *Op. cit.*, pp.9-18

conocer este invento en una función privada en el Castillo de Chapultepec, comprendió su potencial propagandístico, y encargó a los enviados de los Lumière, Bernard y Vayre, que le filmaran.<sup>7</sup>

Desde el principio, la sociedad mexicana en general aceptó ampliamente el invento. Quienes tenían mayor acceso a la educación, lo concebían como un elemento de modernidad; y, la mayoría, como una mera diversión. Tan grande fue el éxito que los enviados de Lumière tuvieron que cambiar la frecuencia de exhibición, de una vez a la semana a diariamente. En el programa se presentaban tandas de ocho películas y se cobraban 50 centavos. Sin embargo, ante el reclamo de la clase más adinerada, por la popularización del costo del boleto, se tuvieron que organizar funciones de gala cada jueves, en las que se cobraba un peso y se presentaba una exposición de doce películas.

A principios de 1897 la competencia no se hizo esperar. La casa Edison estableció una sala de exhibición en la calle de Profesa 6. Ahí se presentaban el *Kinetoscopio* (ya conocido desde Septiembre de 1896), el *Kinetófono* y el *Vitascopio*. La novedad consistía en ofrecer, durante los intermedios, variedad musical en vivo. Esta pugna logró estandarizar el precio de entrada a 25 centavos. Con la reducción, la demanda para acceder al espectáculo se hizo más marcada. Y aún más, cuando a mediados del año la casa Edison introdujo su "Cinematógrafo Edison". Esta innovación se presentó en la calle de Escalerillas núm. 10. Se cobraron tan sólo diez centavos por tanda. Así, el acceso a este medio de expresión se vio más favorecido por la asistencia de la población que, generalmente, tenía que armarse de paciencia para esperar que llegaran nuevas dotaciones.<sup>8</sup>

En 1899 el ayuntamiento citadino recibió aproximadamente 25 solicitudes para abrir nuevos espacios; ya para proyectar con el sistema de la casa Edison o con el de los Lumière. Ambos extendieron sus proyecciones a la provincia, con el fenómeno conocido como *trashumancia*, que consistía en que los productores se trasladaran a lo largo del país para exhibir y filmar aspectos de las poblaciones visitadas.

---

<sup>7</sup> M. Viñas, *Historia del cine mexicano*, pp.12 -13

<sup>8</sup> A. de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, p. 27.

Así, a principios del siglo XX, la popularización de este medio ya se observaba con la aparición de 22 salas en la ciudad de México. Pero no siempre eran fijas pues se ubicaban en carpas y jacalones.

Estos jacalones consistían básicamente en espacios de diferentes dimensiones, sólo dependía de las posibilidades económicas del propietario. el material para su construcción era de madera en combinación con lona, se establecieron en diferentes plazas de la ciudad: la de "Tepito", la de "Regina", la de "San Antonio Tomatlán", la de "San Juan".<sup>9</sup>

Cuando el gobierno autorizaba la instalación de salas, lo hacía por un tiempo pactado, y se formulaba un permiso referente al área del terreno a través de la Comisión de Policía. Así, también se hacía un contrato de arrendamiento, para el que se cobraban cincuenta centavos diarios. Esta concesión era por un tiempo determinado a través de una licencia que podía ser revocada por la misma Comisión de Policía. Cuando se terminaban las obras de instalación, se les sometía a una revisión de seguridad del local a cargo de la Dirección General de Obras Públicas. Por último tenían que pagar un cargo por "el impuesto sobre diversiones" y también una fianza de veinte pesos para garantizar el bienestar del terreno en juego.

La limitada inversión que se hacía en estos sitios, permitió que los precios bajaran nuevamente, por lo que un grupo numeroso de la sociedad por fin accedió a la nueva diversión. Así, en los barrios más populosos de la ciudad el costo de las entradas llegó a costar hasta tres centavos. Aunque por los años de 1899 y 1901 escaseaba nuevo material, ya que únicamente se estrenaron en pantalla diez de las llamadas "vistas"; cinco en 1899; tres en 1900; y sólo dos en 1901. Para no perder el interés de la población, los exhibidores incluyeron un espectáculo teatral en la función. Así, los espectadores se sintieron más atraídos a frecuentar las salas.

Mientras en las salas de la calle de Plateros amenizaban el intermedio de las tandas de cine un conjunto de cuerdas, o un piano, o cantantes de

---

<sup>9</sup> J. F. Leal *et al.*, "Jacalones y permisos. La instalación de cinematógrafos entre 1898 y 1904", en *Rev. Mex. de Ciencias Políticas y Sociales*, Núm. 161, pp. 183 -197.

zarzuela, o bailables españoles; en los barrios populosos como Tepito, la muchedumbre permanecía sentada bajo la lona de las carpas y se burlaba de los actores improvisados que intentaban divertir a la chusma, atiborrada de problemas, que acudía para olvidar y relajarse hasta el punto de violentar el espectáculo y provocar escándalos.

Estos sucesos fueron duramente criticados por los periódicos de la época que veían al cine como un elemento negativo para la sociedad. Esto sucedió, básicamente, porque aún no se terminaban de formar las bases para el surgimiento de una cultura cinéfila. Las primeras concepciones se encaminaron a percibirlo, únicamente, como un elemento de testimonio social, y no como un factor de esparcimiento que posibilitó la socialización y la unificación de conductas, gustos y criterios.

Desde un principio, las autoridades de la época lo consideraron un espectáculo familiar y por lo tanto inofensivo; con características similares a las del teatro, y como un elemento de diversión innovador. Una verdadera alternativa para las clases bajas, ante otros espectáculos en vivo más costosos como el teatro y la zarzuela. Además, ofrecía la posibilidad de alejar a la población de las cantinas.

Ante los desórdenes que se hacían en las funciones y los reclamos publicados en los medios impresos, el gobierno tuvo que tomar cartas en el asunto. En primera instancia, el presidente del ayuntamiento visitó todos los locales. Después ordenó que policías asistieran a las funciones, con la idea de poner orden. En octubre de 1900, el reglamento de espectáculos vigente se reformó. Así se sancionaría a los espectadores que incurrieran en desorden durante las funciones. El público dejó de frecuentar los locales; después de unos meses las salas cerraron y sus propietarios se fueron a recorrer el interior de la República.

La realización cinematográfica, durante esos años, estaba en manos de extranjeros, quienes acudieron al territorio nacional en búsqueda de recompensas económicas. Sólo hasta 1897 se iniciaron las primeras filmaciones mexicanas. *Una corrida de toros* y *Una verbena*, filmadas en

Puebla, aunque fueron elaboradas por dos franceses radicados en México, Enrique Moulinié y Churrich, quienes se dedicaban a la exhibición.

Después surgieron los primeros realizadores mexicanos; sin capitales, ni equipos, ni estudios, se dieron a la tarea de elaborar cine documental, en donde se vieran reflejadas escenas de la vida política y social mexicana, aunque al principio tendieron al halago nacional.

En este renglón destaca la participación del ingeniero Salvador Toscano. Comenzó en 1898 como uno de los primeros realizadores y exhibidores al estilo trashumante. Sus trabajos fueron diversos, pero quizás los más destacados están incluidos en la selección del documental *Memorias de un mexicano*, (1947), editado y presentado por su hija Carmen Toscano, casi 50 años después. El documental aborda los primeros años del siglo XX, y en él aparecen imágenes de Porfirio Díaz, Gustavo A. Madero, Venustiano Carranza, Francisco Villa y Emiliano Zapata, entre otros.

Enrique Rosas fue otro cineasta mexicano destacado. Se le atribuye el primer largometraje documental, *Fiestas presidenciales en Mérida*, cuya duración se extendió a diez rollos.

Aunque el documental marcó la tendencia mayoritaria de la época, ya se hacía cine de ficción; y la primera muestra fue realizada por los enviados de los Lumière, Bernard y Vayre, quienes reconstruyeron un duelo entre dos diputados. la cinta fue tan real que hasta los periódicos de la época publicaron la nota como si se tratase de un suceso verídico.

Otros cineastas mexicanos abordaron la ficción: Salvador Toscano realizó, en 1899, la adaptación de la obra del español José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. En estos años se trataron también temas históricos; un ejemplo es *El Grito de Dolores*, (1907), de Felipe de Jesús Haro. Además, surgió la tendencia de filmar temas cómicos; la película más exitosa del género fue *El Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, filmada en 1912 por los hermanos Alva.

En la ciudad de México, por 1907, ya existían 34 salones. Los más grandes contaban con cien butacas. Se veían abarrotados por espectadores de diversas clases sociales, que a veces daban rienda suelta a sus emociones y causaban molestias a los demás asistentes. La presencia de un policía ya no fue suficiente para garantizar el buen comportamiento, por lo que en 1911, el gobierno de Madero formalizó la vigilancia y ordenó la asistencia de inspectores, quienes también se encargarían de supervisar la higiene junto con la moralidad del material exhibido. Este antecedente es el primer caso, donde se supervisa la exhibición.

En diciembre de 1910, Porfirio Díaz asumió la presidencia por octava vez y Emiliano Zapata se levantó en Morelos. La Ciudad de México se convirtió en refugio de las familias que venían de provincia en busca de la seguridad que ofrecía la capital. También arribaban tropas revolucionarias que, junto con los asilados, constituyeron un amplio público para asistir a las salas de cine; a tal punto llegaron existir 46 salas de proyección funciones y se alcanzaron a ocupar 25 mil lugares. Número que fue insuficiente para satisfacer la demanda de los espectadores que, por un lado, tenían la urgencia de olvidar los hechos acontecidos en el país; y, por el otro lado, querían "ver con sus propios ojos" las escenas que ya se filmaban de la Revolución. Así por primera vez se dieron funciones de "matiné".<sup>10</sup>

En esta coyuntura histórica surgió el nuevo género denominado "documental de la revolución" que registró, en su gran mayoría, los acontecimientos del movimiento armado. Con este tipo de cine, los realizadores expusieron su integridad física al tratar de captar imágenes de batallas, rostros de caudillos y tropas desplazándose dentro de grandes extensiones de tierra.

Al respecto, Aurelio de Los Reyes apunta que

Las películas tenían un prurito de objetividad; había en los autores un deseo de apegarse a la realidad, haciendo el montaje en riguroso orden geográfico y cronológico.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> M. Viñas, *Op. cit.*, pp. 27-28

<sup>11</sup> A. de los Reyes, *Op. cit.*, p. 5

Esta tendencia se manifestó entre los nuevos cineastas como una metodología en el proceso de captación de la realidad, como un hecho testimonial reflejado en sus primeros trabajos.

Así, los camarógrafos y directores de la época demostraron sus capacidades técnicas para capturar las imágenes de esos acontecimientos, en una forma estrictamente cronológica. Testimonio de esta corriente fueron algunos títulos filmados por los hermanos Alba *Asalto y toma de Ciudad Juárez; Insurrección de México;* y, *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México;* entre otros. Y, de autores no identificados: *Artillería mexicana,* y *Entrada triunfal en México de don Francisco I. Madero.* La cinta más representativa del periodo maderista fue *Revolución en Veracruz,* de Enrique Rosas.

También cabe destacar la participación de los hermanos Alba con su película llamada *Revolución orozquista* (1912). Con ella innovaron la forma de narrar los hechos, ya que rompieron con la cronología seguida por el documental de hasta esos días, e hicieron tomas en ambos lados de la contienda. Otros camarógrafos realizaron trabajos sobre el mismo tema, como Enrique Rosas, con *La decena trágica,* (1913). Incluso se sabe de camarógrafos norteamericanos que captaron escenas de la Revolución para incluirlas en sus reportajes y noticieros. De estos materiales sólo se conocen los de *La toma de Gómez Palacio, Torreón;* y los de *La toma de Ojinaga.*

Después del golpe de estado de Victoriano Huerta, se publicó el 23 de junio de 1913, en el *Diario oficial,* un decreto que por primera vez sujetaba a supervisión previa todo material filmico a exhibirse. Además, prohibía las películas donde aparecieran hechos delictivos sin castigo; las que ofendieran la dignidad privada o de alguna autoridad pública. Este decreto otorgaba facultades de suspender la proyección al presidente del ayuntamiento y a las personas encargadas de inspeccionarla. Los exhibidores que incumplieran esas restricciones serían sancionados económicamente.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> M. Viñas, *Op. cit.*, pp.32 - 33

La aparición de esta censura en el periodo huertista perjudicó notablemente al cine mexicano que se dedicaba al género documental. A partir de entonces se perdió la objetividad para captar la realidad, y se empezó a jugar con imágenes a favor del régimen. En *Sangre Humana* (1914), por ejemplo, se manipulan los acontecimientos al mostrar únicamente la reacción de un grupo de rebeldes al cual previamente se había provocado quemando sus casas. Sólo se presentaban las escenas de su reacción natural, cuando incendian un ferrocarril. En este mismo sentido, el gobierno huertista amedrentó a la prensa haciéndole una invitación para dejar de tocar asuntos políticos y orientarse hacia otros campos.

Después de la entrada del Ejército Constitucionalista a la capital, casi al finalizar la Revolución, el cine mexicano y sus seguidores mostraron un auge. En 1914 se abrieron seis teatros y 48 salas más, justamente se alcanzaron las 44,228 butacas. Igual sucedió en 1915, cuando la ocupación estaba en manos de Álvaro Obregón. Entonces se abrieron 42 salones dedicados a la proyección de películas. Los salones se vieron frecuentados por los pobladores, que se beneficiaron por el congelamiento de los precios de entrada. El público, ante la necesidad de informarse de los últimos acontecimientos, favoreció al cine mexicano de corte político para ocupar un lugar primordial dentro del programa ofrecido, que antes sólo se programaba como relleno junto al cine internacional.<sup>13</sup>

Mientras tanto, en el país vecino del norte, el director D. W. Griffith sorprendía al mundo con *El nacimiento de una nación* (1915). Aquí abordaba la temática militar y el racismo durante dos horas y 45 minutos. La película resultó ser uno de los antecedentes más importantes del estilo de superproducción hollywoodense, que en un futuro invadirían las pantallas del mundo. Esta expansión se desarrolló en la Primera Guerra Mundial, a tal magnitud, que acaparó el 85 por ciento de las películas exhibidas en todo el globo terráqueo; por supuesto, antes de la llegada de los años de la recesión (1929).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>14</sup> E. Soberón Torchia, *Op. cit.*, pp. 62 - 65.

Aquí es preciso destacar la división que hace Aurelio de los Reyes en cuanto al cine mexicano sin sonido original, es decir el "mudo". De los Reyes considera que sucede en dos periodos; el primero es de 1896 a 1915, y es cuando los directores se dieron a la tarea de captar imágenes testimoniales de la época. El segundo periodo se ubica entre 1916 a 1930, cuando la temática es la ficción y se intenta imitar al cine extranjero.<sup>15</sup>

Los escritores de los nuevos argumentos trataron de darles un toque similar a los de las cintas internacionales, lo cual parece justificable pues en México aún faltaba mucha experiencia en el género de la ficción, pues se habían hecho muy pocos largometrajes. Esto significaba que había que preparar con mayor cuidado las historias para poder captar el interés de los espectadores. Más adelante, nuestros cineastas encontraron los primeros géneros propios; un testimonio elocuente es el surgimiento del subgénero de "comedia ranchera", admirado y tal vez hasta imitado por otros países.

En 1916, en el estado de Yucatán, se filmó quizás el primer largometraje de ficción, *1810*. Fue realizado por dos jóvenes de familias adineradas, Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores. La cinta, de corte histórico, contó con la participación de 400 extras, y dio origen a una larga lista de proyectos elaborados en ese Estado. El cine realizado en provincia interesó a otros aspirantes a la dirección cinematográfica, como sucedió en Mazatlán, Sinaloa, con el destacado realizador Jesús Hermenegildo Abitia, quien inició su carrera con *Los encapuchados de Mazatlán* (1920), cuya trama era de misterio a partir de las aventuras protagonizadas por un grupo de niños.

En 1917, la actriz Mimi Derba y el director Enrique Rosas crearon la productora Azteca Films. Aunque duró sólo un año, reportó notablemente cinco películas (entre ellas, *En defensa propia*; *La tigresa*; y, *La sombra*). Desafortunadamente se disolvió pronto, porque la temática de las cintas estaba fuera de contexto ya que la trama se realizaba en palacios, y los personajes eran duques y condes.

---

<sup>15</sup> A. de los Reyes, *Op. cit.*, p. 5

Entre 1917 y 1920 se realizaron 77 producciones; entre ellas se tiene 36 melodramas. Una fue la primera adaptación de la obra de Federico Gamboa, *Santa*, de Luis G. Peredo (1918); cinta que, por cierto, fue calificada como inmoral, al igual que el controvertido serial de doce episodios *El automóvil gris*, del director Enrique Rosas, que incluyó escenas verdaderas del fusilamiento de algunos miembros de esa banda.

El número de cintas se vio favorecido por la escasa producción realizada por los vecinos del norte, que se encontraban inmersos en la Primera Guerra Mundial; y las pocas películas que realizaron durante esta época estaban enfocadas a desprestigiar la imagen de los mexicanos, salvo honrosas excepciones como las producciones del director George D. Wright, con sus correctas imágenes, concretadas en sus trabajos *La virgen de Guadalupe* y su serie de cortos *Maravillas de México* (1918).

El antimexicanismo manejado en las cintas estadounidenses, junto con la libertad del floreciente cine mexicano, hicieron que el gobierno de nuestro país se preocupara por la imagen reflejada al exterior. El cine se empezó a concebir como un medio peligroso, al que había que controlar. Así se formuló, el 1 de octubre de 1919, un *Reglamento de Censura Cinematográfica* bajo la presidencia de la República de don Venustiano Carranza.

La nueva propuesta retomaba parte del ordenamiento de 1911, e igualmente desaprobaba que dentro de la trama se cometiese un delito sin ser castigado. La novedad consistía en la obligación de mutilar las partes consideradas como atentatorias contra el orden público; o las cuestiones que, a su criterio, consideraran inmorales. Aunque los términos en que se determinarían lo moral o lo contrario eran muy ambiguos. En el artículo 4o. de este *Reglamento* se otorgaban funciones de censora a la Secretaría de Gobernación, a través de un Consejo de Censura formado por tres personas: un presidente, un secretario y un vicepresidente.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> V. Anduiza, *Legislación cinematográfica mexicana*, pp. 259 - 260

Al departamento de censura recién creado, lo conformaron un par de señoritas llamadas Adriana y Dolores Elhers, quienes al no poder contrarrestar las quejas de los cineastas por el trabajo que ellas realizaban, optaron por dejarse seducir por la magia del cine y fundaron, en la capital, el primer y más moderno laboratorio cinematográfico de la época. Las Elhers, en 1920 realizaron un corto sobre el petróleo, por encargo de Venustiano Carranza. Al año siguiente, tres más, uno acerca de las *Pirámides de Teotihuacan*, otro sobre las *Aguas potables de la ciudad* y otro del *Museo de Antropología*.

Simultáneamente, en EE.UU., el inglés Charles Spencer Chaplin más conocido como Charles Chaplin, comenzó su fama mundial con las compañías Essany (1915), Mutual (1916), y First National (1918-22) que lo consagraron como un fenómeno de la mímica. Entre las cintas realizadas por esos años se encuentran: *Carmen* (1916); *El evadido* (1917); *Armas al hombro* (1918); y, *El peregrino* (1922). Fue tanto el éxito del actor que las compañías productoras, desde entonces, obtenían millonarias ganancias. Por ejemplo, la Mutual invirtió en las cintas un millón doscientos mil dólares, y las vendió a los distribuidores en cinco millones.<sup>17</sup>

No sólo el cine de Chaplin se expandió a nuestro país sino, en general, todo el cine hollywoodense, especialmente el creado para el público latino que desplazaba a los cines italiano y francés con películas como *La marca del Zorro* (1920); *Los tres mosqueteros* (1921); *Sangre y arena* (1922); *Robin Hood* (1922); *El ladrón de Bagdad*; y, *Ben Hur* (1926).

El cine nacional se veía afectado, además, por la falta de apoyo de los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928). En ambos casos, no se le dio la misma importancia que en los anteriores regímenes. Durante esta década se produjeron 85 cintas, en las que prevaleció el dominio de lo urbano, definitivamente con el afán de borrar la imagen de barbarie que nos había caracterizado en la Revolución.

---

<sup>17</sup> R. Gubern, *Op. cit.*, pp.168 -170.

Para finales del decenio, llegaron a nuestro país las primeras películas sonoras norteamericanas. Así, nuestros compatriotas se inspiraron para realizar los primeros intentos de introducir sonido de manera directa en el rodaje mismo. Entre 1929 y 1931 se empezaron a usar discos, como en el caso de las películas: *La boda de Rosario*, de Gustavo Sáenz (1929); *Los hijos del destino*, de Luis Lezama; *El águila y el nopal* (1929), y *Zitari* (1931), de Miguel Contreras; *Terrible pesadilla* (1931) de Charles Amador.

Aunque no se logró la perfección en la sincronía y la temática siguió siendo casi la misma, el público empezó a interesarse por ese cine incipiente. En 1932, el cine sonoro quedó formalmente establecido con la segunda adaptación de *Santa*, realizada por Antonio Moreno; en ella se usó un nuevo sistema inventado por los hermanos Rodríguez. Por fin se observó una preferencia por el cine nacional, cuyos diálogos eran en español. Así, el cine de Hollywood se empezó a rechazar debido a lo complicado que resultaba leer los diálogos traducidos al español. Esta circunstancia obligó a la industria norteamericana a producir cine hecho en castellano. Así surgió el cine llamado "hispano".

### **La industria cinematográfica en México**

Desde un principio el cine hispano hollywoodense fracasó en su afán de doblar las cintas al español, para lo cual echó mano de actores hispanohablantes de diferentes nacionalidades, tales como mexicanos argentinos, españoles y cubanos. Ello provocó una gran confusión pues los acentos eran completamente diferentes, y se utilizaban modismos naturales de cada nación. En 1932 se reportaron únicamente quince cintas. Por fin los cineastas mexicanos tuvieron oportunidad de competir con las producciones norteamericanas, que en la década anterior habían tenido una expansión avasallante.

En 1935, el presidente Lázaro Cárdenas creó Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA) con participación estatal. Gracias a estas instalaciones se pudo contar con estudios y equipo cinematográfico comparables a los de las compañías hollywoodenses. En este lugar, por fin, se

realizaron cintas de inusitado éxito como *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes. A raíz de esta película surgió el subgénero llamado "comedia ranchera".

En esta década ya existían los Estudios México, fundados desde 1886 por Jorge y Carlos Stahl; los de la Compañía Nacional Productora de Películas, antes llamados Chapultepec, que fueron adquiridos a Jesús H. Abitia; y los de la Industria Cinematográfica (fundados en 1933 con excelentes equipos y ubicados en Lomas de Chapultepec). A principios de 1934 llegaron a existir dieciséis compañías productoras; pero, de ellas, tan sólo diez se dedicaron al cine. La manufactura capitalina del género de ficción alcanzó, por los años de 1932 a 1936, una cantidad aproximada a las cien producciones.<sup>18</sup>

Para su realización se ocupaba a una considerable cantidad de trabajadores (200 ó 300 al año). En 1934 crearon la UTECM (Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos), aunque desde 1919, ya existía el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). Conocido en sus inicios como Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo.

A partir de 1936, gracias a la mencionada película *Allá en el Rancho Grande*, el número de filmaciones tuvo un ascenso considerable. De las 25 de 1936, aumentó a 38 en 1937 y a 57 en 1938. Aunque en 1939 se notó un descenso, debido a los conflictos políticos propiciados por la nacionalización de la industria petrolera que se decretó el 18 de marzo de 1938, impulsada por el presidente Lázaro Cárdenas.

A pesar de la numerosa producción de la década, el porcentaje de cine nacional en pantalla tan sólo se limitó a un 6.5 por ciento. Las producciones europeas ocuparon el 13.5 por ciento y el cine norteamericano acaparó el 80 por ciento restante. Esta situación propició que, a finales de ese año, el mismo Lázaro Cárdenas promoviera un decreto en el cual se obligaba a exhibir, como mínimo, una cinta mexicana al mes. El decreto apoyaba también el trabajo de

---

<sup>18</sup> E. García Riera, *Historia del cine mexicano*, pp. 81-85.

los integrantes de la UTECM que de 91 en 1935, aumentaron a 236, en 1936; a 316; en 1937; y a 410 en 1938.

El cuadro siguiente resulta muy ilustrativo para conocer la cantidad de películas mexicanas estrenadas en la década de los treinta:

Nacionalidad	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	%
Norteam.	196	192	253	242	290	200	288	263	185	280	76.0
Norteam. en Castellano	16	31	10	5	10	7	6	3	1	2	2.9
Alemanas	12	9	4	6	6	17	21	13	9	3	3.2
Inglesas	8	5	1	5	7	16	24	27	9	9	3.5
<b>Mexicanas</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>12</b>	<b>23</b>	<b>24</b>	<b>20</b>	<b>33</b>	<b>42</b>	<b>35</b>	<b>6.5</b>
Francesas	3	4	4	5	10	15	9	35	25	50	6.1
Españolas	1	0	1	0	0	1	16	3	6	4	1.0
Anglo-alemana	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	----
Checoslovaca	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	----
Franco-alemana	1	0	0	0	2	0	1	0	1	0	0.2
Italo-alemana	1	0	0	0	0		1	0	0	0	----
Sueca	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	----
Italiana	0	1	0	0	0	0	0	2	3	3	0.3
Argentina	0	0	0	0	1	0	0	7	2	9	0.6
Soviética	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0.1
Suiza	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	----
Austríaca	0	0	0	0	0	1	1	0	0	2	0.1
Checoslovaca	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	----
Franco-alemana	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	----
Germano-húngaras	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	----
Germano-húngaro-suiza	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	----
Cubana	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	----
Franco-alemana	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	----
Franco-italiana	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	----
Italo alemana	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	----
No identificadas	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	----

Tomado de la cartelera cinematográfica realizada por María Luisa Amador Romero y Jorge Ayala Blanco en 1975.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> M.L. Amador Romero y J. Ayala Blanco, *CUEC 1940 - 1974*, pp. 136 - 137.

En 1937, en territorio norteamericano, se estrenó *Blanca Nieves y los Siete Enanos*, dirigida por David Hand, que logró la consolidación total de la compañía de animación Walt Disney; aunque se le conocían otros trabajos, como el *Ratón Miguelito*, presentado desde 1928, en la serie *Silly Symphonies*, sólo se habían proyectado en calidad de cortometraje acompañando a un largometraje.

En México se originó un aumento en el número de producciones, debido a diversos factores como la paralización del cine español, por la Guerra Civil. La Segunda Guerra Mundial hizo que Hollywood proyectara su cine con fines propagandísticos, de tipo bélico, hacia el continente europeo. Esta industria se valió de nuestro país para promover una iniciativa que se encargaría de hacer inversiones directas en equipo de cine y adiestramiento técnico en el ámbito mundial. Así se vería favorecido ante países como Argentina, al que se le limitaba la adquisición de película virgen. Esta situación se ve reflejada en el surgimiento de la llamada "Época de oro".<sup>20</sup>

### Época de oro

En esta coyuntura histórica, el gobierno mexicano tuvo un interés significativo en la producción cinematográfica que figuraba dentro de las cinco principales industrias del país. Por esta razón, en 1941 se ratificó el acuerdo cardenista que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país.<sup>21</sup> Gracias a lo anterior debutaron más de cuarenta directores. Entre ellos: Emilio Fernández, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Miguel Contreras Torres, Fernando Cortés, Joaquín Pardavé, Roberto Gavaldón y el norteamericano Norman Foster.

Entonces, por primera vez, se obtuvo un reconocimiento internacional, con Emilio Fernández, gracias a la clásica *María Candelaria* (1944), que ganó la "Palma de oro"<sup>22</sup> Al "*Indio*" Fernández se debe, también, la creación y difusión

---

<sup>20</sup> E. Soberón Torchia, *Op. cit.*, p. 218.

<sup>21</sup> E. García Riera, *Op. cit.*, p.126.

<sup>22</sup> Premio otorgado en el Festival Internacional de Cannes, Francia.

de un concepto que exalta el tema indigenista. Algunas otras como *Flor Silvestre* (1943); *Las abandonadas* (1944); *La perla* (1945); y, *Enamorada* (1946), extendieron su fama mundial. Cabe destacar, en sus cintas, la participación del extraordinario fotógrafo Gabriel Figueroa. Juntos lograron forjar una de las trayectorias más destacadas del cine nacional.

Al mismo tiempo, una cantidad importante de actores mexicanos tuvo la oportunidad de darse a conocer internacionalmente. Entre los favorecidos por contratos, para actuar en la industria de Hollywood, se encuentran: Tito Guízar, Ricardo Montalbán, Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Lupe Vélez, Dolores del Río, Katy Jurado y Ramón Novarro.

En el orden nacional, por fin, se agrupó un cuadro de "estrellas" cuya fama llega hasta nuestros días, como *Cantinflas*, con la película *Ahí está el detalle* (1940); Jorge Negrete con *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, de José Rodríguez Ruela (1941); María Félix en *La China Poblana* (1943), de Fernando A. Palacios, cinta filmada en color y cuyas copias se encuentran desaparecidas.

En tanto, el gobierno norteamericano giró instrucciones a los directivos de Hollywood para que dedicaran un tercio de su producción cinematográfica a la temática bélica, con la idea de propiciar la identificación de los espectadores hacia las propuestas temáticas, principalmente para justificar la participación de ese país en el conflicto armado.

Evidentemente, la medida era una manipulación que buscaba exaltar los sacrificios norteamericanos para defender sus ideales. Fue tanta la necesidad de la población por divertirse que este tipo de cine nunca reportó pérdidas. Entre las cintas más exitosas están *Por meterse a redentor*, de Preston Sturges (1941); y, *Entre la rubia y la morena*, de Busby Berkeley (1943).<sup>23</sup>

En 1941 surgieron, en México, diversas compañías como Posa Films, cuyo copropietario era el actor Mario Moreno *Cantinflas*; la Filmex de Gregorio Wallerstein y Simón Wishanack; la Rodríguez Hermanos, de Roberto, Joselito e

---

Su primera emisión se llevó al cabo en 1947.

<sup>23</sup> Soberón Torchia, *Op. cit.*, p. 214.

Ismael Rodríguez; y Films Mundiales, de Agustín Fink. Cabe señalar que esta última produjo cinco de las más destacadas películas del director-actor Emilio Fernández. La Rodríguez Hermanos logró, en el mismo año, colocar en taquilla *El gendarme desconocido*; *¡Ay Jalisco no te rajes*, del mismo Joselito Rodríguez; y *El conde de Montecristo*, con argumento basado en el libro de Alejandro Dumas.

Mientras tanto, en 1942 se firmó un acuerdo entre el gobierno de Ávila Camacho y el sector productivo para fundar el Banco Cinematográfico, S.A., Institución única en el mundo, creada con el objetivo de patrocinar la actividad fílmica en nuestro país. De ésta surgieron algunas sociedades fílmicas como Grovas, S.A., de Jesús Grovas; a quien se le planteó la posibilidad de realizar por lo menos veinte cintas al año. Posteriormente dicha compañía fue absorbida por Clasa Films, al igual que Films Mundiales, para ser recapitalizadas por el inversionista Salvador Elizondo .<sup>24</sup>

Ante un decreto emitido en 1943 por el gobierno mexicano, que prohibía el doblaje de cintas extranjeras, el capital hollywoodense se vio obligado a entrar directamente a nuestro país. Un caso específico es *La perla*, de Emilio Fernández (1945). Cabe resaltar que, debido a la necesidad de un amplio espacio para el rodaje y para retomar la idea de hacer el cine llamado "hispano", se construyeron los Estudios Churubusco. El dueño de los terrenos era un norteamericano, llamado Harry Wright, quien era presidente del Club de Golf Country Club. Éste se asoció con el también norteamericano Howard Randall, y juntos formaron una sociedad con el magnate mexicano Emilio Azcárraga.<sup>25</sup>

El anterior caso ilustra que el gobierno mexicano en algunas coyunturas históricas ha mostrado interés en el cine asumiendo el papel de regulador de toda la actividad realizada en nuestro país, muy por encima de cualquier tipo de interés, ya que si este decreto no se hubiera concretado, quizás nunca se hubieran creado unos estudios cinematográficos con la magnitud de los

---

<sup>24</sup> E. García Riera, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>25</sup> M. Viñas, *Op. cit.*, p. 103

Churubusco -cuya superficie contaba con 18 hectáreas-, y quizás no se hubieran reportado todos los beneficios que trajeron a nuestra cinematografía. No obstante, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) decidió reducir estas instalaciones a su mínima capacidad con el pretexto de modernizar los estudios y crear el Centro de las Artes.

La temática abordada entre los años de 1941 a 1945, se distinguió por una disminución en el tratamiento del subgénero ranchero, que se había promovido durante los años anteriores. Se encauzaron películas de corte urbano en su mayoría, así como algunas adaptaciones de obras literarias; también se realizaron filmes de ambiente extranjero, con el deseo de sustituir la falta de cine europeo.

En 1945 terminó la "Época de oro", cuando la industria hollywoodense restableció su expansión. Para evitar que nuestro país siguiera con sus exitosos proyectos, promovió diversas medidas como escasear la película virgen. Otro factor que influyó en el decrecimiento del cine mexicano fue el aumento de los costos de filmación en general, ya que se empezaron a observar fluctuaciones del peso con respecto a la divisa norteamericana. Las estrategias permitieron al cine estadounidense protegerse y expandirse nuevamente.

Un factor más, que debilitaba la cinematografía nacional, fueron los conflictos sindicales surgidos desde 1941. La ex UTECM pretendía que los productores otorgaran un aumento salarial del cual destinarían un 0.05 por ciento para crear un fondo para apoyar al cine mexicano. El recién formado Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC ya afiliado a la Central de Trabajadores de México (CTM), emplazaría a una huelga contra la Columbia Pictures y la Metro Goldwyn Mayer (MGM) en Septiembre de ese año. La Secretaría de Gobernación intervino en el conflicto y logró un arreglo favorable. Ante esta situación, los productores nacionales se quisieron proteger y crearon una Asociación de Productores.

Casi simultáneamente surgieron controversias en el STIC, debido al manejo de fondos; se expulsó a su líder Enrique Solís, antagonista del fotógrafo

Gabriel Figueroa. Éste solicitó al nuevo líder, Salvador Carrillo, que se dividiera el sindicato y se formase una nueva agrupación de técnicos. La propuesta fue bien aceptada y se formó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) al cual se afiliaron músicos, directores, argumentistas y actores. Mario Moreno *Cantinflas* fue nombrado Secretario General; el propio Figueroa asumió la Secretaría de Trabajo; Jorge Negrete, la de Conflictos; Julián Soler, la de Vigilancia; y Roberto Gavaldón, la de Asuntos Técnicos.

Al principio, el STIC intentó boicotear al sindicato recientemente creado, emplazando a huelga a diferentes estudios como los Clasa. El gobierno vio con agrado a la nueva asociación y decretó, el 3 de Septiembre, un laudo presidencial que prohibía al STIC participar en documentales en exteriores y estudios, así como elaborar películas de ficción. El STIC sólo podría participar en la producción de noticieros y realizar actividades de exhibición y distribución. El STPC se convirtió en un grupo inaccesible, en donde los nuevos valores no tuvieron cabida y de plano se les cerró la puerta.<sup>26</sup>

### **Decrecimiento en el cine nacional**

A mediados de la década de los cuarenta se observó un descenso en la producción nacional, ya que de las 82 películas terminadas en 1945, sólo se realizaron 72 en 1946, y para 1947 el mismo número. Esto se debió nuevamente, al incremento de la divisa norteamericana, que pasó de \$4.86, en 1947, a \$8.64 en 1950. Al gobierno mexicano no le quedó más que emprender una política de austeridad en los costos y abaratamiento de las películas. Dicha política se llevó a cabo a través del Banco Cinematográfico junto con otras instituciones dependientes del mismo, como Películas Mexicanas (creada en 1945) y Películas Nacionales (fundada en 1947), donde se reducían los montos de la producción cinematográfica. El objetivo fue proteger al gran número de trabajadores de esta industria, organizados en el STIC y STPC que reclamaban sus derechos sindicales, como los concernientes al personal mínimo por

---

<sup>26</sup> E. Garcia Riera, *Op. cit.*, p. 125.

filmación, horarios de las jornadas, riesgo de trabajo, viajes y comida, entre otros.

Con la mencionada política se trató de contrarrestar las actividades negativas del monopolio Jenkins, perteneciente al norteamericano William O. Jenkins y un pequeño grupo de mexicanos, apoyados por el gobernador de Puebla, Maximino Ávila Camacho, -también hermano del presidente de la República-. Jenkins controlaba el 80 % de las salas de exhibición de todo el país.

Era tal su poder que se dieron el lujo de presionar a los productores, al minimizar su trabajo y ofrecerles ganancias muy por debajo de lo acostumbrado. Algunos de los directores que se opusieron a esta actitud mercantilista, como Miguel Contreras Torres y Fernando de Fuentes, emprendieron una protesta, pero no fructificó, y el único que perseveró con ella fue Contreras Torres.

Por otro lado, el 3 de julio de 1946 el gobierno de Miguel Alemán se fundó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, -Moisés Viñas señala en su libro Historia del Cine Mexicano, que apareció en 1942 y su primer director fue Julio Bracho-, institución dedicada a otorgar premios a lo mejor de nuestro cine, por medio de una estatuilla llamada "Ariel". Con este premio se reconocía la calidad cinematográfica de películas, directores, actores, argumentistas, musicalizadores, fotógrafos, escenógrafos, editores, etc. En la primera emisión, la cinta *Barraca* obtuvo premiaciones en diez categorías.

Asimismo, el Congreso de la Unión por fin decretó, en 1949, la *Ley de la Industria Cinematográfica*. En ella se obligaba a los exhibidores a no tener intereses económicos en la producción y distribución del cine nacional. Con ésta se pudo regular, en cierta medida, la actividad del monopolio Jenkins. Esta ley dejaba a la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de

Cinematografía, la tarea de estudiar y resolver problemas concernientes a esta actividad.<sup>27</sup>

Mientras tanto, en los Estados Unidos se sintió un ambiente de regocijo por la terminación de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de haber participado en este conflicto, su economía seguía sólida, con aires de cambio y crecimiento. En cuanto a su cinematografía, los estudios lograron recuperar la hegemonía en las pantallas de Europa que se encontraba materialmente derruida.

En 1947 se inició, en EE.UU., un movimiento de represión ideológica, contra el pensamiento comunista, a través del Comité contra Actividades Norteamericanas. Se perseguía a cualquier persona con simpatías socialistas, y bajo esta medida se reprimieron las luchas sindicales de los técnicos y actores, acusados de tener esa ideología. Muchos fueron despedidos, hasta que se creó un Comité de Defensa que mejoró la situación. La comisión a favor estuvo encabezada por William Wyler, quien ganó el "Óscar"<sup>28</sup> por su película *Lo mejor de nuestra vida* (1946), cinta que exaltaba el heroísmo y los valores de la posguerra.

## Los años cincuenta

El 26 de julio de 1950 en México, se iniciaron las primeras transmisiones del nuevo invento llamado *televisión*. Aunque las emisiones oficiales fueron el 31 de agosto y el 1<sup>o</sup> de septiembre del mismo. Este instrumento, de gran aceptación, logró rápidamente colocarse en el gusto del público, de manera que el cine se vio afectado al disminuir sus espectadores. Era más cómodo recibir la novedosa forma de entretenimiento en la comodidad del hogar. La televisión obligó al cine a transformar su metodología de trabajo, para alcanzar frescura en sus técnicas y tratamiento temático, con el fin de atraer de nuevo la atención de las masas.

---

<sup>27</sup> E. García Riera, *Ibid.*, p. 160.

<sup>28</sup> Premio otorgado por la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood desde 1927, la primera película ganadora fue *Alas* de William A. Wellman

A principios del sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-58), se creó el "Plan Garduño". Su nombre fue tomado de su creador, Eduardo Garduño, quien entonces dirigía el Banco Cinematográfico. Esta iniciativa trató de contrarrestar el poder ejercido por el monopolio de la exhibición, a través de promover una unión entre los productores y las distribuidoras nacionales, entre los que se encontraban Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana.<sup>29</sup>

A pesar del esfuerzo, la medida no dio resultado, ya que los créditos otorgados se realizaron mediante las compañías distribuidoras, que sin importar el esfuerzo del gobierno para facilitarles el capital, presentaban proyectos fraudulentos, al "inflar" los costos de la cinta a realizar. Su idea era recibir cuanto antes el adelanto, que consistía en el sesenta o el 85 por ciento; ya con el dinero en mano no había poder humano que garantizara la calidad de la cinta. Esta tendencia generó un círculo vicioso y, en consecuencia, pérdidas para el Banco. Cabe señalar que este plan, aunque tuvo propósitos nobles por parte de su creador, debilitó aún más la alternativa de financiamiento. Antes de su creación, únicamente se anticipaba un diez por ciento del total que, definitivamente, garantizaba un mejor resultado.

A pesar de lo anterior, en esa época se realizaron algunos proyectos interesantes como la cinta *Raíces*, de 1953. Curiosamente no fue subvencionada por el Banco Cinematográfico sino por capital proveniente de uno de los precursores del financiamiento independiente, Manuel Barbachano Ponce, quien fungía como director de la compañía Teleproducciones, dedicada a la manufactura de cortos semanales. *Raíces* se convirtió en la primera de este tipo; sus costos fueron bajos y se realizó en locaciones, principalmente en escenarios naturales. Lo más sorprendente fue su calidad, que la hizo acreedora a un importante premio en el festival de Cannes, Francia.

A finales de esta década, el cine mexicano, además de problemas de tipo económico, tenía problemas de tratamiento. Los temas que abordaba eran

---

<sup>29</sup> E. García Riera, *Op. cit.*, p. 194.

siempre los mismos, así como los que las dirigían. El contenido de las producciones estaba condicionado, con más rigor, por parte del gobierno, ya que el financiamiento se hacía a través del Plan Garduño. Esto ponía en mayor desventaja a nuestro cine respecto al extranjero, que demostraba una renovación en su temática: Francia, con la "Nueva ola francesa"; Italia, con el "Neorrealismo"; y Estados Unidos con temas más audaces, gracias a la supresión del *Código Hayes* que sometía al material fílmico a la censura.

Estos factores se acentuaron aún más con la inoperabilidad de la *Ley Cinematográfica* de 1949. Desde los primeros años, la *Ley* resultó obsoleta, porque no tomaba en cuenta las condiciones de trabajo que operaban en nuestro país. Simplemente estaba concebida como una imitación de las normas que regían en Hollywood. Promovía situaciones moralistas, ya que prohibía las temáticas cuyos parámetros para definir lo que era aceptado por el pudor y las buenas costumbres se planteaban en términos ambiguos, y creaba confusión. Dos años después se promovió una reforma que ayudó para que se considerara de interés público al cine, igual que su legislación y reglamento.

La reforma, en general, no logró resolver los problemas como el control del monopolio de la exhibición y la disparidad entre las ganancias de los productores y el sector mencionado. Al estudiar este caso, el presidente entrante, Adolfo López Mateos, ordenó en 1959 que se redactara una nueva *Ley*. Desafortunadamente, el Senado de la República la desaprobó y congeló.<sup>30</sup>

## Los años sesenta

A principios de los sesenta, el gobierno de López Mateos, en su afán por mejorar las condiciones del cine, adquirió 365 salas cinematográficas, pertenecientes al monopolio Jenkins. Con esta medida se logró el control estatal concerniente a la exhibición. Actividad que se sumó al dominio ejercido en el financiamiento y la distribución del cine mexicano. Lo que provocó que se

---

<sup>30</sup> E. García Riera, *Ibid.*, p. 221.

rumorara la posibilidad de nacionalizar a la industria. Estas acciones crearon un ambiente de desconfianza que se vio reflejado en un decrecimiento considerable en la producción del siguiente año. De las 87 cintas filmadas en 1960, sólo se hicieron la mitad en el año siguiente.

Como un intento para remediar esta situación, se creó en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundado por el maestro Manuel González Casanova que había impartido, en 1960, las *50 Lecciones de Cine* y, en 1962, las *Lecciones de Análisis Cinematográfico*.

*Esta iniciativa fue el primer intento maduro de una escuela de cine en México, persigue la formación de profesionistas que posean un auténtico dominio de la técnica cinematográfica a través de los dictados de una inteligencia crítica.*<sup>31</sup>

En un principio se percibió a los interesados en este nuevo proyecto de enseñanza, como una sarta de necios; que no lograría integrarse a la industria con su política de puertas cerradas desde la creación del STPC. Fuera del ámbito académico, nadie pensaba que las primeras generaciones lograrían consolidar proyectos interesantes. Dentro de ellas se encontraban: Alfredo Joskowicz, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Alberto Bojórquez y Jaime Humberto Hermosillo.

En 1965 el STPC convocó al Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje. Se inscribieron doce películas, y de ellas sólo la mitad se exhibió comercialmente. Cabe destacar que el cuarto lugar fue para *Amor, amor, amor*, dirigida por Juan José Gurrola y producida por Manuel Barbachano Ponce; el tercer sitio lo ocupó *Viento distante*, dirigida por Manuel Michel, Salomón Laiter y Sergio Véjar; la segunda posición fue para *En este pueblo no hay ladrones*, una historia basada en un cuento del colombiano Gabriel García Márquez donde se contó con la participación actoral, a nivel secundario, de Luis Buñuel, el mismo García Márquez, José Luis Cuevas, Abel Quezada, Juan Rulfo, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis y Alfonso Arau, entre otros.

---

<sup>31</sup> F. Gomezjara A., *Práxis cinematográfica*, p. 241

El primer lugar fue para *La Fórmula Secreta* de Rubén Gámez, una historia recreada con ensayos metafóricos en forma poética del drama del pueblo humilde mexicano que tenía que encarar la enajenación extranjera. Las cintas participantes en este concurso demostraron a los trabajadores técnicos del STPC que, sin gran experiencia en la técnica ni grandes recursos económicos, se podían obtener resultados sorprendentes. Además se hizo patente los nuevos aires de renovación cultural que ya se respiraban en esos años.

Para 1966 se redujeron los espacios para rodar cintas, como sucedió con los estudios San Ángel Inn, que fueron vendidos al Canal Ocho de la ahora Televisa. No obstante, se realizaron cien películas. En 1967 se organizó otro concurso de cine experimental; aunque no tuvo la promoción que el anterior, sólo participaron siete largometrajes y ninguno tuvo la calidad para obtener el primer premio.

Entonces, ya algunos cineastas independientes recreaban la diversidad temática con un cine llamado esotérico. Como sucedió con el chileno Alejandro Jodorowsky, con su película *Fando y Lis* que causó gran escándalo cuando se presentó en 1968, durante la reseña organizada en el puerto de Acapulco y provocó la literal destrucción del Cine Roble en la ciudad de México. En 1969 se hicieron también *El topo*; y, en 1972, *Anticlímax*, de Gelsen Glas, que resultaron ser auténticas fábulas de la vida cotidiana.

Para 1968, el director de Cinematografía, Mario Moya Palencia intentó equiparar a nuestro cine con el extranjero, e hizo más permisiva la censura. Se mostraron desnudos en pantalla, más allá de los "artísticos", -ya permitidos desde 1953, durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines-. Además se revisaron algunas cuestiones políticas, pero con ciertas restricciones como en el caso de la autorización del rodaje de una novela de Carlos Fuentes, *Zona sagrada*, la cuál se suspendió su filmación, nada menos que por orden presidencial de ni más ni menos que del propio Gustavo Díaz Ordaz (1966-1972).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> E. García Riera, *Op. cit.*, p. 271.

En este mismo año el director Alberto Isaac fue el encargado de filmar los juegos olímpicos celebrados en la capital del país. Mientras un grupo de cineastas del CUEC, encabezados por Leobardo López Aretche, arriesgaron su integridad para unirse a la protesta estudiantil y conseguir imágenes de la matanza de Tlatelolco. Estos dos ejemplos de cine ilustran lo contradictorio que puede significar el trabajo de un cine de lo que se ha llamado "testimonial" encaminado a diferentes causas.

Los sucesos influyeron en la conciencia de los cineastas que se plantearon tareas, políticamente hablando, más ambiciosas. Como sucedió con la formación del grupo "Cine Independiente", concretado en 1969 por los nuevos realizadores; Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo, Paul Leduc y el crítico de cine Tomás Pérez Turrent.

Existían otros grupos, como "el Cine 70" creado desde 1967 por el propio Leduc, con su esposa la productora Berta Navarro y Rafael Castanedo. Lo más destacado de sus trabajos fue el largometraje llamado *Reed México insurgente*; sobre una adaptación del reportaje que hizo el periodista norteamericano John Reed. La cinta recibió en París el premio "Georges Sadoul". Esta recreación documental constituyó una extraordinaria aportación para el naciente cine independiente que mostró, desde un principio, fuertes inquietudes por expresar una pujante necesidad de cambio. Su contribución se vio reflejada en el futuro, con realizaciones tendientes a abordar cuestiones sociales, políticas y económicas.

### **Los años setenta**

En 1970 el presidente entrante Luis Echeverría Álvarez, impulsó una de las más decisivas políticas a favor del cine mexicano. Para realizar este proyecto, nombró para ocupar la dirección del Banco Cinematográfico, a su hermano Rodolfo; quien conocía de cerca la problemática de esta industria, ya que en 1952, había participado en los debates de la reforma a la *Ley de la Industria Cinematográfica* y se había desempeñado apropiadamente al frente de la Secretaría de la Asociación Nacional de Actores (1953-1966).

Echeverría emprendió un fuerte plan de reestructuración del cine mexicano; y contó, para lograrlo, con un presupuesto de mil millones de pesos. También planteó mejorar todo el aparato técnico. Y fundó el Centro de Producción de Cortometraje (1971), enfocado principalmente al área documental. Algunos productos de la época fueron: *Baja California, último paraíso* (1974); *Valle de México* (1975), de Rubén Gámez; y *Erosión*. Posteriormente se realizaron algunos largometrajes en apoyo con la política estatal.

En 1974 se edificó la Cineteca Nacional; y en 1975, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Se reanudó la entrega de los "ariele", que había suspendido sus actividades desde 1958. Además, se impulsó una iniciativa que tendió a dar preferencia al cine nacional, a través de la empresa estatal COTSA.

Se fundaron las productoras CONACITE I y CONACITE II, la primera encargada de trabajar con el STPC, y la última con el STIC. Se promovieron otras formas de financiamiento, como los llamados "paquetes" que consistían en aportar el veinte por ciento del total de los costos, a través de la fuerza laboral de los propios trabajadores; y el cincuenta por ciento través de la exhibición. Con estas productoras se invitó a diversos directores a participar en los proyectos estatales. Algunos de ellos tuvieron la oportunidad de debutar con el Estado como Raúl Araiza. Otros se agruparon en instancias como la llamada Directores Asociados (DASA), en la cual participaron Jaime Humberto Hermosillo, Raúl Araiza, José Estrada, Julián Pastor y Sergio Olhovich.

Desde luego, hubo ciertos realizadores que no accedieron a trabajar con el Estado por diferir con las condiciones impuestas, con relación a las restricciones sobre las temáticas políticas y sociales. En este caso se encontraron Arturo Ripstein y Alberto Bojórquez, quienes simpatizaron con la corriente de cine independiente surgida a raíz de los sucesos del "68". Cabe señalar que dicho movimiento tuvo una amplia lista de trabajos y, por fin, se empezaron a realizar producciones en 35 mm, por los estudiantes del CUEC. Además de coproducciones como *El cambio*, de Alfredo Joskowicz (1971); *De*

*todos modos Juan te llamas*, de Marcela Fernández Violante (1977); y, *Ora sí tenemos que ganar*, de Raúl Kamffer (1978), entre otros. Una manufactura aceptable y una temática diferente, distinguió estos trabajos que permitieron, a algunos, merecer reconocimientos internacionales.

Se observó una amplia incursión en el formato Super ocho; gracias, por un lado, a los bajos costos en el material; y, por el otro lado, a los concursos. El primero en este formato lo convocó, en 1971, la Facultad de Economía de la UNAM; en 1972, la Asociación Nacional de Actores (ANANDA); y en 1974, nuevamente la ANANDA pero, a diferencia del primer certamen, éste se hizo exclusivamente dentro de la corriente de cine esotérico. Existieron diversas actividades, como los talleres que se ofrecieron en la Casa de Lago de la UNAM, y en otras ciudades de provincia como Guadalajara, Zacatecas, Juárez, entre otras.

Además surgió una cooperativa de cine marginal, que fue auspiciada por una corriente del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM). Esta agrupación se dedicó a filmar todos los eventos que se realizaban en el SUTERM. Sus trabajos fueron nombrados como: "Comunicados de Insurgencia Obrera". Ya terminados, se proyectaban a los propios actores para que dieran su opinión y, con base en ella, se procedía a la edición. Algunos otros temas que se abordaron fueron los movimientos campesino y magisterial. Entre los títulos realizados estuvieron: *Por una insurgencia obrera*; y, *Marcha del hambre de campesinos de Puebla y Tlaxcala*. El proyecto, *sui generis*, fue debilitado en algunos casos por la imposición de los grupos militantes de la CTM. Cabe precisar que el equipo de trabajo estuvo formado, por Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Carlos de Hoyos y Carlos Méndez, entre otros.

La producción en 16 mm siguió apoyada por la UNAM. Básicamente se realizaron cortos y documentales de corte político, tales como *Cráter* de Alfredo Joskowicz (1970); *Frida Kahlo*, de Marcela Fernández Violante (1971); *Antología del cine mexicano*, de Manuel González Casanova (1971); y, *Almoloya de Juárez*, de Benny Cuenca (1972). Además, se realizó otro tipo de cine independiente, como fue el caso de Gustavo Alatraste con sus películas

*Victoriano* (1973); *Entre violetas* (1973); *México, México, ra ra ra*" (1975). Sin embargo, el aumento en los costos del material redujo la producción considerablemente.

Fue tal la disminución en la producción de cine de carácter privado que, en 1973, el Estado adquirió los Estudios Churubusco en un afán por proteger las fuentes de trabajo. Aquí, el Estado invirtió en veinte películas. Tanto directores nuevos como experimentados tuvieron oportunidad de trabajar, como sucedió con Gabriel Retes, con "*Chin, chin el teporocho*" (1975); Raúl Araiza, con *Cascabel* (1976); Alberto Isaac, con *El rincón de las vírgenes* (1972); Emilio Fernández, con *La choca* (1973); y Jorge Fons, con *Los albañiles* (1976).

Por otro lado, aunque el Estado emprendió diferentes acciones para resolver el problema de la falta de cines, no lo logró. A veces ni siquiera se podían exhibir las cintas realizadas bajo su propio auspicio. En 1970 existían en el país 1,745 cines para una población de 48'222,238 habitantes; es decir, un cine para cada 27,236 personas. En el Distrito Federal había tan sólo 103, para una población de 6'874,165 habitantes; es decir, una sala para 66,739 espectadores. El problema originó demoras en los estrenos; y la situación podía empeorar cuando alguna película tenía éxito y lograba permanecer más tiempo en pantalla.<sup>33</sup>

Según un estudio realizado por el STIC, en 1972, México carecía de por lo menos mil cines. Tan sólo en la ciudad de México era necesario construir cien salas. Además se observó que algunos productores tuvieron en espera entre diez y doce cintas. La distribuidora estatal Películas Nacionales mantuvo enlatadas hasta 26 cintas; mientras otras distribuidoras acumularon cuarenta. Anualmente, el retraso llegó a acumular entre treinta y cuarenta filmes.

El problema generó una iniciativa que consistió en estrenar películas nacionales, en cines de diferentes categorías. Un ejemplo fue la película *Fox trot* de Arturo Ripstein, que se exhibió en las salas Latino, Géminis, Gabriel Figueroa, Alex Phillips, y Regis.

---

<sup>33</sup> E. Echeverría Aguirre, *Participación del estado en la industria cinematográfica mexicana. Producción estatal 1977 - 1982*, pp. 84 -87

El gobierno emprendió entonces otras acciones, como la remodelación de sus salas, y hasta proyectó construir otro tanto. Pero no pudo cambiar la realidad de la falta de espacios. Incluso trató de estimular la inversión, por medio de descongelar el precio de la entrada, que aumentó en un 22.5 por ciento de acuerdo al salario mínimo existente.

En general esta década fue extraordinariamente prolifera para el cine mexicano. Nunca antes, en México, se puso tanto empeño para apoyar a una actividad que estuviera fuera del orden económico establecido, como podía hacerse con el turismo o la extracción de petróleo. Desafortunadamente la mayoría de películas que se hicieron rayaron en lo trillado y su calidad se condicionó a un público sin exigencias.

Con todo, no debe restarse crédito al surgimiento de algunas cintas como *El apando*, *Canoa* y *Las Poquianchis*, de Felipe Cazals; *La pasión según Berenice*, de Jaime Humberto Hermosillo; *El castillo de la pureza*, de Arturo Ripstein; *Reed*, *México insurgente*, de Paul Leduc; *Presagio*, y *Mecánica nacional*, de Luis Alcoriza, entre otras. Todas ellas resultan, ahora, originales muestras de un cine con propuestas realistas de alto interés.

## **Los años ochenta**

En la década de los ochenta, los graves problemas económicos del país, incidieron de manera alarmante en la calidad de la producción filmica comercial. La producción principal, se dedicó a la realización de la temática llamada "ficheras", que alcanzó los treinta filmes en 1981. Junto con lo anterior, estuvieron las exigencias sindicales que aumentaron considerablemente los costos de producción. El STPC solicitó diversos requerimientos, innecesarios, como la demanda a los productores en el sentido que en cada unidad de rodaje se contara con 46 agremiados. Número que resultaba incontable y superfluo. Según el presidente de la Asociación de Productores privados, Guillermo

Calderón, "la Sección 49 del STIC trabajaba tan sólo con 25 elementos, y la calidad de su trabajo en nada se demeritaba".<sup>34</sup>

La producción estatal se vio afectada por estas formas de trabajo, ya que el número disminuyó considerablemente. Más aún, con la nueva administración encabezada por José López Portillo (1978-1982), quien creó la Dirección General de Radio y Televisión y Cinematografía (RTC), instancia donde se subordinaron todas las actividades referentes al sector de medios masivos de información. Para ocupar la dirección designó a su hermana, Margarita López Portillo.

Las primeras acciones de la *flamante* directora fueron la remoción de casi todos los funcionarios que ocupaban las dependencias relacionadas con el área. Después demostró abiertamente su falta de interés por el "séptimo arte". Desmanteló gradualmente la infraestructura nacional creada por la anterior administración; liquidó la productora nacional CONACITE I y la distribuidora Películas Nacionales; y casi desapareció al Banco Cinematográfico, que paralizó sus funciones y no volvió a ofrecer nuevos créditos, salvo compromisos establecidos por el sexenio anterior.

En este periodo se impulsó una iniciativa para realizar cine familiar, con la supuesta idea de volver a las creaciones al estilo de la época de oro. Sin embargo, para los contados proyectos que se concretaron, se trajeron directores extranjeros, por lo que se elevaron los costos, como sucedió con *Campanas rojas*; *La cabra*; y, *Antonieta*, que no redituaron, en lo absoluto, lo que se les invirtió.

Con lo anterior también se demostró la desconfianza hacia al trabajo de los realizadores nacionales, a quienes ni siquiera se consideró para darles algún apoyo para filmar. Algunos recurrieron a un viejo recurso, que consistía en solicitar anticipos sobre la exhibición. Otros se dedicaron a manufacturar cine sin calidad, dirigido al mercado fronterizo, que para 1981 aseguró la recuperación en un 75 por ciento, lo que propició el surgimiento del cine

---

<sup>34</sup> *El Nacional*, 30 de enero de 1980, p. 18. Dir. Fernando M- García.

llamado "pirata", que se caracterizó por incumplir las exigencias sindicales de los trabajadores de la industria.

Otros cineastas tuvieron que realizar trabajos del tipo comercial, como Felipe Cazals, quien en 1977 filmó una cinta llamada *La güera Rodríguez*; después una cinta llamada *El año de la peste* (1978) y, a finales de la década, por falta de oportunidades, dirigió al cantante Rigo Tovar en *Rigo es amor* para TELEVICINE, la productora filial de Televisa creada en 1978. Lo mismo sucedió con Arturo Ripstein, que tras realizar sus cintas *El lugar sin límites*; *La viuda negra* (1977); *Cadena perpetua*; y, *La tía Alejandra* (1978), tuvo que conformarse con trabajar para la productora privada, con la cinta *La ilegal*, con Lucía Méndez; *La seducción* (1979); y, *Rastro de muerte* (1981).

Raúl Araiza corrió la misma suerte con *Lagunilla mi barrio* (1980); José Estrada con *Ángel del barrio*; y Luis Alcoriza, tras filmar *Retrato de una mujer casada* (1979), interrumpió su carrera y abordó el cine mercantil con el filme *Comedia picaresca*. El único que continuó con su trayectoria fue Jaime Humberto Hermosillo con *María de mi corazón* (1979); *Confidencias* (1982); *El corazón de la noche* (1983); y, *Doña Herlinda y su hijo* (1985).

Los directores de esa época no sólo se encontraron con limitaciones financieras, sino también con las concernientes a la censura gubernamental. Se coartaban las pretensiones de los pocos directores que se atrevieron a producir otro tipo de cine que no cayera en el tipo de "ficheras", comedia blanca o musical. *La viuda negra*, de Rafael Corkidi, fue incluso desautorizada por el entonces funcionario de la SEGOB, Rafael Solana, que había escrito él mismo la obra de teatro a partir de la cual se hizo la adaptación para el cine.

La censura de estos años alcanzó su punto máximo, al grado que controló la exhibición de los filmes de la siguiente forma: restricción durante meses y años, por tiempo indefinido, y la difusión parcial sólo en algunas salas de provincia. Fue tan absurdo el criterio que se aplicó, que diversos cineastas se manifestaron públicamente ante los atropellos. Muchos no pudieron recuperar el dinero invertido. Esto provocó incluso, en ciertos casos, que se fueran a la

quiebra; en otros casos se pudo, por lo menos, reembolsar la inversión, por medio de la distribución en los videoclubes.<sup>35</sup>

No solamente las producciones nacionales fueron objeto de este tipo de restricciones; basta con recordar algunas cintas de directores extranjeros, como *Yo te saludo María*, de Jean Luc Godard; *La última tentación de Cristo*, de Martín Scorsese; y *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini; entre otros.

Dos sucesos más llamaron la atención en la administración lópezportillista; el primero consistió en acusar de un supuesto fraude a unos funcionarios de la administración anterior, -como Fernando Macotela, Bosco Arochi, Jorge Hernández Campos y Rafael Corkidi- a quienes en 1979 se les detuvo, sin poder comprobárseles absolutamente nada.<sup>36</sup> El segundo resultó del descuido en que se tenía a las instalaciones de la Cineteca Nacional, lo que provocó su incendio el 24 de marzo de 1982. Allí, no sólo se perdieron documentos filmicos irrecuperables, sino vidas humanas.

Para marzo de 1983, ya con la nueva administración del mandatario Miguel de la Madrid Hurtado, se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Entidad gubernamental que se encargaría de promover al cine nacional. En la dirección general se nombró al experimentado realizador, Alberto Isaac. Con esta iniciativa, los hacedores de la cinematografía en México tuvieron nuevamente la esperanza, de vivir un futuro menos incierto. No obstante, se percibió un ambiente de decepción al conocerse que el Instituto quedaría subordinado a la Dirección de Radio Televisión y Cinematografía, es decir, a la Secretaría de Gobernación.

Esta sujeción le quitó peso a las acciones emprendidas por el Instituto. Escasos fueron los proyectos que se concretaron, como fue la organización del "Tercer concurso de cine experimental", del que se escogieron 22 guiones. Pero sólo se pudieron realizar diez de ellos, ya que la siguiente administración,

---

<sup>35</sup> C. Shojet Weltman, *Cine y poder. La política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana*, pp. 182 - 184

<sup>36</sup> S. Palma Cruz, *El cine mexicano de los 80: Agudización de su crisis*, p. 79.

encabezada por Enrique Soto Izquierdo, no cumplió con lo acordado. Dentro de estos, se encontraba una historia de prostitución a la moderna llamada *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Isaac (1985); y *Crónica de familia*, de Diego López (1986).

A mediados de la década, la asistencia a las salas de exhibición se vio considerablemente disminuida, principalmente por dos factores: el primero fue el uso masificado de las videograbadoras más conocidas como "videocaseteras", que resultaron ser un apreciado medio de diversión en el ámbito familiar. El segundo factor lo constituyó la alta inflación que afectaba a nuestro país. Esto provocó un freno a la concurrencia en los cines, tanto en el D.F., como en la provincia, e incluso en el sur de los Estados Unidos.

Los costos de producción se elevaron y a los pocos filmes que se manufacturaron se les pusieron trabas a la hora de la exhibición. Esto originó una protesta generalizada por los productores, encabezada por la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas mexicanas (APDM), a través de su líder Fernando Pérez Gavilán, quien solicitó a la Dirección de Cinematografía que obligara a los dueños de las salas, a acatar el Artículo segundo, Fracción XII de la *Ley y Reglamento* sobre esta materia. en este punto se mencionaba la obligación de dedicar al cine nacional el cincuenta por ciento del tiempo total en pantalla.

De este malestar surgió, en 1986, un plan gubernamental que pretendió la reestructuración de la industria cinematográfica. El plan contempló doce puntos, referidos a aspectos como el precio de entrada de las salas conocidas como "Plus" -renovadas con una supuesta calidad en las instalaciones y sonido-; el cumplimiento de tiempo en pantalla; la capacitación del STIC y STPC; facilidades para importar equipo; organización de concursos y proyectos; promoción en el extranjero del cine nacional; realización de cortometrajes; e instauración de un fondo de fomento para impulsar un cine de calidad, entre otros.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.174.

Estas medidas lograron algunos resultados positivos, pero solamente a nivel parcial. Ya que, según un estudio realizado por Alejandro Galindo en 1987, el plan estimuló en un principio la producción, pues se liberó el precio de entrada en un 20.38 por ciento. Después se perdió el control por el incremento del precio hasta en tres ocasiones; con ello, el cine se convirtió en un producto definitivamente inaccesible para la mayoría de la población.<sup>38</sup>

Uno de los logros, durante esta década, dignos de mencionarse fue la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC). Desde un principio, dicho organismo tuvo el propósito de invitar a los exhibidores a aportar un 10% de sus ingresos, para formar un capital que apoyaría al cine de calidad. Según una promesa de RTC, las aportaciones quedarían exentas de impuestos; para lo que se formularía un acuerdo con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Sin embargo, ante la pasividad del gobierno para concretar la Iniciativa, los exhibidores se retractaron en cierta medida y bajaron sus aportaciones al cinco por ciento, para posteriormente tan sólo fijar un número de butacas,

Cabe destacar que el Fondo arrancó únicamente con 178 millones de esa época. Sus primeros proyectos fueron *Lola*; *Goitia*; *El secreto de Romelia*; y, *Mentiras piadosas*. Aunque esta última tuvo que terminarse bajo el auspicio de otras instituciones como el STPC, la ANDA y la Universidad de Guadalajara. Con esta modalidad se registró una nueva forma de producir, es decir, conjuntamente.

El Consejo, presidido en sus inicios por Jaime Casillas, quedó conformado por representantes de varios organismos públicos: RTC, STIC, Asociación de Productores y Distribuidores Mexicanos y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE).

A pesar de los esfuerzos del Consejo, no se observó un avance substancial en esa década. En general, no se reportaron mejoras en comparación con la calidad acostumbrada, salvo casos excepcionales entre los

---

<sup>38</sup> Tesis Crisis de los ochentas

que se encuentra *Frida. Naturaleza viva*, de Paul Leduc. Esta innovadora cinta, de original tratamiento, logró la atención del público internacional, al igual que alguna que otra cinta emanada en el FFCC, como *Lola* de María Novaro.

Pero las condiciones del cine, en esa coyuntura histórica, obedecen a que el gobierno ha permitido que

...personas sin escrúpulos traten de sacar el mayor provecho de un negocio que no tiene que ser forzosamente deleznable... aunque existan propuestas de cine de autor con la exhibición y distribución en México... se prefiere dar salida a un producto que motive al cinéfilo a jactarse ante las numerosas imágenes sexuales, que darle algo que lo orille a reflexionar. Exhorto a las autoridades a mostrar energía para obligar a las distribuidoras y exhibidoras a cumplir con la ley y acabar con los vicios en sus esquemas de comercialización que tanto perjudican al cine... En la televisión extranjera ha despertado interés algunos trabajos de los realizadores como María Novaro, Diego López, Jorge Fons, Arturo Ripstein, aunque ... es una lastima que en los canales de nuestro país no se de cabida a dichas producciones, así también en un futuro las películas hechas en celuloide serán piezas de museo, ante el furioso embate del vídeo que recibe apoyo de la televisión.<sup>39</sup>

Más aún, las industrias televisiva y cinematográfica, no han valorado totalmente las propuestas de trabajo de los nuevos valores cinematográficos. Ya por dudar de su formación o por considerar sus propuestas demasiado complicadas, en forma y contenido; o de plano al pretextar su falta de experiencia fuera del ámbito estudiantil. Creemos, más bien, que estas entidades siguen siendo muy cerradas y están negadas a los cambios; su pretensión seguirá siendo el favorecer a los hijos de realizadores consagrados.

Consideramos que sí se hubieran ofrecido las oportunidades necesarias a estos egresados para practicar lo aprendido, estarían listos los recursos humanos que darían un cambio avasallante a las nuevas formas de tratamiento a este arte. Los pasos ya están dados, pero falta aún el empeño de las autoridades para mostrar con más firmeza, a nivel internacional, la imagen de un país cambiante aunado a las inquietudes de su población y que ha mantenido, a pesar de todo, nuestras raíces culturales, aún al paso del tiempo

---

<sup>39</sup> José Vera, "Entrevista a Emilio García Riera", en *El Nacional*, 8 dic.1989, Sección de espectáculos, p. 5

## Los años noventa

A principios de los noventa, se observó una fuerte descapitalización en el sector cinematográfico. Se reportó el cierre de 800 empresas, de las cuales 500 eran salas cinematográficas. Uno de los motivos fue el congelamiento del precio de entrada y la falta de estímulos fiscales, que propició una reducción de casi el 50% de la producción, con respecto a la década pasada, cuando todavía en 1988 se hicieron 125 filmes, y en 1989 sólo se llegó a los 70. Además de la baja cantidad también se observó una disminución en la calidad.

Muestra de lo anterior fueron las 63 películas inscritas para participar en la XXXII entrega de "arieles". De ellas, sólo 18 fueron seleccionadas para entrar a la terna por ternas. Hasta películas tan mal elaboradas como *El otro crimen*, de Carlos González Morantes, fue mencionada en tres nominaciones. Igualmente filmes como *Sabadazo*, de Victor Martínez J. R.; y *Casos de Alarma I (Sida)*, de Benjamín Escamilla Espinoza, fueron elegidas para competir en el Ariel a la Mejor de la *Opera prima*<sup>40</sup> A pesar de esto hubo algunas honrosas excepciones como: *Lola*, y *Azul celeste*; de María Novaro; *Goitia*, de Diego López; y, *Un día crucial para Ausencio Paredes*, de Eduardo Herrera.

La censura aparentemente había cedido a temáticas como la homosexualidad, como fue el caso de la película de Humberto Hermosillo *Dofia Herlinda y su hijo* (1984). Sin embargo, a la película de Jorge Fons *Rojo amanecer* (1989) se le negó la autorización a ser exhibida, por casi cuatro meses y medio. Hasta que los guionistas realizaron una serie de denuncias en contra de RTC, se logró su estreno en veinte salas de la ciudad de México, curiosamente sin ningún corte, el 18 de octubre de 1990 .

Aparentemente se autorizó el estreno de la película más controvertida que se ha hecho en nuestro país, por primera vez se exhibió en la Cineteca Nacional la cinta *La sombra del caudillo*, obra prohibida desde los sesentas

---

<sup>40</sup> Opera prima, consiste en el primer largometraje que realiza un director cinematográfico.

realizada por el fallecido director Julio Bracho. Todos creímos que con esta supuesta autorización se transmitiría a nivel comercial pero no fue así. Sólo se volvió a proyectar algunas veces en horario nocturno, en la televisora privada Televisión Azteca. También, en 1996, en un cine club del Instituto Politécnico Nacional.

En la XXXIII Muestra Internacional de Cine se estrenó una película mexicana, que hizo derroche de calidad y elementos filmicos al estilo hollywoodense. *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echeverría (1990), causó comentarios que se dividieron entre lo aberrante y lo excelente debido al tratamiento de su temática.

Mientras tanto, la Fundación Mexicana de Cineastas (FMC), junto con los sindicatos STPC y STIC, hicieron un frente común para fortalecer al cine mexicano. Básicamente solicitaron a IMCINE se modificara la *Ley de la Industria Cinematográfica*, institución gubernamental que prometió darse a la tarea de encuestar a otros sectores para conocer sus necesidades.

El Instituto ya contaba con una nueva administración desde diciembre de 1988, encabezada por Ignacio Durán Loera (1989-1994), quien impulsó un plan de desarrollo con el que formaría un Consejo Consultivo integrado por él mismo como presidente; como consejeros Gabriel Figueroa, Manuel Barbachano Ponce, Gabriel García Márquez, Tomas Pérez Turrent y Felipe Cazals; como vocales, Busi Cortés, Alejandro Pelayo, Alfredo Joskowicz, el actor Pedro Armendáriz y el productor Jorge Sánchez.<sup>41</sup>

El Consejo se encargaría de crear políticas para fortalecer al cine: estudiar y autorizar los guiones presentados, para posteriormente realizar su producción o coproducción por el IMCINE; promover la exhibición de películas, a través de la empresa estatal Compañía Operadora de Teatros (COTSA), con la que se formaría un supuesto circuito de exhibición integrado por noventa salas de la exhibidora estatal, donde se promovería filmografía de calidad. Prometió, también, revisar periódicamente el precio de entrada sobre la base

---

<sup>41</sup> M. S. Garnica Flores, *Instituto mexicano de Cinematografía. Evaluación de un periodo de acción, 1983 - 1991*, pp. 184 -185.

de la economía; hacer cumplir el Artículo 2 Fracción XII, -de la todavía *Ley cinematográfica* de 1949- que se refiere al cincuenta por ciento del tiempo de pantalla dedicado al cine nacional.

Otra de las políticas ejecutadas en ese sexenio y como parte de la continuidad de la política neoliberal instrumentada por el anterior gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado, el actual presidido por Carlos Salinas de Gortari y como parte de la venta de paquetes de medios, se procedió a la liquidación de empresas paraestatales, como las distribuidoras: Películas Nacionales, Continental de Películas; las encargadas de la promoción y publicidad: Promotora Cinematográfica y Cinematográfica Mexicana; las productoras CONACITE I y CONACITE II, junto con los Estudios América; y, en cuanto a la exhibición, la desincorporación de COTSA.<sup>42</sup>

En estos actos se vio reflejada la falta de voluntad política para mejorar la situación del cine mexicano, pues debilitaron la infraestructura que daba coherencia al desarrollo del medio aunque, en el caso del grupo de salas estatales, nunca se logró cumplir el porcentaje decretado por la ley; pero se aseguró la programación en un tanto por ciento considerable, gracias a que el Estado tuvo total libertad de decidir lo que se vería en pantalla.

Las acciones en materia de cine, encargadas a la Secretaría de Educación Pública (SEP), se asignaron a un nuevo organismo: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), creado desde 1988. Entre sus nuevas funciones estaría la coordinación de los programas emprendidos por el IMCINE. Con esta nueva situación, se tardarían aún más las autorizaciones de los proyectos, ya que se duplicaban innecesariamente los trámites esenciales para determinar las disposiciones finales.

A mediados de 1991 empezó el rodaje de varias películas, apoyadas en menor o mayor medida por el organismo; entre ellas, una de Matilde Landeta: *Nocturno a Rosario*, película surgida de un concurso. Cabe señalar que la

---

<sup>42</sup> P. Vega, "Distintas maneras de desincorporar COTSA", en *La Jornada*, 1 abril 1990, p. 25

realizadora cuenta con una gran experiencia; su participación data desde los inicios del cine en México, y tiene en su haber películas como *Lola Casanova*; *La negra Angustias*; y, *Trotacalles*.

Para la XXXIII entrega del "Ariel", se reportó un cambio substancial con respecto al año anterior, ya que las opciones concretadas en las ternas, fueron realmente destacadas. En el premio concerniente a *Opera prima* estuvieron nominadas las cintas *Cabeza de vaca*, y *Leyenda de una máscara*. La decisión final fue a favor de la segunda, lo que ocasionó malestar entre los asistentes, debido a que ambas son de buena factura. Por fin se pudo observar, en este año, la concreción de proyectos cualitativamente mejores. Cabe señalar también que *Rojo amanecer* se adjudicó nueve premios.

A principios de 1992 se generó un ambiente de preocupación en el ambiente cinematográfico, ya que se preparaba la venta de los cines de la exhibidora estatal COTSA. Estas salas representaban, en mayor o menor medida, la única garantía para llevar a cabo la última faceta del quehacer cinematográfico correspondiente al nacional, repetimos, aunque no se cumplieron los objetivos señalados por la legislación mexicana en esta materia. Esta opción para nuestro cine constituyó la mayor oportunidad de proyección porcentualmente hablando. Según un informe de 1987, COTSA manejó 402 salas en todo el país; 309 rentadas y 93 eran propiedad de la empresa. Cabe señalar que su comercialización fue como parte de la venta de medios del estado y fue concretada por el consorcio "Ecocinemas" en julio de 1993.<sup>43</sup>

Para finales de 1992 se publicó en el *Diario Oficial* la nueva *Ley Federal de cinematográfica*, derogando la de 1949. Redujo gradualmente el tiempo obligatorio dedicado a la exhibición del cine nacional, del cincuenta por ciento original, al treinta por ciento en 1993, hasta llegar en 1997 únicamente al diez por ciento. Asimismo, ésta ordena que el IMCINE apoyará la producción experimental, con el fin de estimular la producción cinematográfica de calidad.

---

<sup>43</sup> R. Camargo, "Crisis en la exhibición fílmica nacional", en *El Nacional*, 8 dic. 1993, p.5

Señala la *Ley*, también, que la Secretaría de Gobernación continuará autorizando las cintas a exhibirse y comercializarse, pero con la diferencia de que éstas serán clasificadas según lo establecido en el reglamento. La promoción y fortalecimiento del cine nacional seguirá haciéndose, aparentemente, a través de los mismos tres organismos públicos: SEP, CNCA e IMCINE. En estos cambios se consideró al cine como una mercancía, ya no como una obra de arte e instrumento de fomento a la cultura. Hubo, sin embargo, otros puntos favorables como la consideración del formato en video, sujeto a legislarse.

En general, este ordenamiento no beneficiará al cine mexicano, ya que su aprobación se resolvió sin terminar de consultar a todos los sectores involucrados en la industria y, más aún, sin tomar en cuenta las opiniones ya verdidas –como siempre sucede en nuestro país-. Sin embargo creemos que su mayor contradicción consiste en la disminución del tiempo obligatorio dedicado a cine mexicano, ya que sólo legitimó su exclusión frente al extranjero, quizás hasta su desaparición, por la falta de garantías mínimas para proyectarse; y por lo tanto su resultante desinterés en producirlo.

A principios de 1993, COTSA y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica reportaron que la película de Alfonso Arau *Como agua para chocolate* (1992) rompió récords de entrada y que, en los Estados Unidos, recaudó 8.7 millones de dólares a cuatro meses de haberse estrenado.

La temática de esta cinta fue el ingrediente principal para atraer nuevamente la mirada internacional hacia nuestro cine y sus hacedores. Como resultado originó posteriores contrataciones en Hollywood, para el mismo Arau, a quien en 1995 se encargó la dirección de la cinta *Un paseo por las nubes*; y para el excelente fotógrafo Emanuelle Lubensky, quien además trabajó en ese mismo país, en otras cintas como *La princesita* (1995) del también mexicano Alfonso Cuarón. El trabajo de Lubensky en esta última, le dio una nominación al "Óscar".

De esta renovada propuesta de trabajo, se tuvieron otros ejemplos como: *La invención de Cronos* (1992) de Guillermo del Toro; *Sólo con tu pareja*

(1991) de Alfonso Cuarón: *La mujer de Benjamin* (1991); y *La vida conyugal* (1993) -obra basada en una novela de Sergio Pitol; además del trabajo que le dio a Carrera el premio de la "Palma de Oro", en Cannes en 1994, por su cortometraje: *El héroe* (1992); Dana Rothber con su *Ángel de fuego* (1991); y *Lolo* (1993) de Francisco Athié.

No todos los realizadores pudieron dar continuidad a su trabajo, y sólo algunos consiguieron seguir filmando en el extranjero, como Cuarón, Lubensky y Luis Mandoki. O aquí mismo, como Carlos Carrera, quien accedió a trabajar con la empresa Televisa, ya que fue la única oportunidad que se le presentó como realizador; tras realizar su cortometraje *El héroe*, se quedó sin ningún proyecto en puerta. Para 1995 culminó su film *Sin remitente*, película que trata la vida de un anciano burócrata que hace todo lo posible por reencontrar el amor. La cinta logró cosechar premios internacionales.

TELEVICINE e IMCINE se convirtieron en las únicas posibilidades para levantar un proyecto filmico, porque contaron con auténticos fondos para financiar películas. El Instituto participó mediante coproducciones, en las que reunió a varias instituciones para sumar el total de los gastos. El apoyo se basó principalmente, en la parte de la promoción y comercialización. Dentro de esta modalidad se hicieron, en 1994, nueve trabajos; entre ellos: *Dos crímenes*, de Roberto Sneider; *La reina de la noche*, de Arturo Ripstein; *Jonás y la ballena rosada*, de Juan Carlos Valdivia; *Bienvenido-Wellcome*, de Gabriel Retes; y *El callejón de los milagros*, de Jorge Fons (cinta de pronta recuperación y ganadora de premios internacionales).

Aparte de estos largometrajes, manufacturados con el presupuesto de 1994 (que ascendió a los 31 millones de pesos), se promovieron en su exhibición comercial otras 25. Entre éstas se encontraron *Novia que te vea*, de Guita Shifter y *Dama de noche*, de Eva López Sánchez. Es preciso destacar que el mismo año se realizaron 42 cintas en todo el país. De ellas seis eran norteamericanas. De las veinte que anunció TELEVICINE sólo se realizaron 18 y de las nueve prometidas por IMCINE, sólo se hicieron seis.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> R. Murrieta, "El cine mexicano produjo 45 películas durante 1994", en *Novedades*, 28 diciembre 1994, p. 1E

De igual modo, la exhibición marcó la imposibilidad de recuperación para el cine nacional. *Principio y fin*, de Arturo Ripstein, se estrenó con un año de retraso, después de haberse presentado en varios países e incluso haber ganado algunos premios como el de San Sebastián. Esta situación se ve favorecida por la falta de protección para el cine mexicano, legislativamente hablando; y, más aún, la venta de COTSA dejó a la exhibición en manos de la iniciativa privada, a la que sólo interesa obtener ganancias con base en la cantidad de público que asista a sus salas, claro casi exclusivamente con su cine preferido: "el hollywoodense".

A finales de 1994 terminó la administración de Ignacio Durán Loera (1989-1994). Durante este periodo el IMCINE produjo 61 largometrajes; 47 cortometrajes; cinco series de televisión; y cinco más de vídeo. En este periodo, nuestro cine obtuvo 96 premios a nivel nacional y 136 en el campo internacional. El Consejo Consultivo creado por el Instituto se encargó de revisar 267 proyectos y autorizó, para su producción, 47 de ellos. Se hicieron cintas como *La invención de Cronos* y *La mujer de Benjamin*, que cosecharon más de una decena de premios internacionales.<sup>45</sup> Con todos estos datos se puede hablar de un comienzo en el proceso de resurgimiento del cine mexicano.

A la nueva administración se le asignaron 445 millones de pesos y quedó encabezada por Jorge Alberto Lozoya, quien prometió todo lo que en el formulismo está permitido, y presentó un plan de trabajo que básicamente consistía en apoyar cinco largometrajes, entre ellos *Cada quien su vida*. Además se adquirirían veinte guiones cinematográficos, para en un futuro lograr su producción y se prepararía la promoción y celebración de los cien años de cine en México.<sup>46</sup>

Para mayo de 1995, el presidente de la República, Ernesto Zedillo Ponce de León, inauguró un circuito de doce salas de exhibición llamado "Cinemark".

---

<sup>45</sup> A. Cárdenas Ochoa, "Fructífero sexenio del IMCINE", en *El Nacional*, 29 diciembre 1994, p. 37

<sup>46</sup> A. Salazar H., "IMCINE programa en tiempos de crisis", en *El Nacional*, 9 mar 1995, Sección espectáculos, p.6

Éste se estableció en el terreno que ocupó el desaparecido cine "Pedro Armendáriz". Inusitadamente se observó una comodidad a la que el público no estaba acostumbrado. El capital de "Cinemark" es estadounidense, y los copropietarios descienden de William Jenkins.<sup>47</sup>

Como primera estrategia, se decidió operar las salas sin la colaboración del STIC, por lo que se produjo la protesta de la Sección 5. En la primera oportunidad, bloquearon los accesos a las salas. A pesar de largas pláticas con los propietarios, el STIC no fue contratado en un principio.

El 27 de julio se inauguró otra docena de salas, el complejo "Cinemex Altavista". Otras catorce salas, de la misma empresa, se pusieron en marcha el 26 de octubre de 1995, pero ahora en la colonia Santa Fe. Para enero de 1996 comenzaron a operar diez más, en lo que era el cine "Manacar"; y en todos los casos STIC se vio desplazado por el nuevo sindicato "José Revueltas".

Durante la XXXVII entrega del "Ariel", correspondiente a 1995, triunfa la película *El callejón de los milagros*, basada en la obra de Naguib Mahfouz y adaptada por Vicente Leñero. La cinta arrasó con once de las 18 nominaciones, además *Bienvenido-Wellcome*, de Gabriel Retes se llevó cinco de estos premios; *Dos crímenes*, de Robert Sneider, recibió tres; al igual que *Hasta morir*, de Fernando Sariñana; para *El jardín del Edén*, de María Novaro ganó una de las estatuillas.

Mientras tanto se generó una protesta de diversos cineastas en contra de las disposiciones instruidas en la nueva *Ley de la industria cinematográfica*. Sobre todo, por la falta del nuevo reglamento, que tras la espera de dos años quedó sin autorizar y parece ser que el de 1951 seguirá vigente hasta que algún presidente de la República lo modifique. Entre los inconformes estaba Gonzalo Elvira, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, quien señaló que esta legislación aniquilaría al cine mexicano, pues en cuanto a la parte de subtítulos se refiere, determina que se podrá doblar al español desde el país de origen. Con ello se perderían

---

<sup>47</sup> H. Lazcano, "Inaugura Zedillo Centro Cultural", en *Reforma*, 5 mayo 1995, Sección Gente p. 6D

importantes fuentes de empleo. Elvira criticó también el concepto "autorización" que propone abiertamente la obligación de este requisito para la exhibición de cualquier material; además, impone muy ligeras multas contra la comercialización de material pirata.

En este mismo sentido, dentro del "Foro sobre medios de comunicación", que se realizó en la Cámara de Diputados, se anunció la presentación en un futuro próximo del reglamento de esta ley y su contenido. Cabe señalar que su extensión contaría con 91 artículos. Al respecto, Patricia Millet, presidenta de la Cámara Nacional de la Industria, comentó que en lo referente al tiempo de pantalla no se pudo modificar nada; con esto se verá minimizada la producción nacional y se dará paso a la extranjera. No obstante, hasta el mes de febrero de 1996 seguía sin autorizarse su salida.<sup>48</sup>

Para finales de 1995 se registró la producción más baja de la historia ya que sólo se filmaron trece películas nacionales y seis extranjeras, también 34 cintas en vídeo. Se estrenaron 37 películas mexicanas, de las cuales la más taquillera fue *El callejón de los milagros*. Vista por 272 mil 370 espectadores, recaudó tres millones 404 mil 320 nuevos pesos. También TELEVICINE redujo su producción a cuatro filmes, a diferencia de los 18 filmes que concretó en el pasado. Entre ellas una coproducida por el IMCINE, *Cilantro y Perejil*, de Rafael Montero; *Perdóname todo* de Raúl Araiza; y *Una papa sin catsup* de Sergio Andrade. Esta última fue la segunda más taquillera, logró permanecer nueve semanas en cartelera y obtuvo dos millones seis mil 144 nuevos pesos. De igual modo, otras cintas obtuvieron ingresos por un millón de pesos: *Sin remitente*; *Bienvenido-Wellcome*; *Dos crímenes*; *Perdóname todo*; *La risa en vacaciones 5*; y, *La nueva risa en vacaciones*.

La CANACINE reportó que en 1995 quebraron 35 productoras de largometrajes; 24 de cortometrajes; cuarenta de vídeo; 22 distribuidoras de videos; 18 de largometrajes; 37 videoclubes; y cuatro de largometrajes. Así también, la pantalla mexicana estuvo atestada de cine norteamericano, con un

---

<sup>48</sup> H. Lazcano, "Está a discusión reglamento de cine", en *Reforma*, 8 junio 1995, Sección Gente, p. 7D

noventa por ciento, ya que estrenaron 165 películas contra 37 mexicanas, doce francesas, 31 italianas y cinco españolas, entre otras.<sup>49</sup>

En este sentido, el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Rafael Tovar y de Teresa, informó que en el "Programa Cultural 1995-2000" se apoyaría al cine de calidad con un mayor presupuesto que el año pasado a través del IMCINE, por medio de coproducciones de cortos y largometrajes, así como documentales. Asimismo, Tovar anunció la inauguración de las nuevas instalaciones del CCC y la reapertura de los Estudios Churubusco, modernizados.

Para el 7 de mayo de 1996, sorpresivamente, se publicó la reforma a la *Ley Federal de Cinematografía* que propuso el primer mandatario Ernesto Zedillo Ponce de León. Aquí se reforma el artículo 5o., para establecer que de hoy en adelante la dirección y administración de la Cineteca Nacional se transferirán de la Secretaría de Gobernación a la Secretaría de Educación Pública.<sup>50</sup> Este cambio fue recibido con beneplácito por parte del sector filmico, que repetidas veces lo había propuesto.

Esta sinopsis del cine mexicano, nos permite ubicar su desarrollo como uno de los medios de información con mayores posibilidades expresivas; que desde sus inicios sorprendió a los mexicanos de hace un siglo quienes inmediatamente se sumaron a las filas de esa floreciente manera de diversión.

Desde los primeros años de su existencia, las exigencia de los espectadores y realizadores se limitaron a captar los hechos de una forma documental; pero, al paso del tiempo, cada nación empezó a darle un toque único, y éste se convirtió en el medio idóneo para reproducir hechos históricos tan significativos, como la Revolución Mexicana.

En poco tiempo, el cine se convirtió en un poderoso vehículo de expresión que podía traducir la realidad cultural de cada momento histórico de nuestra nación. Además, podía transmitirse más allá de nuestras fronteras,

---

<sup>49</sup> A. C. Galindo, "La crisis del cine mexicano". en *El Nacional*, 28 dic 1995, p.39

<sup>50</sup> Secretaría de Gobernación, *Diario Oficial*, 7 de mayo de 1996, p.5

gracias a las temáticas de tono divertido y tratadas en forma cualitativa, como sucedió en la "Época de oro".

A pesar de todo, el cine mexicano se sumió en una crisis, y a pesar de redactarse una ley para protegerlo, debido a la poca efectividad para cumplirla cabalmente, ha permitido que este arte quede sujeto a los intereses de grupos extranjeros, como sucede en el área de la exhibición, con el grupo Jenkins, que desde su surgimiento no ha hecho otra cosa, que darle preferencia al cine extranjero y someter al cine nacional a sus condiciones.

Los productores nacionales también aprovecharon las facilidades, ofrecidas por el gobierno a través del Banco Cinematográfico, del que se sirvieron para satisfacer sus objetivos mercantilistas, aunque ello significara la minimización del producto final.

No obstante el espíritu de avaricia que ha imperado a lo largo de la historia del cine, algunos pocos realizadores han presentado propuestas renovadoras, pero no siempre se les ha facilitado su labor. A finales de los sesentas y principios de los setentas, a raíz del movimiento del "68", una corriente de cineastas con formación escolar pretendió incursionar en la industria cinematográfica; y, a pesar de la propuesta echeverriísta, muy pocos pudieron incorporarse al trabajo, más allá del ámbito universitario.

Históricamente, el gobierno mexicano le dio poca importancia a la aparición del cine, sólo hasta que se suscitaron problemas en su exhibición y temática, surgió una normatividad que tomó mayor forma cuando éste se convirtió en una verdadera industria. Para protegerlo, prohibió su doblaje y porcentuó su proyección, posteriormente hizo fuertes inversiones a través del Banco Cinematográfico, después recurrió a la reactivación en menor medida para proteger el trabajo de los inmersos en ella; para continuar, adquirió una infraestructura que posteriormente gracias a un gran interés presidencial se hicieron fuertes inversiones, donde se logró culminar con un buen número de trabajos, para finalmente echar todo a la borda y olvidarse casi completamente por apoyar esta rama, como sucedió con la administración Lópezportillista.

Los posteriores gobiernos perdieron la voluntad para favorecerlo y permitieron que el cine se convirtiera en una mercancía de baja calidad, únicamente explotada por un pequeño grupo de mercaderes, que anteponía sus pobres conceptos de diversión a un grupo social marginado culturalmente que le aseguraba la multiplicación de su raquílica inversión.

Hasta finales de la década de los ochenta surgió un reducido grupo de cineastas, con nuevas propuestas, que dieron un aire de frescura y de posibilidad de llegar a nuevos horizontes, con lo que se podría recuperar la confianza de los espectadores mexicanos de otras capas sociales.

Aunque el cine mexicano ha logrado una presencia en la escena internacional, y ha captado la atención del público nacional en general, la crisis que afecta a nuestro país ha imposibilitado que la mayoría de los directores continúen su carrera, a excepción de los que han tenido la suerte de ser contratados en otros países.

La industria cinematográfica casi ha desaparecido ya que una gran cantidad de compañías relacionadas con este campo ha liquidado sus actividades, por lo que aunque el material humano existe para llevar a cabo las más interesantes propuestas jamás concebidas, éstas quedarán esencialmente sujetas a las posibilidades de producción de compañías privadas y a las nuevas formas de rodaje que agrupan al Estado y a otras instituciones.

El gobierno deberá replantear su liderazgo en todos los campos y aunque prefiera utilizar la televisión como medio más idóneo para exponer sus políticas, será necesario considerar nuevamente al cine mexicano como un medio con un poder expresivo, de tanta fuerza, que puede resaltar los valores nacionales en un breve discurso dirigido a la gran masa, con un poder ideológico que le permita interesarse por las cosas que suceden en su país y no quedar exclusivamente en el campo de la diversión, del momento catártico, sino que le dé la motivación para que podamos formar nuevamente una conciencia nacionalista, que tanta falta le hace a nuestro pueblo.

Por esto, las leyes que se encarguen de regirlo no deben entorpecer la pluralidad con la que se aborden las diferentes temáticas; además de proteger al interior de cada país, las tradiciones culturales de cada pueblo para que en este medio se expresen y se perpetúen a lo largo del tiempo. En eso radica la importancia de la legislación, donde se marcan los derechos y obligaciones civiles. Es así como los programas culturales se deben adherir a una normatividad legislativa donde se considere como un derecho acceder a los resultados de esos programas.

Hace falta en México un consejo civil facultado para actuar ante una contradicción, como la sucedida con la película *Rojo amanecer* que no se quería autorizar por lo "fuerte" del tema; por otro lado, es una película que recuerda a todos lo frágiles que son nuestros derechos cuando se anteponen a los intereses políticos de un régimen en uso de sus poderes.

## **2. Las reformas a la *Ley Cinematográfica* de 1992**

### **2.1 Antecedentes de la *Ley Cinematográfica***

A principios del siglo XX, el cine en México se había afirmado como un espectáculo de grandes masas. Los locales destinados para esa actividad se abrieron sin mayor problema, ya que las autoridades de la ciudad de México no impusieron casi ningún tipo de restricciones, a excepción de los requisitos mínimos de seguridad.

Hasta 1911, en el gobierno de Francisco I. Madero, el Ayuntamiento de la Ciudad de México reclutó inspectores que se dieron a la tarea de vigilar la higiene de los locales y la moralidad de las "vistas". No obstante lo anterior, se tiene como primer antecedente la publicación del primer *Reglamento cinematográfico*, el día 23 de junio de 1913, que prohibía imágenes en las que se llevaran a cabo delitos y los culpables no recibieran castigo alguno.

A partir de la aparición de las películas norteamericanas que pretendieron desvirtuar la imagen de los mexicanos, mostrándonos hacia el exterior como una especie de bandoleros desalmados, fue necesario formular un tipo de restricción que controlara el flujo de ese cine a nuestro país.

Por ello, en 1919, durante la presidencia de Venustiano Carranza se publicó por primera vez un ordenamiento que tuvo como objetivo principal vigilar estrictamente el contenido de las películas realizadas en el extranjero tendientes a denigrar a los mexicanos.

Desafortunadamente, las autoridades trataron de aplicar el reglamento como una restricción para todas las cintas que circulaban en nuestro país y pretendieron cobrar \$1.75 por cada 300 metros o fracción; lo que generó una nutrida protesta y hasta una amenaza de huelga de los exhibidores. Finalmente, sólo legitimó la intervención del gobierno mexicano en la regulación de la naciente industria.

Este primer *Reglamento de censura cinematográfica*, publicado en el *Diario Oficial* del 19 de octubre de 1919, otorgaba funciones sobre la materia a la Secretaría de Gobernación. Para su efecto, se creó un Consejo conformado por tres personas: un presidente, un secretario y un vicepresidente.

Pero cuando se presentaba una inconformidad con el fallo final, el ordenamiento establecía el recurso de apelar a la decisión otorgada por el consejo, mediante la exhibición de la película en cuestión al ministro de Gobernación. Si la autorización no se daba por ningún medio, entonces no se permitía la importación y exportación de material filmico nacional o extranjero. Como puntos generales, el reglamento obligó a cortar escenas donde se cometiera algún delito o lo que se consideró que podría atentar contra la moral, el orden público y las llamadas buenas costumbres.

Sólo hasta cumplir cincuenta y tres años de existencia del cine en nuestro país e incluso ni con la llegada de la versión sonora(1932), se logro redactar en 1949, una legislación al respecto. Aun cuando las condiciones de la industria del cine mexicano ya se habían desenvuelto y habían generado intereses en pugna. Como consecuencia se suscitaron conflictos que hicieron imperiosa la necesidad de un ordenamiento más eficaz. No fue posible limitarse a una mera función reglamentaria, ya que así se facilitó el curso que siguió al acomodamiento de los diferentes factores que intervinieron en esa floreciente industria.

Se otorgaron poderes al gobernador del Distrito Federal para suspender la exhibición de cintas que proyectasen ataques a las autoridades, a terceros, a la moral o a las buenas costumbres, la paz y al orden público. Finalmente, se obligó a someter el material a exhibirse a la autorización previa censura y el incumplimiento a este ordenamiento se sancionaría de manera pecuniaria.

Para 1938, el Departamento Central del Distrito Federal censuró las películas que se exhibieron en los salones, más bien con fines fiscales, pues cobraron dos pesos por "rollo" de película "supervisada", derecho que rindió al Departamento un ingreso de 26 mil pesos anuales.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> V. Anduiza, *Op. cit.*, p. 17

El siguiente antecedente se publicó en el *Diario Oficial* el 19 de Septiembre de 1941, que correspondió al *Reglamento de supervisión cinematográfica*. En este ordenamiento, el artículo 1o. asignó facultades de la Secretaría de Gobernación, por conducto del Departamento de Supervisión Cinematográfico, para autorizar la exhibición de películas comercialmente. En el artículo 2o. estableció el principio de censura, remitiéndolo al contenido del artículo 6o. constitucional, el cual consignó que las cintas autorizadas para su exhibición no deben perjudicar los derechos de los terceros, ni perturbar la paz pública o lesionar las buenas costumbres de los ciudadanos.

En el artículo subsecuente se obligó a la imposición de las reglas de supervisión, al clasificar en tres tipos de autorización, de acuerdo a las edades de los espectadores: niños, adolescentes y adultos (denominadas A, B y C respectivamente); la clasificación debía aparecer anunciada al exterior de la sala; y cuando los exhibidores pasaban por alto esta normatividad las autoridades los multaban.

La autorización también jugó un papel básico para poder llevar a cabo la exhibición pública en el país, y para su importación o exportación. Se persiguió la proyección clandestina de cintas en territorio nacional; situación sumamente importante, pues en ese entonces existía un estado de guerra y era indispensable controlar la proyección de filmes que pudieran tener efecto negativo, y que tuvieran la posibilidad de comprometer la situación internacional, al mostrar a México como un país bélico.

El artículo 15º determinó que cuando los productores no contaran con la posibilidad de revelar su material en el país, y tuvieran la necesidad de hacerlo en el extranjero, y por lo tanto no se tuviera una exacta idea de lo que se rodaba, tendrían que contar con la presencia de un supervisor que debía permanecer al lado de la cámara. Éste elaboraría un reporte para autorizar la salida del material cuando tuviera que llevarse a procesar al extranjero. El artículo 18º también prohibía la realización y exhibición de películas que ofendieran la dignidad nacional.

Más de dos décadas después del surgimiento del cine sonoro, y con la idea que se tenía del cine mexicano en la "Época de oro", que estaba comprendido entre las cinco industrias nacionales, se hizo más imperiosa la necesidad de contar con un ordenamiento más amplio que regulara esta actividad a la que ya se confería la categoría de servicio público.

Bajo la presidencia de la República de Miguel Alemán Valdés, en 1949, y tras haber realizado una consulta con los sectores que conformaban la industria, las comisiones (la Nacional de Cinematografía y la de la Secretaría de Gobernación) se agregaron tres consideraciones más a la redacción de la nueva ley cinematográfica, que permitirían con mayor coherencia realizar las actividades concernientes a este arte:

La primera consistió en asignar mayor amplitud a las atribuciones del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, creado por la ley del 30 de diciembre de 1947, al cual se encomendó la planeación de una política que promoviera el desarrollo del cine, siempre y cuando se alineara a los cánones morales establecidos.

La segunda consistía en adoptar diversas medidas que tendieran a impulsar y proteger la exhibición de las películas nacionales de largo y corto metraje en las salas de proyección. Y, la última, se refería a la creación de un Registro Público donde se llevara nota de todos los contratos que emanaran de este medio.

## **2.2 Contenidos de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y su reforma de 1952**

Por considerar al cine una actividad industrial fundamental para nuestro país y como importante vehículo de transmisión de ideas, se publicó la Ley el 31 de diciembre de 1949.

Dos años más tarde se publicó un reglamento de la Ley, que derogó al anterior publicado en 1941. Este nuevo reglamento contenía trece capítulos. El

primero (artículos 1º al 4º) le asignó especificidad a la Secretaría de Gobernación, cuando se mencionara: "como la Secretaría" y como "la Dirección" se trataría a la Dirección General de Cinematografía. También señaló los organismos gubernamentales de los cuales se auxiliaría la Secretaría para realizar sus funciones y sus alcances.

En su segundo capítulo (artículos 5º al 10º): establece el principio de censura, y envía su justificación al artículo sexto constitucional, donde se plantea que sólo se podrán exhibir las cintas que no perjudiquen los derechos de terceros, no perturben la paz pública ni lesionen las buenas costumbres de los nacionales.

En su tercer capítulo (artículos 11º al 15º) menciona a las instituciones que se harán cargo de otorgar el presupuesto y cómo se manejarán estos recursos.

En su cuarto capítulo (artículos 16º al 19º) aborda las condiciones con las que se formará el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico y las actividades que realizará.

En su quinto capítulo (artículos 20º al 39º) detalla los mecanismos que seguirá el Registro Público Cinematográfico para llevar adecuadamente su función.

En su sexto capítulo (artículos 40º al 44º) desglosa las acciones que emprenderá la Dirección General de Cinematografía para fomentar la producción cinematográfica educativa y de documentales.

En su séptimo capítulo (artículos 45º al 54º) señala las actividades que realizará la Dirección General de Cinematografía para ayudar a la industria cinematografía nacional. Cabe señalar que este capítulo contiene los artículos 49º y 50º que prohíben estrictamente a los exhibidores, productores y distribuidores, tener intereses en dos actividades de las tres mencionadas. Obviamente esto para evitar fomentar los monopolios que desde esa época ya se observaban.

En su octavo capítulo (artículos 55º al 58º) señala la cooperación que tendrá esta Dirección con otras instituciones, como la Academia Mexicana de

Ciencias y Artes Cinematográficas, y el Instituto Cinematográfico de México, para canalizar los recursos materiales y humanos:

En su noveno capítulo (artículos 59° al 61°) señala las estadísticas, informes e investigaciones quedaran a cargo de dicha dirección y su consulta estará a la disposición de todo público. Siempre y cuando se trate de datos generales.

En su décimo capítulo (artículos 62° al 82°) contempla las funciones, condiciones y mecanismos que seguirá la institución para supervisar y autorizar todo material susceptible a ser proyectado dentro y fuera de nuestro país.

En su undécimo capítulo (artículos 83° al 86°) se refiere a la facultad que tendrá esta Dirección gubernamental para hacer cumplir el cincuenta por ciento de cine nacional dedicado en pantalla, que establece el artículo 2° fracción XII de la *Ley*, así como las sanciones que podrá aplicar en caso de incumplimiento.

En su duodécimo capítulo (artículos 87° al 90°) contempla las condiciones y acciones que seguirá esta institución para fundar la Cineteca Nacional. Así como las funciones que ofrecerá a todos los interesados en la materia.

En su decimotercer capítulo (artículos 91° al 94°) especifica las sanciones de todo orden existente, para castigar a los infractores de la propia *Ley* y su reglamento.

Por último en los artículos transitorios determina que el reglamento entrará en vigor desde su publicación en el *Diario Oficial*. Además, deroga el *Reglamento de supervisión cinematográfica* de 25 de agosto de 1941 y todas las disposiciones que se opongan a este nuevo ordenamiento.<sup>52</sup>

Después de tres años de haber entrado en vigor la legislación de cinematografía se observó que los problemas que la hicieron surgir no se habían resuelto; por el contrario, se agudizaron, lo que provocó una abierta disminución

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 37

en la producción fílmica. En 1952 sólo se realizaron 97 películas, contra 121 de 1950. Esto se debió también a la presión que ejercían los exhibidores en contra de los productores, que los obligaban a asociarse con ellos para poder proyectar su trabajo. El grupo manipulante se encontraba reunido con el monopolio Jenkins que controlaba, desde 1949, el ochenta por ciento de esta jugosa actividad.

Lo anterior lo podemos ilustrar con las declaraciones que hacia Rodolfo Echeverría, quien participó en la Comisión de Fomento Cinematográfico formada para llevar a cabo dicha reforma:

En consecuencia, existen 53 millones de pesos que anualmente invierten los productores para la elaboración de los filmes nacionales. Los ingresos de la exhibición en el mismo año de 1951, han sido de 221 millones de pesos, menos 57 millones de pesos pagados por impuestos salarios y otros gastos tenemos que la industria de la proyección gana 164 millones de pesos anualmente, es decir 300% más de los que el productor invierte, mientras que éste en la República solamente obtiene cuando mucho el 20% de su inversión total, es decir 10 millones de pesos

53

Los exhibidores obligaban a los productores a asociarse con ellos, con lo que se violaban los artículos 49º y 50º del *Reglamento de la ley cinematográfica*, que prohibía estrictamente la creación de monopolios relacionados en dos áreas del quehacer cinematográfico, como lo son exhibición, distribución y producción.

Por esta razón se formó la Comisión de Fomento Cinematográfico, destinada a escuchar las opiniones de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, de las compañías propietarias de estudios cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, de la Asociación Nacional de Empresarios de Cines del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

Un objetivo fundamental para reformar la ley fue facilitar la intervención del Estado con el propósito de regular la industria cinematográfica, que se veía amenazada por los fundamentos contradictorios en que se fundó la misma ley, al tratar de comparar las condiciones existentes del cine hollywoodense por las

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 36

condiciones laborales que imponían los exhibidores a los productores. Después de intensos debates se aprobó la reforma en el Congreso, el 15 de octubre de 1952; días después se publicaron sus trece artículos:

En el artículo primero, a la industria cinematográfica se otorgó un carácter público; además, designa a la SEGOB como la instancia encargada de regular las actividades de producción, distribución y exhibición de películas.

En el segundo se puntualizan las actividades de la SEGOB en cuanto a promoción, vigilancia y regularización de cualquier actividad relacionada con este arte.

En el tercero se especifica que la SEGOB, recibirá una suma anual para fomentar el cine nacional.

Con el cuarto se creó el Registro Público Cinematográfico, como un organismo dependiente de la Dirección General de Cinematografía para inscribir de manera legal todos los contratos y actividades concernientes a la industria.

Con el quinto se forma el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico como órgano consultivo de la SEGOB.

El sexto establece que el consejo será presidido por la Secretaría de Gobernación, y estará conformado por un representante de diferentes organismos, como Secretaría de Relaciones Exteriores, de Hacienda y Crédito Público, de Economía, de Educación Pública, del Departamento del Distrito Federal, de la Dirección General Cinematografía, del Banco Nacional Cinematográfico, S.A.; los sindicatos de la Producción Cinematográfica; y el de los Trabajadores de la Industria Cinematográfica, entre otros.

En el séptimo se especifica que los consejeros referidos en el artículo sexto, tendrán un carácter honorario, a excepción de los representantes de las instituciones oficiales.

En el octavo se determina que el Secretario General del organismo será el propio Director General de Cinematografía.

El noveno señala la asistencia mínima de tres consejeros representantes de los organismos gubernamentales y la frecuencia de las sesiones ordinarias que deberán realizarse una vez al mes.

El décimo determina que el Presidente del Consejo tendrá voto de calidad para definir las resoluciones, siempre y cuando asista el mínimo de representantes oficiales.

El onceavo obliga a los titulares del DDF y de la Secretaría de Estado a asistir a las reuniones del consejo, o a enviar funcionarios de nivel superior como representantes.

El duodécimo delimita todas las atribuciones resolutorias de dicho consejo, concernientes a las actividades de la cinematografía y sus conflictos.

El decimotercero, y último, indica que la SEGOB fungirá como vigilante y ejecutor del cumplimiento de la ley, con la que se podría castigar con cincuenta mil a las personas que la infrinjan; así como arresto de quince días, o hasta clausurar temporal o definitivamente los lugares en pugna.

Esta reforma provocó que un grupo de exhibidores encabezados por Ultracinemas de México, S.A., al ver entorpecidos sus intereses, solicitará un juicio de amparo, el cual ganaron, a excepción del segundo artículo, fracción XII, que determina el tiempo de pantalla dedicado al cine nacional.<sup>54</sup>

El fallo a favor de los exhibidores, se llevó a cabo bajo el criterio de un juez, que determinó que el decreto se había basado en motivos meramente patrióticos y desatendiendo al artículo 28º de la Constitución, que establece:

---

<sup>54</sup> Ibidem, pp. 57 - 58.

En los Estados Unidos Mexicanos no habrá monopolio ni estancos de ninguna clase, ni exención de impuestos, ni prohibiciones a título de protección a la industria.<sup>55</sup>

Así, el cine mexicano quedó nuevamente a expensas de la voracidad comercial de los industriales. De nueva cuenta, para 1960 la industria cinematográfica se encontraba en una situación caótica, a pesar de los intentos del gobierno por abatir los monopolios, como fue el caso de la exhibición, por medio de la compra de un considerable número de salas y de impulsar una política de abaratamiento de costos para la producción. Como resultado, los realizadores declararon en crisis a la industria. Por lo que el presidente, Adolfo López Mateos, solicitó la redacción de una nueva ley a un grupo de diputados, encabezados por Roberto Gavaldón.<sup>56</sup>

La iniciativa de ley contenía 96 artículos, divididos en cinco títulos. El primer artículo contenía ocho capítulos, que se refirieron a las disposiciones para controlar las actividades de la industria, a nivel producción, distribución y exhibición. El título segundo se refiere al régimen fiscal. El tercero considera las franquicias, aportaciones, y subsidios.

Un capítulo único consigna la ayuda económica del Estado para la industria cinematográfica nacional. El título cuarto contiene las sanciones aplicables a las disposiciones de los títulos I, II y III. Y el título quinto, sumamente amplio, se divide en siete capítulos que tratan del régimen crediticio nacional de la cinematografía.

Lo más destacable, por ratificar disposiciones importantes de la Ley anterior, o por instituir nuevas regulaciones, son los artículos:

1º que declara a los elementos componentes de la industria como: de interés nacional y a las disposiciones de la Ley Cinematográfica como de orden público.

---

<sup>55</sup> *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Ed. SEGOB, 1987, p. 46

<sup>56</sup> E. García Riera, *Op. cit.*, p. 222

2º que establece las prohibiciones para el contenido de las películas que deban ser autorizadas.

3º que impone a los interesados solicitar a la Secretaría de Gobernación la autorización previa del material a rodarse, a exhibirse, a distribuirse a exportarse.

4º que señala una importante modalidad de protección para las películas nacionales al indicar que las películas extranjeras deben exhibirse habladas en sus idiomas originales y con subtítulos. Al eliminar el doblaje, independientemente de que se contribuye a la preservación de los valores estéticos de las cintas, ofrece una justa ventaja al material nacional en su propio mercado

6º que señala la intervención de la Secretaría de Industria y Comercio en la importación y exportación de películas.

7º que la Secretaría de Educación tendrá a su cargo el Instituto Nacional de Cinematografía e intervendrá en la formación del Tribunal Cinematográfico.

16º que establece que dicho tribunal resolverá las inconformidades presentadas por los dueños de películas cuya autorización no sea concedida.

19º que ratifica las medidas contra el establecimiento de monopolios en los diversos aspectos de ella actividad cinematográfica.

En el 26º se especifica la forma de constituir el Tribunal Cinematográfico.

En el 30º se crea el Instituto Nacional Cinematográfico; y el 34º dice como quedará constituido. Del 38º al 41º se ofrecen las normas para la celebración de coproducciones (bajo convenios) y también para los convenios sobre importancia del mercado internacional. Este asunto era fundamental ordenarlo. En el 41º se insiste en el muy importante punto de la reciprocidad en los intercambios.

En la parte de sus transitorios, como puede suponerse, derogaba la legislación vigente y establecía que la escritura constitutiva del Banco Nacional Cinematográfico, S.A. tenía que ser reformada.

Desafortunadamente, a pesar de que el anteproyecto consideró la creación de un Instituto Nacional de Cinematografías dependiente de la Secretaría de Educación Pública, el Senado de la república lo desaprobo y congeló.

A principios de 1982, la directora de Radio Televisión y Cinematografía, Margarita López Portillo convocó a todos los sectores relacionados con la industria cinematográfica, a participar en la redacción de una nueva legislación.<sup>57</sup>

Se reunieron diversos representantes de los sectores que conforman el cine, para discutir las bases en las que se formularía el anteproyecto de la nueva legislación. Entre otros, participaron Gustavo Corres Calderón, director general del Banco Cinematográfico, S.A.; Jorge Baeza Rodríguez, secretario general del Comité Nacional del STIC; Maximino Molina Carrillo, secretario general de la Sección 1 del STIC; José Estrada Aguirre, secretario general de la Sección de Autores del STPC; Salvador Amelio García, director general de Películas Nacionales; Coty Hernández Bravo, directora general del Noticiero Continental; Edgardo Gascón, presidente de la Asociación de Productores; y, Carlos Amador, presidente de la Asociación de Distribuidores Independientes de Películas.

Los debates trataron diferentes temas como:

- Tiempo de pantalla del cincuenta por ciento en iguales condiciones que COTSA;
- Doblaje de películas infantiles;
- Protección al productor independiente y garantía de producción a los sindicatos;
- Control de las producciones extranjeras en México, y las coproducciones en general;
- Regulación de la coproducción y la producción en 16 mm;
- Control de la producción para evitar el enlatamiento;
- Permitir la libre importación de películas extranjeras, con una cuota fija y que de esa se asigne el cincuenta por ciento para crear un fondo para producir cortometrajes de tipo cultural.

---

<sup>57</sup> Secretaría de Gobernación, *Memoria de Trabajos de la Comisión de estudio y asesoría de la nueva Ley Federal de Cinematografía*, vol. 2, p.37

- Precio de admisión a los cines;
- Legalidad de dedicarse simultáneamente a la producción, distribución o exhibición;
- Obligación de proyectar dentro de una función cinematográfica un mínimo de veinte minutos de cortometraje producido en México (aunque sólo se dedicaran cinco minutos a los de tipo comercial),
- Obligación de los distribuidores de películas de largometraje extranjeras, para exhibir, por cada una de esas producciones, un documental de carácter cultural o educativo.
- Libre importación de equipo fílmico;
- Eliminación del Artículo referido al tiempo obligatorio de exhibición, que es el II Fracción XII de la Ley de 1949;
- Construcción de más salas, de las cinco o diez existentes, y asignación de dos para la proyección exclusiva de cine de habla hispana;
- Otorgamiento de un circuito preferente para distribuir;
- Exhibir al cooperativismo; y,
- Creación de un museo del cine.

Las sesiones para exponer y debatir estos puntos iniciaron en mayo de 1982 y terminaron en agosto del mismo año. Aunque se terminó un anteproyecto de ley, extrañamente no se logró reformar la legislación, a pesar de contar con el apoyo del presidente José López Portillo.

Para principios de 1991, José Luis Tobías Alegría, director operativo de la Dirección de Cinematografía de RTC, convocó a todos los sectores de la industria cinematográfica para que propusieran las modificaciones necesarias para la legislación sobre esta materia.<sup>58</sup>

Hasta mediados de 1992 se constituyó formalmente una comisión interinstitucional, para realizar una serie de consultas con los distintos sectores de la industria. Dentro de las primeras reuniones, se contó con la participación de Rubén Galindo, presidente de la Asociación de Productores; Alfredo Acevedo,

---

<sup>58</sup> R. Peguero, "Instalada la comisión que elaborará nueva Ley Cinematográfica", en *La Jornada*, 2 jul 1992, p. 29

presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica; Adolfo Mayorga, del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica; Julián Pastor, de la sección de directores; Sergio Olhovich y Gonzalo Lora, representantes de las cooperativas; un enviado de COTSA, junto con la diputada Silvia Pinal, más los titulares de IMCINE y RTC, Ignacio Durán Loera y Jorge Medina Viedas, respectivamente.<sup>59</sup>

Entre las propuestas que se discutieron se encontraba la desregularización del control estatal en los sectores de la producción, distribución y exhibición; la exploración de nuevos mecanismos de financiamiento con la participación de todos los sectores; así como la instrumentación de medidas tendiente a fortalecer y estimular la producción. Otra de las preocupaciones fue que el cine se liberara del control de la Secretaría de Gobernación para pasar a la Secretaría de Educación Pública.

El IMCINE propuso cuatro medidas: el fomento de un circuito de exhibición para el cine mexicano de calidad; la liberación del precio del boleto; la redistribución del porcentaje del llamado "peso cinematográfico", entre los diversos sectores; y la liberación del precio del boleto.

El anteproyecto de la ley cinematográfica fue impugnado por el STPC, ya que lo consideró perjudicial para el futuro desarrollo del cine mexicano. Por ello convocaron a una reunión en la que participaron: Arnulfo Mayorga, líder del STIC, Jaime Casillas, de los escritores; Otilio Montaña de música; Marcela Fernández Violante, de directores, además de 25 guionistas. Posteriormente se redactó un documento con todas las propuestas.<sup>60</sup>

Dentro de las peticiones se pedía que siguiera vigente el cincuenta por ciento del tiempo de pantalla para el cine mexicano; de no ser así, se cedería las salas a los monopolios nacionales y extranjeros. También se pidió que el cine estuviera normado exclusivamente por la SEP; que las cintas no debieran someterse a autorización, sino a una clasificación que debería realizarse en un

---

<sup>59</sup> R. Peguero, "Necesario actualizar la normatividad del cine mexicano", en *La Jornada*, 1 jul 1992, p. 21

<sup>60</sup> P. Vega, "Se realizan consultas para actualizar la Ley Cinematográfica", en *La Jornada*, 11 mar 1991, p. 42

plazo máximo de 72 horas. También solicitaban la definición de las actividades de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y el IMCINE.

Aún más, se propuso declarar a los Estudios Churubusco como patrimonio cultural nacional, debido a su infraestructura -la más importante de América Latina-; evitar el doblaje, en defensa del idioma; que las multas al incumplimiento de la ley fuesen más fuertes, ya que las contempladas podían promover el soborno; y que los precios de entrada se fijara en taquilla, en función a la clasificación cualitativa de salas establecidas en el reglamento.

Entre otros puntos de discusión, solicitaban sentar las bases para crear el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, por medio de un fideicomiso en el que participase toda la comunidad de la industria; y que el cine fuera considerado como un vehículo cultural, indispensable para el desarrollo social de los individuos que la conforman. Todas estas peticiones fueron concretadas en un documento enviado al Senado de la República.

El Partido de la Revolución Democrática, por su lado, a través de los diputados Jorge Moscos, Juan Hernández y Eloy Vázquez, presentó una alternativa a la iniciativa de Ley Cinematográfica, en la que se incluyeron puntos muy similares a la propuesta del STPC, con excepción de los concernientes al registro de obras intelectuales, y uso del cine como medio educativo.

Con 45 votos a favor por parte del Senado de la República, y 322 votos por la Cámara de Diputados, se aprobó la *Ley de Cinematografía*, que se publicó el 29 de diciembre de 1992 en el *Diario Oficial*. Cabe destacar que en el Senado se hicieron 25 adiciones que no cambiaron el sentido original de la iniciativa. Y en la Cámara de Diputados durante la sesión para discutirla y aprobarla, se opusieron únicamente 29 legisladores, al igual que un grupo de cineastas, encabezados por Xavier Robles que se instalaron en el pleno y trataron de impedir, por medio de rechiflas y aplausos, la aprobación de la normatividad.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> R. Peguero, "Con 45 votos a favor, se aprobó en el senado la nueva Ley Cinematográfica", en *La Jornada*, 15 dic 1992, p.23

La nueva ley consta de cuatro capítulos y quince artículos que resumimos a continuación:

Capítulo I (artículos 1º al 3º) Se refiere al objeto de la ley que será de orden público y se encargará de promover el cine mexicano, a nivel producción, exhibición, distribución y comercialización, tanto en celuloide como en videocasete.

Capítulo II (artículos 4º al 6º) Especifica las actividades que realizará la Secretaría de Gobernación y que consisten en autorizar todo material fílmico para su exhibición; coordinar las funciones de la Cineteca Nacional, sancionar a los infractores de la ley y su reglamento. Delega las tareas que realizaba la Secretaría de Educación Pública al Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, y que principalmente consisten en la promoción del cine mexicano, dándole prioridad a la procuración de nuestra identidad nacional, y al uso de éste como medio educativo en beneficio de la sociedad en general.

Capítulo III (artículos 7º al 11º) Define las características que debe tener una película para que sea considerada producción nacional; autoriza que las películas sean dobladas al español sólo en algunos casos; los cortes a las cintas sólo se podrán realizar bajo la autorización de los autores de las mismas; las autoridades federales podrán determinar el precio de taquilla, independientemente de lo que se autorice en la capital; las películas exhibidas deberán contar con los documentos que comprueben que cumplieron con todos los requisitos para ser proyectadas.

Capítulo IV (artículos 12º al 15º) La SEGOB aplicará los montos infractores por el incumplimiento de esta ley, que consisten en clausurar temporalmente el local, y multas de cuatrocientas hasta cuatro mil veces el salario mínimo; retirar las películas implicadas en el caso; y si se vuelve a infringir se aplicará una multa del doble de lo establecido. En el caso de que se proyecte una cinta sin la autorización correspondiente, se podrá recoger ese material. También señala que las decisiones de la SEGOB en este ámbito, se podrán impugnar cuando se solicite en un plazo máximo de quince días. (El Reglamento de esta ley señala las condiciones y requisitos para la utilización de este recurso.)

En la parte de los transitorios, el primero, señala el 30 de diciembre de 1992, como el día en que entrara en vigor la ley. El segundo abroga la anterior legislación publicada en 1949 y reformada en 1952. El tercero ordena que se disminuya el tiempo obligatorio de exhibición dedicado a cine nacional, a partir de 1993 al treinta por ciento; para 1994 a 25; para 1995 a veinte; para 1996 a quince; y para 1997 a tan sólo diez.

En cuanto a los cambios que se deberán realizar al reglamento existente desde 1951, para tener coherencia con este nuevo ordenamiento se iniciaron consultas, a principios de 1993, donde se reunieron diferentes sectores de la industria cinematográfica con el diputado Óscar Pimentel presidente de la Comisión de Radio, TV y Cinematografía, del Congreso de la Unión. Dentro de las participaciones, cabe señalar las de Arnulfo Mayorga, líder del STPC y la de Alfredo Acevedo Bueno, presidente de CANACINE, quienes coincidieron en señalar que existen varios puntos de la nueva ley que no quedan claramente especificados. Tal es el caso del papel que juega el video en la cadena productiva del cine.<sup>62</sup> Igualmente que los infractores (piratas) sean castigados hasta con cuatro años de cárcel sin derecho a fianza, o dar mayor importancia a la televisión como medio de correlación con el cine, ya que representa una opción rápida y segura para recuperar el dinero invertido en la producción.

Para mayo de 1994, el titular del IMCINE, Ignacio Durán Loera señaló que después de un año de consultas por fin se encontraba listo el nuevo reglamento y anunció que en una semana se presentaría ante los departamentos jurídicos de las secretarías de Gobernación y de Educación Pública.<sup>63</sup>

El mismo 1994, la CANACINE envió un documento a representantes y candidatos del Partido Revolucionario Institucional, donde se menciona una seria preocupación por el artículo tercero de la nueva ley de cine. Se refiere a la disminución del porcentaje de exhibición obligatorio del cine mexicano, porque podría llegar a quedarse en cero, por lo que debería establecerse un treinta por

---

<sup>62</sup> R. Camargo, "Urge el reglamento para la nueva Ley Cinematográfica". en *El Nacional*, 13 ene 1993, Sección de espectáculos, p. 5

<sup>63</sup> J. Cervantes, "Listo el reglamento de ley cinematográfica", en *El Nacional*, 4 mayo 1994, Secc. espectáculos.

ciento, ya que el noventa que se transmite es de cine extranjero. Entre otros puntos se menciona la crisis tecnológica con la que se trabaja; el problema del doblaje; el de la piratería; el de los impuestos; y, sobre todo, la falta de estímulos para producir y la falta de promoción por parte del Estado.<sup>64</sup>

En este mismo orden de ideas, el STPC convocó al foro: "Los cineastas toman la palabra", celebrado los días 10, 11 y 12 de julio de 1995. Aquí se reunieron diversos cineastas que redactaron un documento, posteriormente enviado a la Cámara de Diputados, en el cual se dan a conocer once puntos: analizar lo que en el Tratado de Libre Comercio se refiere a Cultura; revisar la nueva ley de cine y su reglamento; asignar un tiempo oficial de pantalla; reestructurar al IMCINE; promover la salida de la Cineteca de la SEGOB; crear un nuevo sistema fiscal; estimular la creación cinematográfica; diseñar nuevas formas de financiamiento con la banca privada; capacitar a los técnicos del cine; fundar un Consejo Nacional de la Industria Cinematográfica, y defender al cine como patrimonio cultural.<sup>65</sup>

Posteriormente se realizó un encuentro con diputados de diversas fracciones parlamentarias, de las áreas de cultura, radio, televisión y cine, para informarles sobre los problemas de la comunidad cinematográfica. Ahí se formaron tres comisiones para dar seguimiento a las conclusiones obtenidas: una para redactar una nueva ley cinematográfica; otra para investigar los recursos que aporta esta rama al Estado; y la última, para impulsar la filmación de cintas, con base en la creación de un fondo de producción capitalizado por los mismos cineastas.

Patricia Millet, presidenta saliente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, en 1996 aseguró que la nueva legislación fue creada para beneficiar a un sólo sector de la industria: la exhibición. Y como ejemplo señaló la llegada de inmensos capitales extranjeros; debido a ello se pronunció en reformar la ley.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> H. Lazcano, "Está a discusión reglamento de cine". en *Reforma*, 8 jun 1995, Sección Gente, p. 7D

<sup>65</sup> H. Lazcano, "Mandan cineastas documento a la cámara", en *Reforma*, 27 jul 1995, Sección Gente, p. 3D

<sup>66</sup> C. A. Galindo, "Debe reformarse la Ley Cinematográfica", en *El Nacional*, 25 ene 1996,

Aunque desde 1993 se había prometido la creación del nuevo reglamento, - hay rumores en el ambiente en el sentido de que ya está redactado y contiene noventa y un artículos-, hasta ahora no ha sido aprobado por la Cámara; y, según autoridades del IMCINE, en breve se retomará su discusión.

El 7 de mayo de 1996, el Ejecutivo Federal reformó nuevamente la *Ley federal de cinematografía*: "se deroga la fracción II artículo 5o.: se recorre el texto de la fracción VIII al artículo para pasar a ser IX y se adiciona una fracción VIII al artículo 6o."<sup>67</sup>

Por lo que el organismo paraestatal Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomó a su cargo la dirección de la Cineteca Nacional, después de innumerables peticiones al respecto.

Esta acción parecería ser un paliativo ante la falta de autorización del nuevo reglamento que, efectivamente, podría hacer cumplir la nueva ley de 1992, ya que se han suscitado incontables críticas ante la falta del ordenamiento, después de casi tres años y medio de haberse reformado la legislación.

Así, a pesar de que el cine en nuestro país ha ocupado desde su nacimiento una auténtica alternativa de diversión y un vehículo de información, no se ha sabido valorar legislativamente su poder de penetración, por lo que los primeros reglamentos, ya sea por la inexperiencia de las autoridades, o por la falta de interés para normar adecuadamente este arte, en algunos casos se ha caído en el descontrol, lo que ha provocado que una minoría se aproveche de la situación y perjudique al cine mexicano.

Posteriormente se reformó la legislación en 1952. No obstante, no se pudo controlar la proliferación de este monopolio a lo largo de la República, y se condicionó la exhibición de las futuras cintas, siempre y cuando se asociaran con el propio monopolio. Cuando se quiso remediar la situación, con el Plan Garduño

en los cincuenta, se cayó en contradicciones y se provocó la concentración de las producciones en pocas manos, lo cual empeoró la situación.

A principios de los sesenta, el presidente Adolfo Ruiz Cortines ordenó redactar una nueva legislación que fue congelada por el Estado. Después, hasta 1982 se tomó la decisión de crear otro ordenamiento, pero quedó solamente en buenas intenciones.

Ninguna de las propuestas anteriores había perjudicado tanto al cine nacional como la reformada en 1992, que ha permitido la disminución de un recurso proteccionista al cine mexicano que consistía como ya lo hemos repetido hasta el cansancio, en dedicar un cincuenta por ciento de cine nacional obligatoriamente. Esta medida podría realmente ser un detonador, porque para poder exhibir un porcentaje de esta magnitud, provocaría que el gobierno se preocupara por dar mayores facilidades a los productores y patrocinar más trabajos, para por lo menos haber cumplido con la mitad del tiempo exigido en pantalla.

Para terminar este apartado, todo indica que la nueva *Ley*, fue hecha al vapor, porque al cine nacional ya no se le considera un instrumento importante para fomentar nuestra cultura, sino simplemente un objeto al que se le puede asignar un valor para ser usado como trueque por otros supuestos beneficios u oportunidades.

### **2.3 Las autoridades competentes**

El segundo capítulo de la nueva ley de 1992, designa a las autoridades que llevarán a cabo la aplicación de la ley. El artículo 4º, asigna a las secretarías de Gobernación y de Educación Pública, como las instancias encargadas de cumplir con lo dispuesto en esta ley. No obstante, la Secretaría de Gobernación delega sus funciones a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, específicamente a la Dirección de Cinematografía.

En cuanto a la Secretaría de Educación Pública, el artículo 6º señala que realizará sus actividades concernientes al área a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que se encargará de coordinar las actividades del Instituto Mexicano de Cinematografía.

### **Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)**

Por decreto presidencial, el 25 de marzo de 1983<sup>68</sup> se crearon tres institutos: el de Radio (IMER), a cargo de Teodoro Rentería; el de Televisión (IMEVISIÓN), a cargo de Pablo Marentes, y el de Cinematografía (IMCINE) con el realizador Alberto Isaac como su director.

Este último es la entidad federal dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, encargado de encauzar esfuerzos para promover el desarrollo del cine mexicano, con las siguientes funciones:

Artículo 1º. El instituto tendrá un carácter jurídico, y se encargará de operar todas las actividades relacionadas con la cinematografía pertenecientes al Poder Ejecutivo Federal, bajo los términos de la fracción XX del artículo 27 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal. La línea operacional será de acuerdo con las normas de evaluación que defina la Secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

Artículo 2º. Las funciones del Instituto serán:

- 1.- Diseñar los planes y programas de trabajo que se necesiten para cumplir su objetivo.
  
- 2.- Promocionar y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos.

---

<sup>68</sup> *Diario oficial*, 25 de marzo de 1983, pp. 10-13

- 3.- Fomentar la producción cinematográfica del sector público, orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano.
- 4.- Apoyar que las actividades cinematográficas promuevan la integración nacional y la descentralización cultural.
- 5.- Fungir como órgano de consulta de los sectores público, social y privado.
- 6.- Realizar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades de cinematografía nacionales e internacionales.
- 7.- Efectuar estudios y organizar un sistema de capacitación en materia cinematográfica.
- 8.- Instalar oficinas, representaciones y agencias en el interior de la República Mexicana y en el extranjero.
- 9.- Expedir un reglamento interior del instituto.

Artículo 3º. Las funciones del IMCINE se llevarán al cabo, en cuanto a producción, por Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.; Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II, S.A. de C.V.; Centro de Producción de Corto Metraje.

Con respecto a servicios a la producción: Estudios Churubusco Azteca, S.A.; Estudios América, S.A.. En Promoción y Publicidad: Promotora Cinematográfica Mexicana, S.A.; Publicidad Cuauhtémoc. En distribución de Películas: Películas Mexicanas, S.A. de C.V.; Continental de Películas, S.A..

En cuanto a la exhibición: Compañía Operadora de Teatros, S.A.. Para la capacitación, Centro de Capacitación Cinematográfica. Además de las entidades de la administración pública federal que de acuerdo con su naturaleza, el Ejecutivo Federal disponga.

Artículo 4º. El patrimonio del IMCINE estará integrado por los bienes muebles e inmuebles y los valores que el Gobierno Federal le asigne, el presupuesto que anualmente le otorgue la Federación; los ingresos que reciba por concepto de los servicios que preste; además de los bienes que por cualquier título legal obtenga.

Artículo 5º. El instituto contará con las siguientes entidades: Junta directiva, director general, consejo consultivo y comité de vigilancia.

Artículo 6º.- La junta directiva estará integrada por el secretario de Gobernación, que fungirá como presidente; el secretario de Hacienda y Crédito Público, de Programación y Presupuesto; de Contraloría General de la Federación, de Energía, Minas e Industria Paraestatal; de Comercio y Fomento Industrial; de Educación Pública; de Salubridad y Asistencia; el Subsecretario de Gobernación, El director general de Comunicación Social de la Presidencia de la República, el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México; el Director General del Instituto Politécnico Nacional; y, el Director General de Radio Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, el cual tomaría la función de Secretario Técnico de la Junta.

Artículo 7º. La junta directiva tendrá a su cargo las siguientes funciones: Dictar los lineamientos generales para cumplir cabalmente las funciones del IMCINE. Revisar, y en el caso necesario, aprobar los programas de trabajo del instituto. Vigilar que las actividades y resoluciones se encuentren bajo el reglamento interior y el presente decreto. Conocer el proyecto de presupuesto que será sometido a la SEGOB, para su autorización. Aprobar el balance y estados financieros anuales, previamente dictaminado por el comisario designado a propuesta de la Secretaria de la Contraloría General de la Federación. Evaluar y, en su caso, dar aprobación a las medidas que le proponga el Dir. Gral. del Instituto. Revisar y autorizar el reglamento interno del instituto; las demás que este Decreto y otras disposiciones le confieran.

Artículo 8º. La Junta directiva se reunirá dos veces al año, y podrá sesionar con ocho de sus miembros. Las resoluciones serán por mayoría de voto y su

presidente tendrá voto de calidad. A las sesiones de la Junta directiva se invitará al Director General del Instituto.

Artículo 9º. El secretario Técnico de la junta directiva tendrá las siguientes funciones: convocar a la junta, por acuerdo del presidente; llevar las actas de las sesiones; llevar las actas de las sesiones; verificar que se cumplan los acuerdos y resoluciones adoptados por la junta y las demás que la junta directiva le asigne.

Artículo 10. El Director General del Instituto será designado y removido por el Presidente de la República y tendrá las siguientes funciones: representar legalmente al instituto. Ejecutar y hacer cumplir las resoluciones y acuerdos de la Junta directiva, proponer a dicha junta, el nombramiento y remoción de los funcionarios del instituto, planteará a esta junta el nombramiento de remoción de los directivos de las entidades mencionadas en el artículo 3º de este decreto. Proponer a la Junta directiva los aspectos que puedan mejorar a este instituto. Formular y exponer los proyectos de presupuestos de ingresos y egresos del instituto a la Junta directiva. Presentar un informe anual de las actividades, resoluciones e informes específicos que la Junta requiera, y los demás que este decreto confiera.

Artículo 11. El Consejo Consultivo, designado por la Junta directiva e integrado por personalidades distinguidas en el campo de la comunicación, asesorará a la propia junta directiva y al director General del Instituto en los asuntos que le sometan a su consideración. El consejo estará presidido por el Director General del Instituto y funcionará en pleno o por comisiones.

Artículo 12. La Comisión de Vigilancia tendrá una integración de cuatro miembros designados por la Junta directiva, entre los que se considerarán a los representantes de las Secretaría de Programación y Presupuesto y de la Contraloría General de la Federación.

Artículo 13. La Comisión de Vigilancia realizará un estudio minucioso de las operaciones administrativas y financieras del Instituto e informará a la Junta directiva sobre el resultado de su gestión.

Artículo 14. Las relaciones de trabajo del instituto y de los que laboran en él, quedaran regidas por el apartado B del Artículo 123 Constitucional y su Ley Reglamentaria, además de los de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

### **Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

El 7 de diciembre de 1988<sup>69</sup> la nueva administración, encabezada por Carlos Salinas de Gortari, instituyó un nuevo organismo descentralizado de la Secretaría de Educación Pública: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El decreto, en su artículo 1º establece que a través de este organismo se ejercerán las atribuciones que en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes que corresponden a la mencionada Secretaría.

En su artículo 2º. en la fracción VI, menciona que en materia de cinematografía establecerán criterios culturales tanto en la producción cinematográfica, como en la radio, televisión y en la industria editorial.

En el 3º señala que realizará las actividades de promoción de este organismo, con los bienes asignados y utilizados por la Secretaría de Educación Pública.

En el 4º, el Ejecutivo Federal nombrará un presidente para dirigir esta instancia gubernamental, el cual sólo podrá ser removido de este cargo por el mismo Presidente de la Nación.

En la parte de los transitorios, en su artículo quinto, señala que se reformará el artículo 3º del Reglamento Interior la Secretaría de Educación Pública, para eliminar lo referente a la Subsecretaría de Cultura y, como consecuencia, las demás disposiciones que se opongan a este decreto.

---

<sup>69</sup> *Diario oficial*, 7 de diciembre de 1988, p. 11-13

A raíz de la creación del CNCA, descentralizado de la Secretaría de Educación Pública, el 13 de febrero de 1989, la administración salinista reformó los artículos 1º, 3º, 6º, 7º, fracción IV, y 8º. del Decreto por el que se había creado el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía.

En el artículo Primero se designaba al IMCINE como una instancia pública descentralizada, personalidad jurídica y patrimonio autónomo, y con esta reforma:

Corresponde a la Secretaría de Educación Pública, por conducto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, establecer políticas de desarrollo, coordinar la programación y presupuestación, conocer la operación y evaluar los resultados del Instituto Mexicano de Cinematografía. A la Secretaría de Gobernación corresponde ejercer las atribuciones de vigilancia y Normatividad, de conformidad con la legislación aplicable.<sup>70</sup>

El artículo Tercero se refiere específicamente a las instancias con las que el IMCINE desempeñará las funciones descritas en el anterior artículo, y que serán exactamente las mismas descritas en el decreto de su creación, a excepción del deslindamiento del Centro de Producción de Corto Metraje y de la Promotora Cinematográfica Mexicana, S.A., las cuales quedan descentralizadas de este Instituto.

Se derogan los artículos 12º y 13º del ordenamiento de marzo de 1983, donde se crea el IMCINE. Cabe destacar que el artículo Duodécimo se refiere a la participación, en la Junta directiva, de cuatro representantes de la Secretaría de Programación y Presupuesto, y de la Contraloría de la Federación. En el decimotercero, se elimina la participación de la Comisión de Vigilancia, que se encargaba de examinar, con toda libertad, las operaciones administrativas y financieras del IMCINE, y además tendrá que informar a la Junta directiva sobre el resultado de su gestión.

Desde mayo de 1996, este organismo cultural también se encargaría de dirigir los destinos de la Cineteca Nacional, aunque hasta finales del mes de julio

---

<sup>70</sup> Secretaría de Gobernación, *Diario oficial*, 13 feb 1989, p. 16

no se había nombrado oficialmente a un director, ni se había emitido un ordenamiento interior, en donde se ratifiquen sus funciones.

## **Dirección de Cinematografía**

Dependiente de la Secretaría de Gobernación, en 1977 se creó la Dirección de Radio Televisión y Cinematografía, con la cual comenzó una nueva reorientación de la industria cinematográfica, a través de la Dirección de Cinematografía, para

... ejercer las atribuciones que la legislación vigente confiere a la Secretaría de Gobernación en materia de Cinematografía, fomentar el incremento, preservación y catalogación del material filmico de la nación y promover la edición de publicaciones con temas relacionados con el ámbito del cine.<sup>71</sup>

Sus funciones son: Dirigir la realización e implantación del programa del trabajo de la Dirección y someterlo a consideración de la Dirección General. Coordinar las acciones para promover la producción cinematográfica en la república mexicana. Administrar y fijar las normas de funcionamiento de la Cineteca Nacional. Vigilar que en el tiempo total de pantalla que deben dedicar las Cinematográficas, para exhibir películas mexicanas, se observen las disposiciones de la Ley en la Materia.

Aprobar la distribución, comercialización y exhibición pública de películas nacionales y extranjeras, y la publicidad filmada destinada para su exhibición, así como la clasificación de dicho material de acuerdo a las normas aplicables. Aprobar la participación oficial de la cinematografía nacional en las reuniones nacionales e internacionales que sobre está materia se realicen en territorio nacional. Autorizar la edición de publicaciones relacionadas con la cinematografía. Vigilar la aplicación de las sanciones que correspondan por infracciones a la *Ley Federal de Cinematografía* y demás disposiciones reglamentarias.

Inspeccionar que las exhibiciones cinematográficas comerciales, culturales y educativas cumplan con las disposiciones que establece la *Ley de la Industria Cinematográfica*. Vigilar y regular el proceso de distribución de películas

---

<sup>71</sup> Dirección General de Cinematografía, *Manual de organización de la Dirección General de Cinematografía*, p.113.

nacionales. Impulsar el incremento, preservación restauración y catalogación del material de cinematografía incluido en el acervo que integra el patrimonio filmico de la nación.

Organizar la "Muestra internacional de cine" y el "Foro internacional", así como los eventos extraordinarios a realizarse en la Cineteca Nacional. Intervenir en la celebración de contratos y convenios nacionales o internacionales en materia de cinematografía, con la participación. Establecer relaciones de coordinación con los medios masivos de comunicación para la divulgación de los eventos de la Cineteca Nacional. Mantener relaciones con la federación Internacional de Archivos de Filmes y supervisar que la Cineteca Nacional cumpla con sus estatutos

Para cumplir sus funciones, a la Dirección de Cinematografía, estarían subordinadas las Subdirecciones de Autorización, de Preservación y de Programación. En la de Autorización se coordina al Departamento de Supervisión y el de Dictamen para que, junto con la Subdirección, se encargue, de realizar todo lo referente a autorización y fomento de producciones nacionales.

La Subdirección de Preservación coordinará las funciones de fomento de la preservación, acopio, restauración y control del Acervo Fílmico de la Cineteca Nacional, así como de los documentos relativos a la Cinematografía junto con los departamentos de Control de Acervo, de Intercambio y Donaciones, de Conservación y Restauración, de Información y Documentación.

La Subdirección de Programación se encargará de fomentar la difusión y proyección de producciones cinematográficas nacionales a nivel nacional e internacional, y la publicación de folletos, expedientes y libros relacionados con la filmografía. Estas actividades se realizarán junto con los departamentos de programación y publicidad, de difusión y relaciones publicas, de eventos especiales, de investigación.

Estas eran las funciones y el organigrama específico de la Dirección de Cinematografía. El 10 de abril de 1996, el Senado de la República aprobó una reforma la *Ley federal de Cinematografía*, con 102 votos a favor, uno de Irma

Serrano en contra, y una abstención del perredista Félix Salgado Macedonio. La iniciativa propone que la Secretaría de Educación Pública asuma la responsabilidad de cuidar dirigir y administrar ese valioso patrimonio cultural.

La iniciativa presenta cuatro artículos transitorios, señalando en el segundo que los recursos financieros y materiales con los que cuenta la Secretaría de Gobernación para la dirección y administración de la Cineteca Nacional se transferirán a la SEP, mientras que en el tercero se asegura que los derechos de los trabajadores que pasen de una dependencia a otra con motivo de este decreto se respetarán íntegramente.<sup>72</sup>

Aún así, deberá ser discutida en la Cámara de Diputados, para después, en caso de aprobarse, ser publicada en el *Diario Oficial de la Federación*. Lo cuál sucedió el 7 de mayo de 1996.

Después de veinte años de formar parte del organigrama de la Secretaría de Gobernación, y tras muchos años de intensas peticiones de los diversos sectores de la comunidad cinematográfica, resulta sorprendente que se descentralizara a la Cineteca de los mandos de la SEGOB, y que

...el procedimiento haya sido tan rápido, sólo en tres semanas -como señala Mario Aguiñaga- titular de Cinematografía, y aún no se haya aprobado el reglamento de la nueva ley cinematográfica tras casi cuatro años de su reforma.<sup>73</sup>

Las instituciones gubernamentales fueron creadas para mejorar el ámbito social, político y cultural de nuestro país, aunque los criterios en que se formulan los decretos no siempre satisfacen las demandas de los sectores a los que afectan, favorablemente o desfavorablemente. En muchas ocasiones, no se realizan consultas para conocer plenamente, las verdaderas necesidades de los diferentes grupos que intervienen como auténticos actores de la vida nacional.

---

<sup>72</sup> R. Ramos Alcántara, "El senado aprobó reformas a la Ley Cinematográfica", en *El Nacional*, 10 abr 1996, Sección de espectáculos, p. 37

<sup>73</sup> M. Quiroz Arroyo, "La Cineteca tomó el lugar que le corresponde", en *El Nacional*, 11 abr 1996, Sección de espectáculos. p. 37

Esto resulta evidente con las propuestas emitidas en el sector de la cinematografía, donde aparentemente se ha elaborado una legislación para el beneficio del cine mexicano que, desde sus inicios, se perdió en una cuestión meramente técnica, al referirse al estado físico de los locales. Posteriormente se creó una autoridad individual que asistía a las funciones y que era conocida por todos, aunque nadie tomaba en cuenta, ya que se trataba de un policía.

Cuando la situación política del país era caótica por la Revolución Mexicana y el vecino país del norte amenazaba con la proliferación de una imagen negativa de nuestro país, el gobierno tomó cartas en el asunto promoviendo la prohibición de este tipo de material, además de supervisar todo lo que se fuera a proyectar, lo cual se hacía de una manera más formal a través de un departamento de supervisión formado por tres personas.

Más adelante, la ya formada industria cinematográfica, empezó a percibir ingresos considerables, lo que la llevó a ser considerada como la quinta industria nacional, y a dar resultados cualitativos interesantes. El repunte originó positivamente que se creara una legislación, prioritaria para el desarrollo de este arte; no obstante, hubo algunos aspectos que los senadores no contemplaron, como la prohibición de monopolios por lo que fue preciso reformarla para limitarles su eje de acción.

El Departamento de Cinematografía creció a lo largo de los años, para formar una institución más sólida, especialmente en los setenta cuando se crearon las paraestatales en el área de financiamiento, producción, distribución y exhibición. Desafortunadamente, sus objetivos han sido minimizados, por un miedo exagerado de las autoridades para manejar algunos temas que pongan en pugna a los intereses de la administración en turno. Pero este obstáculo no se ha concretado únicamente a los funcionarios gubernamentales, sino que se ha transmitido a los propios realizadores que han mostrado un temor válido, de perder la inversión a la que apostaron.

Las autorizaciones para producir temas aparentemente más audaces, se hicieron más abiertas, aunque en su mayoría se manejaron como mercancías que caían en lo vulgar. Otro grupo de cineastas surgió a finales de la década de los

ochenta, con expectativas más politizadas y creativas, al que en un principio se le apoyó mínimamente. Las autoridades contaban con una infraestructura más poderosa, pero seguían pensando en los intereses de la nación por encima del progreso cinematográfico, ya tan limitado.

Entonces surge una postergación de funciones, en el cual la Secretaría de Educación Pública transfiere sus funciones a un nuevo Consejo, dedicado a la cultura, y éste absorbe a un Instituto ya creado, que de manera fallida se había subordinado a la Secretaría de Gobernación, quitándole su independencia en la toma de decisiones para realizar sus objetivos.

Más aún ha resultado a lo largo de todos los años la supeditación que se ha dado en la Cineteca Nacional, aparentemente en aras de las perspectivas normativas de la misma SEGOB, que si bien tienen un papel fundamental, no le han permitido formular verdaderas estrategias de desarrollo; sin olvidar, desde luego, las ambiciones reales de los nuevos cineastas y de los no tan nuevos, a quienes seguramente les gustaría ver al IMCINE integrarse más a esa especie de nueva cultura que ha aparecido de un público más exigente.

### 3. La exhibición en México

La exhibición de películas constituye la tercera etapa del proceso de producción de la industria cinematográfica y es el primer contacto que tiene el espectador con el producto filmico terminado.

En México, las proyecciones de cine -como ya hemos visto- se iniciaron en 1896 y fueron ofrecidas por los enviados de Lumière. Aunque los franceses fueron los primeros en dar a conocer este medio de información, y en establecer la primera sala de exhibición en el sótano de la Droguería de Plateros, para el segundo semestre de 1897 ya se contaba con tres salones para este fin: el de la calle de Plateros, ya perteneciente al mexicano Ignacio Aguirre; el de la calle Profesa 6, abierto por la Agencia Edison; y el de Escalerillas 7, que presentaba el cinematógrafo perfeccionado de la misma Edison.

En un principio el precio de las entradas osciló entre cincuenta centavos y un peso, pero al surgir los salones mencionados, se estabilizó en veinticinco centavos, hasta que se establecieron lugares improvisados en los barrios populares, a los que se les conocía como carpas y jacalones. Gracias a estos sitios, cuya inversión era mínima, se logró ofrecer un espectáculo tan popular que llegó a costar entre tres y diez centavos. Desafortunadamente llegaron a suscitarse problemas de conducta entre los espectadores, ya que no existía una normatividad adecuada lo que también provocó en algunos casos sucesos negativos como incendios, ya que los proyectores se encontraban en la parte posterior de los locales sin ninguna división que los apartara de los espectadores. Debido a ello, el ayuntamiento ordenó su revisión.

Ante esa situación, algunos propietarios prefirieron explotar esta actividad en otras poblaciones, con lo que surgió el fenómeno de la trashumancia en el que se concentraban familias enteras. Uno de los primeros en efectuar esta actividad fue el entonces ingeniero Salvador Toscano. Para el año de 1900 el Ayuntamiento terminó de revisar los veintitantos locales existentes por lo que se publicaron las reformas al *Reglamento de espectáculos*. El gobierno de la ciudad de México se dio cuenta que aunque

estos espacios no eran adecuados, habían contribuido a disminuir la criminalidad y el alcoholismo, por lo que por primera vez en la historia se preparó un proyecto para construir salones cómodos en las principales plazas de la capital de la República. El proyecto no se llevó al cabo.

Algunos exhibidores se dieron a la tarea de llevar el espectáculo a la provincia y enfrentaron una serie de dificultades como: falta de electricidad en algunos poblados; pocas opciones para transportar el equipo; problemas técnicos en la manipulación de los aparatos -algunos incluso proyectaban igual en teatros y escuelas que hasta en corrales, e invitaban a los espectadores a llevar sus propios asientos o los improvisaban con tablas, adobes y botes. En ocasiones los dueños de los teatros se negaban a rentarlos; no había lugares para hospedarse; y se contraían enfermedades en el transcurso de los caminos. Además, el clero llegó a satanizar este tipo de espectáculos debido a la fama surgida en la Ciudad de México, por las proyecciones para hombres solos y el mal comportamiento del público en general.<sup>74</sup>

El transporte se hacía principalmente en ferrocarril; pero cuando la población estaba muy alejada, había que valerse de carreta o, en su caso, de burro. Cuando las proyecciones fracasaban y los exhibidores quedaban en total bancarrota se dice que hasta fueron ayudados por el ferrocarril que los transportaba de regreso a su lugar de origen y sin costo.<sup>75</sup>

Los que permanecieron en la capital de la República, se establecieron en lugares de concreto, como los teatros que, en 1905, sumaban once en las calles del centro. Entre ellos el "Rivapalacio" (3a. de Ayuntamiento), el "Principal" (Coliseo Nuevo), y el "Hidalgo". La demanda de la población hizo que en el transcurso de 1906 se abrieran aproximadamente 35 salones cinematográficos en los principales puntos de la ciudad.<sup>76</sup>

Los espectadores enfrentaban incendios; la suciedad promovida por la obscuridad; prostitución; robos; la molestia de los sombreros de los asistentes

---

<sup>74</sup> A. de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, pp. 37-41

<sup>75</sup> *Idem*, p. 42

<sup>76</sup> *Idem*, p. 65

y, los domingos, la venta de boletos que excedía la capacidad del lugar. A pesar de todo, los cines superaron el éxito del teatro y al circo.

Por otra parte, las salas servían para otros fines sociales, como congrega obreros para discutir su situación laboral; para repartir ropa, juguetes y dulces a niños desprotegidos; y, ofrecer conferencias, bailes y obras de teatro, para "moralizar" a la clase trabajadora.<sup>77</sup>

Los propietarios "ya se agrupaban en 1907 en la Unión Cinematográfica S.A. a la que se afiliaron 203 sociedades de diversos lugares de la república"<sup>78</sup> Esto con el afán de contrarrestar la expansión que la compañía Casa Pathé había promovido en nuestro país, pues no sólo se limitaba a vender equipo y película, sino trataba de crear con algunos industriales mexicanos un circuito de exhibición aunque a la larga no fructificó.<sup>79</sup>

Entre los exhibidores destacó un norteamericano Julio Kemenydy, que fundó la Compañía Explotadora de Cinematógrafos y adquirió el "Salón Rojo" donde se dio a la tarea de proyectar su material. Sobresale entre los mexicanos Enrique Rosas, quien después de dedicarse a la trashumancia por el sur del país, se estableció en la capital con el propósito de exhibir y distribuir películas, para lo cual compró el "Salón París".<sup>80</sup>

Los empresarios dedicados a la creación de circuitos de exhibición se vieron favorecidos por la apertura de las primeras distribuidoras, lo cual permitió que esta actividad se formalizara y contara con nuevo material. Un ejemplo lo ofrecen Jorge Alcalde y Enrique Echániz Brust, quienes en 1907 se asociaron para crear un circuito de proyección que agrupaba cinco lugares, en la ciudad de México. Entre ellos el "Rivapalacio", el "Variedades" y el "Zaragoza". Tres semanas después se incendió el "Variedades" y el local del "Rivapalacio" fue reclamado por sus dueños.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> *Idem*, p. 112

<sup>78</sup> *Idem*, p. 76

<sup>79</sup> *Idem*, p. 76

<sup>80</sup> *Idem*, p. 75

<sup>81</sup> *Idem*, p. 73

A pesar de todos los descalabros económicos que sufrieron los primeros exhibidores, el cine logró consolidarse a lo largo del tiempo como una auténtica diversión, apoyada por el gusto de los espectadores.

En lo que se refiere a los dueños, para 1943 ya se habían formado algunos circuitos de exhibidores como Cadena de Oro (agrupación de independientes) contaba con seis salas; Operadora de Teatros con 22; Luis Castro Vázquez, con ocho; Antonio Gascón H., con cuatro; Independientes 88, entre los cuales estaban Cines Atlas, Circuito Número Uno, Circuito Metro y los Cines Populares, algunos de ellos eran controlados por Exhibidores del Distrito Federal.<sup>82</sup>

La historia nos ha mostrado que esta rama de la cinematografía ha sido la más favorecida por las imposiciones de las agrupaciones de proyectistas, como sucedió entre 1940 y 1950 con el monopolio de William Jenkins. Casi por la fuerza, obligaba a vender a algunos propietarios sus locales. De esta forma se dieron a la tarea de manipular las condiciones de trabajo de los directores a condición de exhibir o no su material y minimizar el ingenio de los directores y forzándolos a asociarse con ellos bajo la amenaza de no proyectar su trabajo. Este grupo logró la adquisición de la mayoría de los cines en existencia en 17 estados de la República.<sup>83</sup>

Con la aparición de la *Ley de cinematografía*, en 1949, se intentó frenar de alguna manera las actividades de este monopolio, pues la *Ley* prohibía tener intereses económicos en la producción y la distribución y viceversa.

No obstante, en cuanto a tiempos de exhibición, dedicados a la producción nacional, la ley no pudo aplicarse debido a que los exhibidores, integrados en Ultracinemas S.A. interpusieron con el apoyo por un juez que interpretó el artículo 28° Constitucional tan ambivalentemente que impedía aplicar el artículo 2° Fracción XII de la *Ley de la industria cinematográfica*.

---

<sup>82</sup> El Universal, *El cine gráfico. Anuario 1943-1944*, pp.132 - 137.

<sup>83</sup> El Universal, *El cine gráfico. Anuario 1949-1950*, pp.32 - 33.

El monopolio siguió con el control de la exhibición en México; y, de las 118 cintas producidas en 1954, sólo se lograron estrenar veintidós. Alrededor de los años sesenta sus cines llegaron a sumar 2 800 salas. Simplemente en la ciudad de México contaban con setenta salas <sup>84</sup>, por lo que -en 1960- el gobierno encabezado por el presidente Adolfo López Mateos trató de solventar la situación al adquirir las salas de la Operadora de Teatros (de Gabriel Alarcón) es decir una parte importante del grupo Jenkins. <sup>85</sup>

A pesar del control de la programación ejercido por el Estado a través de las estatales Operadora de Teatros y Circuito de Oro, se siguió favoreciendo la proyección del cine extranjero en los cines de mayor calidad existente, y se recibían altos ingresos por este concepto. En tanto, al cine nacional se le continuaba exhibiendo en los cines de menor comodidad y de menores ingresos. Con esta práctica se reducían las posibilidades de recuperación de las cintas mexicanas, y se privilegiaba económicamente al cine manufacturado fuera de nuestras fronteras.

Otro problema que agravaba la situación, era la falta de cines. En 1962 existían 573 salas por cada millón de habitantes, con un promedio de 187 mil entradas por año; y la Ciudad de México contaba con el ocho por ciento de este número, en tanto la población aumentaba al 14.6 por ciento del total. <sup>86</sup>

La construcción de nuevas salas cinematográficas parecía imposible ante la casi congelación del precio de entrada que el gobierno mexicano promovió desde 1953.

Debido a ello, los empresarios preferían invertir en negocios más seguros. Además los costos de producción filmica se habían incrementado considerablemente, lo que promovió la realización de películas de regular calidad, en las que se recurría repetidamente a temas desgastados, y se limitaba el tiempo de rodaje a sólo dos y tres semanas, a diferencia de las cuatro o cinco necesarias para un rodaje.

---

<sup>84</sup> M. Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano*, p. 11

<sup>85</sup> E. García Riera, *Op.cit.*, p. 222

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 414

Todos estos factores contribuyeron a que el cine nacional perdiera la calidad que en otros tiempos había demostrado. Paradójicamente, el número de espectadores iba en aumento, aunque la construcción de cines se mantenía muy por debajo del incremento de la población. En este sentido, el gobierno se encontraba prácticamente imposibilitado para construir nuevas salas, ya que gastaba anualmente cien millones de pesos en arrendar 288 locales, y únicamente veinte salas eran de su propiedad. La anterior situación hizo que el Estado se enfocara a la exhibición con fines lucrativos para solventar esos gastos. De manera que el cine norteamericano continuó ocupando la mayoría de las salas de estreno junto con cintas de otras naciones. Los estrenos en 1960 fueron: "181 películas estadounidenses, 104 mexicanas, 56 inglesas y 42 francesas."<sup>87</sup>

Durante los años setenta se vigorizó la política a favor del cine mexicano bajo el gobierno de Luis Echeverría Álvarez. En materia de exhibición, a través de la Compañía Operadora de Teatros S.A., se buscaba mejorar la programación de películas nacionales y ocupar todas las salas existentes para promover las cintas de manufactura nacional garantizando así las inversiones en este orden. También se pretendía construir el mayor número de salas posible, incluidas las "salas de arte", y mejorar el servicio prestado en las ya existentes.

Se llevaría, así, una política de incremento de precios de entrada en los cines, basada en la clasificación de las salas y en la calidad de las instalaciones que ofrecieran en los días de baja asistencia; y, en las funciones de menor afluencia, se ofrecería un descuento en la entrada y se venderían abonos mensuales o bimestrales en los cines de Operadora de Teatros.

A pesar de estos proyectos, la repartición del peso en taquilla siguió favoreciendo al sector de la exhibición. De cada peso que entra a la taquilla, el 48.54 por ciento corresponde al exhibidor; el tres por ciento a derechos de

---

<sup>87</sup> Hugo Chavarría, entrevistado por la autora.

autor; el 32.36 por ciento al distribuidor; y el 16 por ciento a los impuestos gubernamentales.<sup>88</sup>

Uno de los grandes problemas que no se había podido resolver fue la construcción de salas. La falta de cines hacía que se retrasaran los estrenos de las cintas nacionales, y cuando alguna de ellas tenía éxito en taquilla, retenía la salida de las demás. Para evitar esta situación se promovió que estos productos se sujetaran a topes de una mínima recaudación que se debía hacer en una semana; es decir, se proyectaban una semana completa y si el público asistía entonces continuaba su promoción; en el caso contrario las películas salían inmediatamente de cartelera. Esta práctica resultaba perniciosa para el cine que tuviera otros criterios que no fueran los comerciales, ya que si el público no brindaba su apoyo hasta ahí llegaba su oportunidad de recuperación.

Otro obstáculo que repercutía en la falta de salas, y por lo tanto para el desarrollo final del cine mexicano, fue que algunos cines tenían hecha su programación hasta por dos años. De esta forma, el público tenía acceso a dichas cintas con un considerable retraso respecto a los otros países del orbe. Un dato significativo es que el rezago anual oscilaba entre veinte y treinta títulos. Según un estudio realizado por el STIC, en 1972 hacían falta por lo menos mil cines en el país, de los cuales cien deberían ubicarse en la capital.<sup>89</sup>

En 1970 la República contaba con 1 745 cines, para una población e 48'222 238 habitantes, esto es un cine por cada 27 636 personas. En la Ciudad de México había 103 cines para una población de 6'874 165 habitantes, lo que se traduce en que a cada sala le correspondían 66 739 espectadores. Una de las alternativas que se plantearon para resolver el problema fue exhibir la misma película en cines de primera y segunda categoría, lo cual propició una recaudación minoritaria. Para 1973, por fin, el Estado concedió el incremento del costo del boleto sin exceder el 22.5 por ciento del salario mínimo.

---

<sup>88</sup> Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, A.C., *Memoria 50% de tiempo en pantalla*, pp. 104-106

<sup>89</sup> D.E. Moreno Brizuela, *Políticas cinematográficas de Exhibición 1970-1982*, p. 89

No obstante, los exhibidores no lograron resolver sus problemas tributarios por lo que siguieron obteniendo buena parte de sus ganancias con las dulcerías y la proyección de cortos que, en su mayoría, eran de tipo comercial. El gobierno mexicano no cuestionaba esta actividad, porque la realización de cortometrajes garantizaba la fuente de empleo de una parte del STIC.

Por otra parte, entre 1971 y 1976 se registró un incremento en el número de salas, que aumentaron de 86, en 1970, a 132 para finales de 1976. Esto se realizó con capital privado, como el del Circuito Montes, la Organización Ramírez y, minoritariamente, el STIC.<sup>90</sup> Pese a este incremento en los espacios de proyección la cantidad de películas mexicanas proyectadas en la capital no mostró un aumento considerable. Por ejemplo, de 1971 a 1980 la proyección<sup>91</sup> se dio de la siguiente forma

PAÍS	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
México	83	84	76	86	58	55	54	70	91	71
E.U.A.	171	166	121	109	113	133	186	146	154	167
Francia	19	19	25	27	34	30	27	21	16	11
Inglaterra	29	37	37	38	38	20	31	24	23	23
Coprod.	0	2	4	7	5	3	4	7	5	3
Otros países	310	71	34	130	140	118	126	113	145	91
TOTAL	358	379	394	397	388	359	428	381	434	366
%	23	22	19	22	15	15	13	18	21	19

Como se observa, la cantidad de películas mexicanas estrenadas en la ciudad de México está muy por debajo del cincuenta por ciento estipulado por la ley cinematográfica, ya que la media que se puede establecer de esta década llega únicamente al 18.70 por ciento total.

<sup>90</sup> *Ibidem*

<sup>91</sup> Datos proporcionados por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica

La siguiente década, la situación no reportó cambios significativos a pesar de que la exhibidora estatal Operadora de Teatros controlaba el sesenta por ciento de las salas cinematográficas. Las películas extranjeras, preferentemente las estadounidenses, recibían el apoyo para ser proyectadas en cines de primera corrida, donde se programaban incluso cintas de reestreno. En cambio, a algunas nacionales se les relegaba a los cines de tercera. Las que tenían menos suerte duraban enlatadas entre once y 24 meses, por lo que los productores no podían recuperar su inversión y podían ir hasta la quiebra.

Otro descalabro para la exhibición de cine nacional fue la liquidación, en 1980, de la compañía estatal Procinemex cuya actividad principal era la promoción y la publicidad del cine nacional. Ante la absoluta falta de promoción de las películas mexicanas a través de los otros medios de comunicación, las cintas eran retiradas de la cartelera en la segunda o tercera semana de su estreno. Ante la falta de películas mexicanas en el mercado se dedicó mayormente a explotar cintas extranjeras. Ello promovió fricciones con la empresa estatal Películas Nacionales que exigía la programación de cine nacional en salas de estreno, el cumplimiento de la *Ley cinematográfica* con respecto al tiempo dedicado a cine nacional.<sup>92</sup>

Esta situación provocó que de las 489 películas producidas entre 1980 y 1986, únicamente se estrenaron 391; que sumadas a las 42 cintas atrasadas de otros años, totalizaron un déficit de 150 filmes sin estrenar, tan sólo en el área metropolitana. Como promedio, a nivel nacional, se tenían enlatadas 105 cintas y se contaban con dos mil 751 salas en todo el país, lo que resultaba contradictorio para no proyectar estos filmes. El 80.46 por ciento se dedicaba a filmes extranjeros y, para el nacional, se otorgaba el 19.54 por ciento.<sup>93</sup>

Esto sucedía a pesar de haberse firmado un convenio, a principio de 1985, entre las autoridades de RTC, IMCINE, CANACINE, COTSA, Circuito Montes y Ramírez, entre otras. El acuerdo tenía una duración de un año, y no

---

<sup>92</sup> Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas A.C., *Op. cit.*, p. 10

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 156 - 157

fue cumplido por los exhibidores. Los productores, sin embargo, se esforzaron en aumentar sus producciones, de 67 en 1984 a 102 en 1985.

En 1986, ante las pérdidas que significó el congelamiento de cintas la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas A.C. junto con el STPC, STIC, Estudios Churubusco, Noticiero Continental, Películas Nacionales, CANACINE, CCC y Circuito Montes, ente otros, organizaron un foro para solicitar al presidente Miguel de la Madrid, y a las autoridades correspondientes, que se respetara el cincuenta por ciento en pantalla, y se estudiara un plan de mejoramiento del cine en general. En este espacio se expuso una serie de problemas relacionados con los efectos negativos del enlatamiento de películas y sus posibles soluciones.

Aunque nuevamente se quedó en buenos propósitos, y el gobierno se mostró interesado en mejorar la situación mediante la formulación de un plan de rescate para este medio, los exhibidores siguieron prometiendo mucho y cumpliendo poco de lo establecido. Según datos de la CANACINE: para 1987, de las 360 cintas estrenadas en el Distrito Federal, 93 fueron nacionales 155 norteamericanas y 112 de otras nacionalidades (26 por ciento). Lo mismo pasó en 1988: 75 mexicanas, 176 estadounidenses y 87 de otros países (22 por ciento). Para 1989 se proyectaron 80 en el primer caso, 164 en el segundo y 68 en el tercero (26 por ciento). Y, en 1990, fueron 75 de nuestro país, 167 para EE.UU. y 84 de otros países (22 por ciento).<sup>94</sup>

A pesar de los altos porcentajes de cine extranjero, no se logró atraer al público mexicano a las salas de proyección. Tuvieron que cerrar, en 1990, cincuenta salas en la Ciudad de México; y a lo largo del país otras 450. Este problema se originaba en la congelación de los precios de entrada que, desde 1988, ascendía a cinco pesos, en parte por considerar al cine dentro de la canasta básica y con base a la concertación del "Pacto para la Estabilidad Económica". En este punto incidía, además, la llegada de las videocaseteras y las transmisiones de programación de cable o vía satélite. en las pantallas chicas<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Datos proporcionados por Hugo Chavarría

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 45

Las condiciones de la mayoría de los cines, como instalaciones gastadas, mal trato de los empleados y defectos en la proyección, promovían aún más el alejamiento del público, a pesar del bajo costo del boleto. Ante esta situación, desde 1988 el gobierno mexicano promovió la remoción de los cines para crear el concepto de "Plus", a través de la Comisión consultiva de Espectáculos Teatrales y Cinematográficas del Distrito Federal (COCOTEC), fundada en 1983.<sup>96</sup>

Con esta modalidad, a los exhibidores se les exigía, entre otros aspectos: cuidar la limpieza en salas, vestíbulos y baños; butaquería acojinada de tela; alfombrados; contar con iluminación; aire acondicionado; sonorización en óptimas condiciones (*stereo*); pantalla en buenas condiciones; contar con dos proyectores, en óptimo estado, por cada sala; salidas de emergencia; extinguidores; hidratantes; planta de luz; toma de agua; equipo de seguridad; vigilancia; y puntualidad al comienzo de la función. Ya cumplidos estos requisitos se concedía la licencia para convertirse en "Plus" y así poder cobrar el nuevo precio de 2 400 pesos. A principios de la década se contaban, en el DF, con 43 salas plus; 81 salas A; 48 salas B; y una en la categoría C; todas revisadas por COCOTEC.<sup>97</sup>

Algunos cines, a pesar del remozamiento, quedaron casi igual; como el "Viaducto". Al que se dio categoría "Plus" sin evaluar las condiciones reales del inmueble. Ante las fallas, la COCOTEC y otros sectores cinematográficos formaron una comisión para revisar los 43 cines existentes en la Ciudad de México.

En atención a la nueva *Ley cinematográfica*: "Los precios por la exhibición pública serán fijados libremente"<sup>98</sup>, a principios de 1993 los exhibidores pudieron incrementar el precio de entrada, de seis a ocho. Claro, siempre y cuando fueran autorizados por COCOTEC. Esta instancia

---

<sup>96</sup> Ricardo Camargo, "Un largo viaje hacia las salas 'Plus'", en *El Nacional*, 8 enero 1990, Sección Espectáculos, p. 1

<sup>97</sup> *Unomasuno*, "Declaraciones de Raúl Chávez Guajardo", 23 dic 1989, p. 25

<sup>98</sup> *Ley Federal Cinematográfica*, Capítulo tercero, artículo 10, segundo párrafo.

gubernamental exigía el mejoramiento de las instalaciones de las salas para aprobarlas, ya que deberían ofrecer una calidad superior a la "Plus" (algo así como "Super Plus").

Un ejemplo específico fueron las dos salas reconstruidas en lo que era el cine "Real Cinema", a las que inmediatamente se autorizó incrementar el precio. El empresario Carlos Amador declaró su regocijo y anunció que los cines de su grupo Casa -Arcadia, las cinco salas del Palacio Chino y el Perisur-, cambiarían totalmente las butacas y equipos de proyección y sonido; e Invitó a sus competidores a realizar las mismas acciones.<sup>99</sup>

El sector, así, se vio favorecido. La Organización Ramírez inauguró los "Multicinemas Bucareli", en 1993; además, el 21 de abril de 1994 inauguró, en Monterrey, un complejo cinematográfico de alta calidad y gran comodidad con diez salas cinematográficas. Junto a esta fuerte inversión por nacionales el capital extranjero no se hizo esperar; la empresa norteamericana Cinemark inauguró, en ese mismo mes, un espacio ultramoderno de proyección en el estado de Aguascalientes.

Estos dos casos ejemplifican como la legislación reformada ha favorecido aún más las ganancias de los empresarios dedicados a la exhibición. Es tan conveniente este nuevo ordenamiento que hasta se atreven a invertir cuantiosamente su dinero, a diferencia de lo que se observaba a principio de la década cuando se tuvieron que cerrar una cantidad significativa de cines en el país. Todo por su incosteabilidad, decían, y por la inseguridad comercial de estar sujetos a los tiempos en pantalla.

En el ordenamiento publicado el 29 de diciembre de 1992 se acordó reducir el tiempo de pantalla en un treinta por ciento para 1993; en un 25 para 1994; en un veinte para 1995; en un quince para 1996; y para 1997 un diez. En cuanto a su cumplimiento, es evidente que los exhibidores seguirán burlando la ley; como sucedió en 1993 con la cadena Organización Ramírez, que proyectó cine mexicano sólo a partir de que la compañía distribuidora norteamericana

---

<sup>99</sup> R. Camargo, "Nuevo Precio de Entrada en cines Amador". en *El Nacional*, 5 ene 1993, Sección espectáculos, p. 5

United International Pictures comercializó la película *El bulto* de Gabriel Retes. "Y tuvo en 1993, como promedio de funciones por semana para películas extranjeras, 1 793.73. En cuanto a cintas nacionales fue de 130.64"<sup>100</sup>. La segunda resulta una cantidad casi ridícula. Como esta empresa se encuentra totalmente condicionada por un contrato que tiene con las compañías distribuidoras estadounidenses.<sup>101</sup>

#### Tiempo de pantalla en el Distrito Federal y área metropolitana (1993)<sup>102</sup>

	Ramírez	COTSA	STIC	Casa	Intencine	Independ.	Total
% Cine mexicano	0.28	8.31	0.98	0.17	2.46	2.48	14.68
% Cine extranjero	36.94	17.64	2.99	4.19	9.78	13.78	85.32

Aquí podemos observar que las diferentes cadenas violaron abiertamente la legislación cinematográfica, en lo que se refiere a dedicar un treinta por ciento del tiempo de pantalla al cine nacional. Es decir, ni siquiera por la novedad de la reforma se respetó esa parte del ordenamiento legislativo; lo cuál como siempre fue pasado por alto por las autoridades de nuestro país.

La garantía de exhibir cine extranjero en México sin las restricciones legislativas emanadas de la ley anterior, ha repercutido en el desinterés del gobierno por proteger al cine nacional, contra lo que se procuraba hacer antaño. Una de las principales causas por las que se ve afectada la producción cinematográfica en México es la falta de permanencia de las cintas en las salas de proyección. Se estima que, en 1992, el cine nacional contó con una proyección promedio de 3.6 semanas. 1993 fue desastroso pues en muchos casos tan sólo tuvieron una semana de duración.<sup>103</sup>

La aceptación del cine norteamericano por parte del grueso de la población mexicana, ha propiciado que los exhibidores nacionales se olviden

<sup>100</sup> Datos proporcionados por la CANACINE y recopilados por Hugo Chavarría.

<sup>101</sup> CANACINE, *Exposición y análisis de la problemática actual en la industria cinematográfica*, p. 14

<sup>102</sup> Datos proporcionados por la CANACINE y recopilados por Hugo Chavarría.

<sup>103</sup> R. Camargo, "Cerraron 22 cines en el D.F., durante 1989", en *El Nacional*, 8 ene 1990, Sección espectáculos, p.5

hasta de sus raíces; y, con el pretexto de que las compañías norteamericanas dominan el mercado de la distribución, como hemos visto, no les queda -según ellos- más que apostarle al producto manufacturado fuera de nuestras fronteras.

Podemos observar que, en 1994, a un año de la firma del *Tratado de Libre Comercio*, la fijación libre del precio de entrada junto con la falta de exigencias para proteger al cine nacional, propició la inversión de importantes capitales nacionales y extranjeros para crear circuitos de proyección de alta calidad.

A principios de 1994 se inauguraron cuatro cines del Grupo Casa, de Carlos Amador. Estos espacios se ubicaron en el Centro Comercial Perinorte, con 1 800 butacas, equipo Dolby Stereo Digital, equipos de proyección modernos, y baños con sensores automatizados. En fin, lo mejor para poder competir con las compañías extranjeras. Cabe señalar que se invirtieron tres millones de dólares.<sup>104</sup>

Muy positivo es que los exhibidores nacionales realicen inversiones con miras hacia la oferta cualitativa para el espectador, pero desafortunadamente sigue la tendencia de asegurar la venta de entradas con cine extranjero, como lo demuestra el cuadro siguiente:

**Tiempo de pantalla en el Distrito Federal y área metropolitana (1994)<sup>105</sup>**

	Ramírez	COTSA	Pca	C. Real	Intencine	Independ.	Total
% Cine mexicano	0.73	3.01	0.92	1.99	2.29	1.86	10.80
% Cine extranjero	31.09	15.00	9.75	8.90	9.86	14.60	89.20

A partir de esta información podemos observar el alto porcentaje que recibe nuevamente el cine extranjero durante 1994; casi con un noventa por ciento. Como porcentaje

<sup>104</sup> R. Camargo, "Nuevo Precio de Entrada en cines Amador". en *El Nacional*, 5 ene 1993, Sección espectáculos, p. 5 Datos

<sup>105</sup> Datos proporcionados por la CANACINE y recopilados por Hugo Chavarría.

máximo, el cine mexicano recibió aproximadamente un diez por ciento. En 1994, según la nueva legislación, debería exhibirse en un 25 por ciento.

En otro sentido podemos observar que en 1994 se empezó a generar un repunte importante en la creación y remoción de salas, entre ellos cien cines en el interior de la República de la desaparecida COTSA, y ahora perteneciente a la empresa Ecocinemas ("Mitla", "Nacional" y "Jalisco", entre ellos). Y con el concepto de la misma están "Fernando Soler" y "Guerrero"<sup>106</sup>. Cabe señalar que COTSA, hasta la desincorporación estatal, era la más grande exhibidora nacional, con la prIVAtización se dio un cierre de una cantidad importante de salas debido principalmente a la poca afluencia del público. No obstante, ante la liberación del precio de entrada se demostró la intención de los nuevos dueños por poner en operación las pantallas. Este año, el precio representaba el 68 por ciento de un día de salario mínimo. A diciembre de 1994 existían registradas en el país un mil 434 cines, según cifras de la CANACINE, clasificados en cuatro categorías:

Salas de estreno. Con 616, que representan el 42.96 por ciento del total.

Salas culturales. Con 95, que representan el 6.62 por ciento del total.

Salas de segundas corridas. Con 402 de las de reestreno que representan el 28.03 por ciento.

Salas irregulares. Con 321 salas, que representan el 22.39 por ciento.

Las principales empresas de exhibición en la República son:

- a) Organización Ramírez, con 321 pantallas
- b) COTSA, con 135 pantallas
- c) Cinematografía Estrellas de Oro, con 69 pantallas
- d) Intencine, con 40 pantallas
- e) Cadena Real, con 36 pantallas
- f) Guillermo Quezada, con 31 pantallas.
- g) Temo Espectáculos S.A., con 27 pantallas
- h) Empresa Fantasio S.A., con 19 pantallas

---

<sup>106</sup> H. Lazcano, "Inauguran cines perinorte", en *Reforma*, 19 mar 1994, Sección D, p. 3D.

Dentro de estos datos proporcionados por CANACINE, aún no están consideradas las pantallas de Cinemark. Asimismo, podemos observar como los propietarios de las cadenas el número de pantallas no supera las cuatrocientas. Es decir que la industria de la exhibición esta en manos de los nacionales. Esto podría significar una mayor protección para el cine mexicano pero no sucede así pues generalmente lo único que buscan los dedicados a esta área es sacar el mayor provecho a la situación. Otro aspecto es que en los noventa continúa el déficit de salas; como promedio, en México existen aproximadamente veinte pantallas por cada millón de habitantes, a diferencia de Estados Unidos que, en 1990, tenía 92 cines para cada millón de ciudadanos.

Casi a mediados de 1995, Cinemark abrió sus puertas en el espacio que ocupaba el cine "Pedro Armendáriz" y ahora es parte del Centro Nacional de las Artes. La inauguración incluyó doce salas y una pelea con las Secciones 1 y 5 del STIC. La empresa comenzó sus proyecciones con las salas totalmente vacías debido a un "plantón" organizado por este sindicato. Debe señalarse que este espacio, llamado internamente "Cultural 12", es el quinto complejo cinematográfico de la empresa estadounidense que cuenta también con "Expo Plaza 10", de Aguascalientes; "Plaza Hollywood 12", de Chihuahua; "Plaza La Fe 10", en Monterrey; y la "Metro Centro 10", de Hermosillo.

En agosto, la empresa mexico-norteamericana Cinemex inauguró su complejo de "Altavista", con seis salas; en octubre abrió "Santa Fe", con catorce; y en 1996, "Manacar" con nueve. si bien ofrecían comodidad, no tenían un mejor trato para proyectar cine mexicano, como se puede observar en el cuadro de la siguiente pagina:

**Tiempo de pantalla en el Distrito federal y área metropolitana (1995)<sup>107</sup>**

<b>CADENAS EXHIBIDORAS</b>	<b>% cine mexicano</b>	<b>% cine extranjero</b>
COTSA	2.23	17.04
Org. Ramírez	0.96	15.01
Casa	0.73	7.67
Grupo Intencine	0.96	7.29
Independientes	1.32	17.10
Cadena Real	1.38	8.73
Cinemark	1.14	9.64
Cinemex	0.47	8.12
<b>TOTAL</b>	<b>9.40</b>	<b>90.60</b>

La anterior información arrojó menos del diez por ciento para el cine nacional. Entonces, el cine extranjero recibió más del noventa por ciento del tiempo en pantalla. Lo que quiere decir que al cine mexicano se le debe un 10.60 del tiempo de pantalla, en 1995. Las compañías norteamericanas definitivamente no se preocuparon por ir más allá de las pocas promesas que le hicieron al gobierno con relación a proyectar cine hecho en México. Nos atrevemos a pensar que nunca se reparará el daño, al mantenerlo fuera de la taquilla y desanimar así a los pocos productores que se atreven a invertir en un proyecto tan incierto.

<sup>107</sup> Datos proporcionados por la CANACINE y recopilados por Hugo Chavarría.

### **3.2 Cadenas de exhibición en México**

#### **Organización Ramírez**

Inicia sus actividades en la industria cinematográfica con el cine "Morelos", en la ciudad de Morelia, en 1947. Después, en 1957 inauguró el cine "Morelia", ya con la cadena Impulsora de Cines Independiente S. A. La cadena fue vendida a Gabriel Alarcón Chargoy, de Cinematográfica Cadena de Oro S.A.

Cuando, en 1960, el Estado adquirió las salas de la Operadora de Teatros y la Cadena de Oro, no como propiedades paraestatales sino como parte de un arrendamiento, el cine "Morelia" pasó a formar parte de la organización oficial descentralizada Operadora de Teatros S.A.

Gabriel Alarcón Chargoy y Enrique Ramírez Miguel, como parte de la Cadena de Oro, ya arrendada, siguieron construyendo el Circuito de Oro en el estado de Guanajuato, con los cines "Salamanca 70", "Guanajuato 70" y "Acámbaro 70".

En 1971 fueron nuevamente requeridos para su arrendamiento por el gobierno de Luis Echeverría Álvarez. Debido a ello, Ramírez vendió el cincuenta por ciento de sus acciones.

El mismo año, el ingeniero Enrique Ramírez Villalón fundó la Organización Ramírez, con la cual inauguró el "Cinema la Raza 70", el 12 de octubre. En 1972 construyó cuatro salas más, "Gemelos"; y, en 1973 fundó los "Multicinas Plaza Universidad", con cinco salas. Entre 1974 y 1993 abrió 335; en 1994 otras 51; en 1995 la cantidad fue de 113; y, para 1996, veinte salas que integran su último "Cinepolis". El total actual es de 478.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Organización Ramírez, "Informe de Prensa", México, 1996, pp. 12-15

Dice Eduardo Ruiz:

Desde un principio trabajamos mediante un convenio con la compañía distribuidora norteamericana Columbia. Después de algunos años empezamos a trabajar con la United International Pictures, que agrupa a otras como la Warner Brothers y la misma Columbia Pictures. Actualmente tenemos un arreglo de ingresos en taquilla que consiste en promocionar películas de éxito rotundo en pantalla... Nuestra exhibidora tiene que pagar a la distribuidora, por la primera semana, un cincuenta por ciento del total de taquilla más I.V.A.; si continúa una segunda semana, se sigue con la misma cuota; y si llega a la tercera semana, y en adelante, se baja la cuota al 35 por ciento más el impuesto.

Si se trata de una película 'normal', es decir que en el país de origen no haya vendido más allá de la recuperación de la inversión hecha, se maneja con un cuarenta por ciento más IVA, igual que en las subsecuentes semanas que sea demANDAdA por el público... Por último se manejan cintas de relleno, de esas en las que se invierte muy poco, pero que se publicitan mucho, lo que le permite un descanso en las finanzas después de llevar al cabo una superproducción.

Las cintas mexicanas... hemos dejado de proyectarlas porque no son distribuidas por las compañías [norteamericanas] amparadas bajo el convenio, como la Columbia Pictures -que comercializaba las cintas de Mario Moreno *Cantinflas*. Y apenas empezamos a trabajar mexicanas a raíz de que la Warner Brothers manejó *El bulto* y, luego *Bienvenido - Wellcome*... El caso de *El callejón de los milagros* fue excepcional, porque el IMCINE nos pidió trabajarla con el supuesto de que su taquilla estaba asegurada. Estos casos no son frecuentes y pedimos al distribuidor que deje descansar su taquilla y le ofrecemos ganar un veinte por ciento extra de lo que se perciba de ella.<sup>109</sup>

Aparentemente, la Organización Ramírez se encuentra protegida por el amparo de 1952, interpuesto por la empresa Ultracinemas S.A., ya que toda su programación está condicionada a las compañías de distribución norteamericanas que trabajan en sociedad con la exhibidora.

En relación con la ley cinematográfica, Ramírez reconoce que nunca han sido obligados a cumplirla. Lo que deja entrever que las autoridades competentes permanecen con los brazos cruzados por incompetencia o por corrupción.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Entrevistado por la autora.

<sup>110</sup> *Idem*

## **Ecocinemas - Compañía Operadora de teatros**

Durante una entrevista, el licenciado Juan Betancourt Estrada, director de Operación y Ventas de la Organización Ecocinemas, señala:

Desde 1993 adquirimos la exhibidora estatal COTSA, y con ella las salas que propiamente le pertenecían al Estado. Hoy contamos con setenta salas en el Distrito Federal y cuarenta en el interior del país.

Trabajamos con Uip, Warner, Columbia y Fox mediante un porcentaje en pantalla... El cine mexicano lo manejamos con Videocine exclusIVAMENTE, y en salas específicamente demandaas por un público determinado que prefiere este tipo de cine. Antes si se manejaba un porcentaje alto de cine mexicano porque la Secretaría de Gobernación, por tratarse de la exhibidora estatal, podía exigir el porcentaje que marca la ley, sobre todo para darle oportunidad a los directores nacionales. Pero ahora, como empresa privada podemos programar lo que más favorezca a nuestras necesidades.

El cine que se hace en México muestra una constante preocupación por ofrecer un cine más cuidado en cuanto al mensaje de sus historias y a su técnica, un cine más fino del que se hacía en otras épocas. Como *El callejón de los milagros* que no se puede comparar con el cine de los hermanos Almada o el de ficheras. Más aún otro tipo de cine que se realiza con otra visión al que ni siquiera se le puede comercializar y sólo se le puede proyectar en los cineclubes.

Nuestro personal está afiliado totalmente al STIC, como siempre ha sucedido, pero tienen muchos vicios en la forma de trabajar y no podemos hacer otra cosa más que seguir con ellos.

La división que hicimos en algunas de las salas grandes nos ha redituado ganancias, porque se han vuelto más rentables y permiten ofrecer mayores opciones al público. Tenemos perspectivas para el futuro que incluyen la construcción de más salas... podríamos llegar a las 500 para el 2000.

## **Cinemark**

Según entrevista proporcionada por Guillemos González, sub-gerente administrativo del complejo instalado en el Centro Nacional de las Artes, señaló que esta empresa con capital mayoritariamente norteamericano inició sus

actividades en Dallas Texas. Roy Mitchell, su propietario, en 1985 contaba con doce años de experiencia antes de formar Cinemark. Mitchell concibió cambiar el concepto de la exhibición en su país de origen, y lo consiguió en el primer año de operaciones. Aunque no se mantuvo como el número uno, su compañía se ha mantenido dentro de los primeros sitios.

Actualmente está asociado, minoritariamente, con el mexicano Roberto Jenkins, familiar del controvertido William Jenkins. En 1995, Cinemark comenzó sus actividades con la inauguración del complejo de Aguascalientes, y ahora cuenta con pantallas en los estados de Guerrero, Querétaro, y el Distrito Federal en donde tiene una concesión por quince años con periodo renovable para operar en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes. Tiene presencia, además, en las ciudades de Irapuato, Ciudad Juárez, Reynosa, Chihuahua y Monterrey.

<b>Entidad</b>	<b>Año</b>	<b>Número de salas</b>
D.F.	1995	12
Aguascalientes	1994	10
Chihuahua	1994	22
Nuevo León	1994	10
Sonora	1994	10
Guanajuato	1995	10
Guerrero	1995	8
Tamaulipas	1994	10
<b>Total</b>		<b>92</b>

El emporio tiene planeada una expansión para el año 2000 de, por lo menos, 500 pantallas en nuestro país. El proyecto a todas luces resulta un reto: sólo seis años para lograr esa cantidad. Sobre todo, si pensamos que la Organización Ramírez, con un plan similar, ha trabajado cuarenta años en el ramo para alcanzar, hasta 1996, las 478 salas, y sólo necesita 22 para alcanzar la meta.

En cuanto al conflicto del STIC en las instalaciones del Distrito Federal al principio de sus operaciones, aseguró González "se originó porque la Sección 1 pretendía rotar al personal sin previo aviso y a su conveniencia. .. Por esta razón no fue posible la contratación, porque todos los colaboradores de Cinemark reciben una capacitación especial para poder ejercer sus funciones. "

Durante el plantón efectuado el 5 de mayo de 1995, uno de los manifestantes aseguró que el motivo de sus demandas era el bajo salario que les ofrecían, y que a los muchachos que habían contratado se les pagaba el salario mínimo; "sueldo ridículo -señaló- para los ingresos que se obtienen en las dulcerías". Por lo tanto, los empresarios de la empresa decidieron contratar los servicios del Sindicato "Justo Sierra" que desde un principio se adecuó a las condiciones laborales.

El STIC, posteriormente, accedió a reconocer las condiciones cualitativas del trabajo requerido en esos sitios. Así que resolvió el problema y, en breve contarán con los servicios de esta asociación sindical en sus instalaciones de Querétaro. Situación muy favorable para ambas partes ya que el nuevo sindicato, gracias a su calidad de servicio, podría desplazar en buena medida al STIC.

El cambio de actitud, al parecer, no se ha dado en los miembros del STIC que laboran en las veinte salas del conjunto ubicado en la Plaza Interlomas, y que pertenecen a la Organización Ramírez. Aquí el servicio es deficiente e incluso grosero.

La cadena norteamericana ha basado su éxito en ofrecer al espectador una gran variedad de películas en horarios escalonados desde matutinos hasta nocturnos. Los asistentes sólo tienen que esperar un tiempo promedio de diez ó quince minutos entre función y función. Quienes llegan tarde a la función que deseaban, encuentran otras opciones a la mano.

Cinemark cuenta con las instalaciones más cómodas del mercado: taquillas con sistema de boletaje electrónico; aire acondicionado; cafetería; lobby; galería; estacionamiento -concesionado- para 1 020 vehículos; el más reciente sistema de sonido digital, llamado: DTS, que lleva la lectura de la cinta con un sistema Cd-Rom que permite retener el audio de la película y ecualizarlo en estéreo. Cuenta también con un sistema de proyección computarizado que permite que una sola persona controle hasta veinte salas ya que este sistema se encarga de prender y apagar la luz de la sala, rebobinar la película entre otras cosas. Aunque en este centro de proyección se cuenta con dos personas que hacen este trabajo por tratarse de dos pisos.

En cuanto a la ley cinematográfica, comentaron los entrevistados que es una normatividad que quieren cumplir tanto es así que una de las condiciones para su concesión fue la asignación de cuatro salas para proyectar cine nacional como lo acordaron con el IMCINE. Pese a lo anterior en la práctica son condicionadas las películas entregadas por el mencionado Instituto en cuanto a si tienen rentabilidad o no. Ya que ponen un tope de porcentaje que deben cubrir en su primera semana. Es decir, si la película nacional que se está proyectando vende un determinado porcentaje no menor al setenta, entonces continúa en pantalla. Si rebasa el porcentaje, como sucedió con la multimencionada cinta del *Callejón de los Milagros*, no sólo sigue en cartelera sino que se le asigna una sala con mayor capacidad; en caso contrario, se le envía a una sala menos espaciosa.

Esta práctica es factible gracias a que en Cinemark se manejan salas pequeñas con 120 ó 170 butacas y grandes con 315 ó 320. Están afiliados al Circuito de Calidad, y el convenio mantiene un margen entre la vida de la película que está justamente dada en su rentabilidad. "Estamos abiertos a todo

tipo de cine, siempre y cuando venda, y su clasificación no exceda la de Adultos (C) porque nos manejamos con el concepto de ofrecer cine familiar."

Se refirieron nuevamente a la Ley y dijeron que mientras se deje de esperar preferencia al cine mexicano y trabajar con mayor calidad, la cinematografía nacional se recuperará y podrá competir con el extranjero. Además, dijeron que tenían mucha confianza en el éxito de la empresa que manejan ya que los inversionistas de este lugar han demostrado tener más fe en México que ni nosotros mismos.

### **Cinemex**

"Cinemex surge como proyecto de tesis de dos estudiantes mexicanos, Miguel Ángel Dávila y Adolfo Fastlischt, y uno norteamericano, Mathew Heiman, en la Universidad de Harvard", dice la licenciada Alma Gracia Puig<sup>111</sup>, analista de negocios. "El plan estaba dirigido a México y, al terminarlo, aquellos jóvenes vieron que era factible llevarlo a la realidad. Así que consiguieron capital de J.P. Morgan Grupo Chicago y algunos inversionistas mexicanos, por un total de 25 millones de dólares, para construir los primeros siete complejos cinematográficos.

"Comenzamos con 'Altavista', 'Santa Fe', 'Manacar', 'Los Reyes, La Paz', y tenemos proyectado 'Masarik', 'Loreto', 'Perinorte', 'Galerías', 'Pachuca', 'Toluca' y 'Cuernavaca'. La expansión, más que al interior de la República, está enfocada al Distrito Federal y la zona metropolitana porque aquí se encuentra la mayor concentración de población.

"Nuestro mercado ha sido planeado mayormente hacia la clase media alta, aunque en 'Los Reyes, La Paz', tratamos de ofrecer la misma calidad pero con precios más bajos.

"Nuestro propósito, en general, es seguir creciendo, sin perder el servicio al cliente ya que éste es el mejor activo que se puede tener. Por eso, en

---

<sup>111</sup> Entrevistada por la autora

nuestras salas recintos hay una atención especial para las personas con parálisis, y problemas auditivos y visuales a las que prestamos un equipo adecuado para ver las cintas.

"Contamos con los más modernos equipos de audio, como Dolby, Sony Digital y DTS... Las butacas tienen diseño exclusivo; aire acondicionado; un confortable lobby que cuenta con un sistema computarizado para atender ágilmente las dulcerías. .. El personal pertenece al sindicato "Justo Sierra" y no tenemos la intención de trabajar con el STIC, porque este gremio está pensado para otro tipo de servicio... Nuestra meta es tener, para el año 2000, unas quinientas pantallas.

"Tratamos de adecuarnos a la ley. Por ejemplo, en la clasificación; cuando una película está autorizada para Adultos (C), somos muy estrictos y no permitimos la entrada a los adolescentes. Obviamente nos gustaría proyectar más cine mexicano, pero definitivamente las películas tienen que ser rentables para que puedan seguir en pantalla. A las mexicanas se les asigna, en principio, una sala mediana, digamos con una capacidad aproximada de 200 personas; si hay demanda la pasamos a una más grande; y si sucede lo contrario, la mandamos a una más chica.

"Hemos observado que la cinta, a veces, no vende y hasta que pasa una semana el público la solicita más... Mas que nada porque los asistentes la empieza a recomendar y platican de ella, y de este modo llega más público a verla. .. En las de 'Altavista' y 'Santa Fe'; como la zona es de más altos recursos, el público prefiere al cine extranjero. Esto se debe a que falta una cultura para apreciar al cine mexicano.

La exhibidora, de reciente creación, satisface la demanda de un público que había perdido la costumbre de asistir al cine con regularidad, y que prefería quedarse en la comodidad de su hogar a disfrutar seguramente una película norteamericana. Con esta opción, el público ha regresado a las pantallas con la certeza de encontrar un lugar digno donde divertirse. Desafortunadamente, al cine mexicano se le sigue relegando ya que hay poca producción y se le proyecta únicamente en función de su rentabilidad.

El gobierno se conforma con cobrar a esta cadena, en particular, el 1.65 por ciento del Impuesto del Espectáculo y el trece por ciento del Derecho de Autor. "Desde luego, dice Gracia, nos gustaría que esta industria estuviera exenta del IVA. Así, sin duda, los ingresos aumentarían."

### **Circuito de Calidad**

Este proyecto surge de la necesidad de ofrecer un espacio alternativo para el público de la Ciudad de México, en primera instancia, se contempla llevar la iniciativa a nivel nacional. Con esto podrán ver cine de calidad tanto nacional como extranjero. La iniciativa pretende llevar buenas películas y, al mismo tiempo, ofrecer espacios cómodos con mejor sonido, calidad en su proyección, limpieza, atención al público, seguridad, información con respecto a las cintas que se muestran, y una cartelera exclusiva.<sup>112</sup>

El Circuito pretende exhibir las mejores cintas que reciben premios en festivales internacionales y que llegan tarde a las pantallas de nuestro país, procedentes de China, India, Australia, Vietnam, Francia, Italia, España, Inglaterra, Irlanda, Bélgica, Alemania o Suiza, y del propio México.

La programación será elegida mediante dos comités, uno de Selección Especializada y uno de Programación Profesional. Con esto se pretende llevar a la pantalla películas de festival; directores galardonados; actores "buenos" y famosos; nuevo cine mexicano; cinematografía de vanguardia; e historias originales. A las cintas se les dará un mayor tiempo en cartelera para que los interesados tengan mayor oportunidad de asistir a verlas.

Forman parte del Circuito de Calidad: IMCINE; Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM (Filmoteca-UNAM); Fundación "Carmen Toscano"; las compañías distribuidoras Artecinema; Bertelsman de México; Europa Films; Videocine; Mercury Films y Latina; así también las exhibidoras "Imagen" de Alfredo Nava (Cine "Tecamachalco"); "Cinemark" de Roberto

---

<sup>112</sup> IMCINE, *Circuito de calidad, informe-prensa*, pp.1 - 3

Jenkins; Gustavo Alatríste (Cine "El Plaza"); José Díaz Rodríguez ("Sala Pecime 2"); Telecines Casa de Carlos Amador (Cine "Palacio Chino"); Jorge Sánchez (Cine "Anzures"); COTSA-Ecocinemas de Alberto Saba (Cines "Ariel", "París" y "Elektra"); Organización Ramírez (Cines "Satélite" y "Torres Lindavista"); y Cinemex de Mathew Heiman.

Las primeras cintas promovidas en este proyecto han sido *Sin remitente; Delicatessen; En el aire; Los vuelcos del corazón; Salón México; El papalote azul; Tierra y Libertad; Las aventuras de Prísilla, Reina del desierto; Tango; La pasión turca; Antes de la tormenta; La estrategia del caracol; Ay Carmela; Los peores años de nuestra vida; Yo Iván tú Abraham; El día de la bestia; El odio; y Smoking no smoking; entre otras.*<sup>113</sup>

En este capítulo hemos observado que, desde un principio, el exhibidor tuvo que enfrentar una serie de dificultades que le permitieron consolidar su actividad como un verdadero negocio. Posteriormente se formaron grupos perniciosos para la salud del cine mexicano, a los que el Estado trató de combatir con la creación de la *Ley cinematográfica*. Aunque esta fue interpretada con base a un artículo constitucional con el que los exhibidores se escudaron.

Nuevamente, ante una situación difícil para el cine, el gobierno de la época (1960-1966) decidió controlar esta actividad mediante la compra y arrendamiento de alrededor de 450 salas, que le acarrearón fuertes costos de operación. Aunado a esto resulta la congelación del precio de entrada por un largo periodo del tiempo. Con lo que se desanima a los inversionistas a corregir el grave problema de la falta de cines en todo el país y en especial en el D.F..

Cuando el cine nacional se encuentra con las peores realizaciones, la empresa exhibidora estatal apoya a ese tipo de cine pero sigue trabajando con los distribuidores habituales lo que le permite precariamente mantenerse en el mercado. Para finales de la década de los ochenta, COTSA empieza a tener serios problemas de liquidez, por lo que en unos dos o tres años desaparece, al

---

<sup>113</sup>. Datos proporcionados por Jorge Acha Palacios, entrevistado por la autora.

igual que las distribuidoras Películas Nacionales y Mexicanas. Con lo que el cine ya no sólo no tiene donde proyectarse sino donde y con quien distribuirse.

Esto empieza a preocupar a diversos sectores mexicanos dedicados al área, por lo que se rumora que el STIC y los mismos productores, podrían adquirir las salas estatales. Pero ni lo uno ni lo otro. Así que la exhibición quedó en manos de particulares con miras meramente comerciales y la distribución se rige por las distribuidoras norteamericanas que no sólo controlan el mercado nacional sino el internacional y por supuesto le dan preferencia al cine de su país. Para colmo nos damos cuenta de que estas compañías condicionan totalmente la proyección de cine por medio de la forma en que se paga el producto, que es la fijación de un porcentaje en taquilla.

La situación se traduce en que los norteamericanos asumen que son socios de los propietarios nacionales en los únicos espacios con los que el cine mexicano cuenta actualmente. En cambio, si el gobierno hiciera cumplir la nueva ley -que exige como mínimo un treinta por ciento del tiempo de pantalla- como lo marca el mismísimo *Tratado de Libre Comercio* obligaría a los exhibidores a proyectar el porcentaje legal o de lo contrario cerrarían los cines por el tiempo que implicara la multa.

Esto haría que los propios exhibidores negarían a los distribuidores la proyección de más cine norteamericano, y tratarían de distribuir más cine nacional. Tal vez, hasta propondrían modalidades para su distribución. Con esto se podría reactivar nuevamente a la desmantelada industria de filmes. Cuando se creó el Fondo de Fomento para la Calidad Cinematográfica, el gobierno actuó pasivamente en la determinación de las bases en las que se debería sustentar el plan y los estímulos que los exhibidores solicitaban. Por ello, se recaudó menos de lo que se pensaba y los exhibidores perdieron el interés, hasta que lograron acabar totalmente con esta medida.

Sin duda, el cumplimiento de la nueva legislación es, ahora, la única posibilidad de rescatar la cinefilia en México. Una tradición que permite vernos reflejados en un medio idóneo para subrayar nuestros valores. Esta preocupación cobra sentido, especialmente, en el contexto de globalización

mundial, que no contempla a la cultura como un valor primordial de toda sociedad; y que, por el contrario, reduce a los individuos a seres pasivos, a merced del mercantilismo enfocado a la explotación de los gustos hacia el cine norteamericano que, para obtener la penetración buscada, se publicita a veces hasta con un monto superior a la inversión hecha en la cinta.

Solamente la voluntad de las autoridades mexicanas en el sentido de aplicar las sanciones reglamentarias, podría hacer cumplir efectivamente este ordenamiento. Como resultado, el público nacional reforzaría su sentido de identidad, y reconocería sus propias raíces, sin querer imitar el modelo sajón con sus valores éticos, sociales, políticos, económicos y morales tan ajenos a la realidad de nuestro país.

#### **4.1 PROPUESTAS DE REFORMAS Y ADICIONES A LA LEY CINEMATOGRAFICA**

Durante los tres primeros capítulos se han puntualizado los motivos por los que la cinematografía de nuestro país tuvo un descenso; es decir, a raíz de la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, de la distribuidora -a nivel nacional- Películas Nacionales; de la empresa internacional Películas Mexicanas; la desincorporación de la exhibidora estatal COTSA; y la preferencia del público por ver cintas en videocasetes. Estos factores desequilibraron los capitales de los productores y el fenómeno se aunó a la abrogación de la ley cinematográfica de 1949, realizada en 1992, que arrastró al cine mexicano hasta quedar a merced de los intereses de inversionistas extranjeros dedicados primordialmente a invertir en el campo de la exhibición.

La ley del 49, en el capítulo undécimo artículo 85, señalaba:

... la dirección General de Cinematografía determinará el número de días de exhibición que cada año deberán dedicar los salones de cinematógrafo para la exhibición de películas mexicanas de largo y corto metraje, pero sin que en ningún caso el número de días sea menor al cincuenta por ciento del tiempo de total de exhibición".<sup>114</sup>

A partir de 1992, la Ley Cinematográfica en sus artículos transitorios determina que la exhibición de películas mexicanas deberá cumplirse de la siguiente forma:

I A partir de la entrada en vigor de esta Ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, el 30%

II Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1994, el 25%;

III Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1995, el 20%

IV Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1996, el 15%

---

<sup>114</sup> Secretaría de Gobernación, *Ley y reglamento de la industria cinematográfica*, pp. 50 - 51

V Del 1o. de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10%

Sin duda, la asignación del 50% como tiempo obligatorio de la Ley anterior, protegía al cine mexicano de las cinematografías extranjeras, especialmente en cuanto se refiere a la fuerza de penetración cultural de este medio. El nuevo ordenamiento resulta definitivamente catastrófico para la industria cinematográfica nacional, pues de ninguna manera propicia ni mucho menos *estimula la producción y exhibición de películas de nuestro país*. Si observamos que entre los años comprendidos entre el 30 de diciembre de 1993 al 31 de diciembre de 1997, la exhibición de cintas de nuestros compatriotas se reducirá a un diez por ciento de sus funciones, obviamente las películas extranjeras tendrán un porcentaje más alto en su exhibición.

Con la reducción del tiempo en pantalla, los productores de cintas tendrán un mínima posibilidad de recuperar sus inversiones, con graves consecuencias para esta rama de la industria. De hecho, la reducción de tiempo en pantalla ha sido una de las principales causas de la crisis del cine en México.

Paradójicamente, la anterior asignación del 50%, resultaría inadecuada en las condiciones en que se encuentra la economía del país. En 1995 se concluyeron los trabajos de doce cintas mexicanas pero se estrenaron 290 en la República: 167 norteamericanas, 12 francesas, 34 italianas, entre otras. A nuestro país le correspondieron 39 cintas, lo que significa el 8.66 % del total.<sup>115</sup> De esta manera, resulta imposible pensar en revertir el porcentaje planteado en la anterior legislación.

**Tiempo de pantalla..** Reformar la ley y asignar un 25% de tiempo de pantalla como tiempo mínimo a la proyección de cine mexicano. Esta proporción favorecería el aumento de las producciones por lo menos al doble. La propuesta de reforma es viable en el contexto del Tratado de Libre

---

<sup>115</sup> Dato proporcionado por Hugo Chavarría

Comercio, que especifica un 30% en aras de la protección del cine del país que lo firma.

Además de proponerse un 25%, se recomienda darle cumplimiento cabal, con sustento en sanciones más severas para los infractores sean, que incluyan la clausura de salas de exhibición infractoras por un tiempo determinado. Esta medida fomentaría el cumplimiento de la legislación, y evitaría tolerar los abusos registrados en la historia de nuestro cine. Los distribuidores afectados se interesarían por comercializar y hasta invertir por medio de anticipos para la realización de filmes mexicanos con una perspectiva que detonaría la producción en nuestro país. En consecuencia, se daría cierta reactivación, y la ocupación de los cientos de directores y técnicos desempleados.

Un grupo de cineastas, encabezados por la Secretaria del STPC, Marcela Fernández Violante, ha planteado la obligación de reformar nuevamente la legislación para que se asigne un 30% al tiempo obligatorio dedicado en pantalla al cine nacional, con base en la norma del Acuerdo del Tratado de Libre Comercio que permite un 70% para cine extranjero en la nación con la que se firme.<sup>116</sup> El planteamiento es positivo para el cine mexicano; pero si se otorga únicamente para reprimir las protestas que han surgido en este plano y no se aplica como proponemos, será mejor que se haga sólo en un 25% con una estricta aplicación del nuevo reglamento -aún no publicado-.

**Financiamiento.** En cuanto a las formas en que se podría financiar el cine, sugerimos que se retome el Fondo de Fomento para la Calidad del Cine, organismo que en 1986 planteaba la formación de un fideicomiso. A grandes rasgos, obligaba a todos los sectores a aportar una cantidad para constituir un *importe de arranque*; posteriormente el sector de la exhibición asignaba los ingresos de un número determinado de butacas por cada sala.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> .Foro de análisis y propuestas para el fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional, México, 30 de mayo de 1996

<sup>117</sup> Lic. Jorge Acha Palacios, entrevistado por la autora

Ya resuelto el aspecto económico se formaría un comité integrado por nueve representantes de los diferentes sectores encargados de asignar y seleccionar, estudiar, discutir y autorizar un proyecto. El comité recibiría como apoyo para su realización hasta el 65 por ciento del costo total de la producción. En un plazo de 24 meses se tendría que devolver la cantidad prestada con un 5 % más, por manejo del fondo.

Esta forma de financiamiento podría ser una buena alternativa, pero sería mejor que se seleccionara el proyecto mediante un concurso donde la identidad de los interesados se mantuviera en secreto, pues existen quejas en el sentido de que se benefician trabajos de acuerdo a la cercanía con integrantes del comité. El lapso de recuperación se debería extender hasta en 36 meses, siempre y cuando estuviera garantizada su exhibición. Además se podrían considerar a los cortometrajes bajo este mismo mecanismo, con la condición de que el cine de corto se comercializara obligatoriamente mediante la exhibición previa a la de un largometraje.

Es decir, cada largometraje de cine nacional debe de ir acompañado por la proyección de un corto previo, tal como se maneja en las "muestras internacionales". Así necesariamente se obligaría a su comercialización y proyección. La medida sería muy positiva para los estudiantes o egresados de las carreras de cine, pues su trabajo tendría mayor coherencia al exhibirlo masivamente; y recibirían, incluso, críticas de los especializados en la materia y de los no especializados. Los trabajos a seleccionarse deberán escogerse entre estudiantes de cine y público en general.

Otra propuesta de financiamiento es la de trabajar directamente con instituciones bancarias, como son los casos de Nacional Financiera o Banco Mexicano de Comercio Exterior (Bancomex). Ambas se han distinguido por apoyar proyectos de trabajo a la industria mexicana. En el caso de Bancomex, hacemos énfasis en que promueve el producto nacional a nivel internacional, gracias a las oficinas que tiene en todo el mundo. Dado que consideramos al cine una industria, no sería difícil pensar en que estas instancias gubernamentales podrían elaborar algún plan que se adaptará al tipo de capital que se necesita para hacer cine.

El capital que se invierta en las labores cinematográficas debe otorgarse, con intereses blandos, para no viciar la salud de la operación, ya que se trata de un producto cultural, al que las instancias encargadas de este ámbito, como la Secretaría de Educación Pública, el Consejo para la Cultura y las Artes y el IMCINE, deberían apoyar.

El cine tiene una gran importancia como vehículo cultural a nivel nacional e internacional; es decir, podemos reflejar parte de nuestra cultura, el entorno ambiental y sí se quiere hasta en un plano comercial, nuestras costumbres culinarias hacia el extranjero, para promover al país turísticamente. Aunque esta no sea la intencionalidad con la que los directores trabajen y hasta los banqueros condicionen sus préstamos.

**Distribución.** Se ha acentuado la presencia internacional de las compañías norteamericanas conocidas como "Majors" que obviamente dan preferencia a la producción de su misma nacionalidad. Ocupan el 65% de los títulos comercializados para películas norteamericanas; del 35% restante, el 22 corresponde a cintas mexicanas y el 13 a cintas de otras nacionalidades.

Las compañías extranjeras que trabajan en México forman, a nivel mundial, la Motion Pictures Export Association.

Y se estima que en nuestro país facturan el 86% del total y ocupan el 95% del tiempo de pantalla, dejando los restantes 14% y 5% de facturación y tiempo de pantalla, respectivamente, para la cinematografía mexicana y de otras nacionalidades.<sup>118</sup>

- A) Twentieth Century Fox: Distribuye sus propias películas.
- B) United Internacional Pictures: Paramount Pictures, Metro Golden Mayers y Universal Pictures, entre otras.
- C) Columbia-Tri Star y Buena Vista (Disney): Distribuye además de las

---

<sup>118</sup> CANACINE, *Resumen anual de cine en la ciudad de México*, pp. 6 - 7.

películas propias, las del grupo Touchstone Pictures, Hollywood Pictures y Walt Disney Pictures.

#### D) Warner Brothers.

Esta tendencia en la distribución por el dominio extranjero en México, ha obedecido en los últimos años, a la falta de empresas nacionales dedicadas a esta etapa del quehacer cinematográfico, a raíz de la quiebra de Películas Nacionales y Películas Mexicanas, y la liquidación de 122 empresas privadas dedicadas al ramo. Estas últimas dejaron de estar afiliadas a la CANACINE entre 1994 a 1995.

Valdría la pena apuntar que las cintas de los distribuidores Majors, resultan más exitosas que las de los independientes, preferidas por los exhibidores. En 1994 ocuparon el 95% de pantalla y los independientes -Videocine e IMCINE, entre otras- solamente obtuvieron el 5%. No obstante, las cintas de los independientes producen mayores ingresos, de manera que resultaría conveniente explotar la posibilidad de aumentar el tiempo de pantalla destinado a sus cintas.<sup>119</sup>

Debido a la dependencia extranjera en este campo, proponemos la creación de una distribuidora alternativa a IMCINE, con el fin de comercializar algunas cintas mexicanas a nivel internacional, como lo hacían las paraestatales Películas Nacionales y Películas Mexicanas.

**Promoción.** Sugerimos la utilización de los tiempos oficiales manejados por la Dirección de Radio y Televisión (RTC), que en la Ley Federal de Radio y Televisión en su artículo 59, señala:

Es obligación de las estaciones de radio y televisión, incluir gratuitamente en su programación diaria 30 minutos, continuos o discontinuos acontecimientos de carácter educativo, cultural, social, político, deportivo y otros asuntos de interés general, nacionales e internacionales, del material proporcionado por la

---

119 CANACINE, *Exposición y análisis de la problemática actual en la industria cinematográfica*, pp. 24 - 28.

Secretaría de Gobernación. El tiempo mínimo en que podrá dividirse la media hora, no será menor de 5 minutos .<sup>120</sup>

El tiempo oficial podría utilizarse para dar a conocer el trabajo cinematográfico que se hace en México, ya que aunque no se permita la utilización con toques comerciales que tiendan a promover el producto de una manera parecida a una labor de ventas. Sí se podría hacer para dar a conocer la cinta, ¿cómo se hizo?, ¿cuánto costo?, ¿cómo surge el proyecto?. Entrevistas a directores y actores; en fin, un formato parecido a los programas, *Detrás de las Cámaras*, Costos, anécdotas, etc. Posibilitaría un cierto grado de promoción, sin tener que invertir las sumas exorbitantes que generalmente se tienen que aportar para éste fin.

La propuesta esta encaminada a la radio, donde los tiempos oficiales están ubicados en los turnos vespertinos, y que en la actualidad generalmente son cedidos para transmitir música sin cortes comerciales debido a la falta de presupuesto para elaborar programas propios. De manera que esos espacios se encuentran prácticamente inutilizados.

Al utilizar los tiempos oficiales de radio podría darse oportunidad a los estudiantes de Comunicación de las universidades públicas, para realizar su servicio social mediante la elaboración de programas. También podría convocarse un concurso estudiantil para elaborar proyectos de promoción cinematográfica en radio, formado por un equipo de por lo menos cuatro personas, para que ellos mismos realizaran el programa. Cabe señalar que los premios que se otorgarían podrían ser en efectivo o mediante becas, dentro de la misma institución que los promueva.

A los participantes en la experiencia les serviría para tener un contacto directo con el medio electrónico sonoro a nivel profesional, oportunidad de la que se carece en la carrera, ya que aunque se aprende hacer programas de radio, no se tiene la oportunidad de transmitirlos al aire, por lo que sería muy enriquecedor para la formación profesional de los alumnos de esta carrera.

---

120

*Diario Oficial, Ley Federal de Radio y Televisión,*  
19 ene 1960, p. 5.

Otras opciones que podríamos plantear para promover el cine mexicano, serían las de convenir con el IMCINE y los canales culturales para que se produjeran más programas de Televisión sobre el tema, como lo han hecho los canales 40, en su programa: *Realidades*, y el 22, en donde se presentan precisamente fragmentos de las cintas y se entrevistan a los directores de las realizaciones.

Definitivamente habría que invitar al canal 11 para promover más películas nacionales en su programación. Esta institución se ha distinguido por ofrecer lo mejor de la cinematografía mundial, pero ha dado muy poco espacio a los grandes cineastas mexicanos que hicieron la historia de nuestro cine; no programa sus cintas; ni presenta a sus cineastas de la actualidad para expresar sus inquietudes. Por ello sería interesante ver alguna de las joyas de nuestra cinematografía, previamente reseñada por algún especialista en la materia, a la manera del programa emitido, en ese mismo canal, con el nombre de *La Hora H*.

**Monopolización.** La legislación cinematográfica debe ser acorde con la realidad de nuestro cine:

El Artículo 2º de la Ley actual establece: "Es inviolable la libertad de realizar y producir películas". Debe cambiar por: Artículo 2º. "*Es inviolable la libertad de producir, distribuir, exhibir y comercializar películas*". Con esta modificación se evitaría caer en una excesiva monopolización de las ramas cinematográficas.

**Clasificación.** El Artículo 5º establece: "Autorizar la exhibición pública de películas en el territorio mexicano, así como su comercialización incluidas la renta o venta. La autorización se apegará a la clasificación que establezca el reglamento." Proponemos que se modifique a: "*Clasificar las películas para su exhibición pública con apego a lo que establezca el Reglamento*". Puesto que sí se utiliza la palabra "autorizar" se cae en la coerción a la libertad de expresión, especialmente del autor intelectual de la obra. Y no tendría sentido modificar el artículo para redundar en lo que tanto ha lesionado a los creadores.

La parte final del mismo artículo señala: "para el otorgamiento de las autorizaciones en la fracción anterior los productores, distribuidores o comercializadores deberán aportar para el acervo de la Cinética Nacional, copia de las películas"; en estos términos, definitivamente se obliga a los productores a otorgar la copia, con el consiguiente aumento de gastos. Cada copia tiene un costo aproximado de \$15,000, en el caso de que su duración tenga 110 minutos es decir, 10,900 pies (3,324 metros). <sup>121</sup> El gasto es muy elevado, por ello se propone usar el término "donación".

**Atribuciones.** El artículo 6º dice: "La Secretaría de Educación Pública, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tendrá las atribuciones siguientes... ":

Fomentar y promover la producción, distribución y exhibición de películas de alta calidad e interés nacional y la producción filmica experimental, tanto en el país como en el extranjero, así como la realización de eventos promocionales, concursos y la entrega de reconocimientos en numerario y diplomas.

Sería más apropiado para el desarrollo del cine nacional de la siguiente forma: *"Fomentar y promover la producción, distribución y exhibición de películas y videogramas y la producción filmica, tanto en el país como en el extranjero, así como la realización de eventos promocionales, concursos y la entrega de reconocimientos"*. Así se evita la subjetividad de determinar la calidad de las películas y se apoyaría verdaderamente al cine, en general, y en su formato de vídeo.

**Doblaje.** El artículo 8º de la ley señala que las películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas en español en los términos que establezca el reglamento. Las clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español.

Aquí sólo se habla de la exhibición de las cintas, lo que propicia que se altere el audio en su comercialización y transmisión. De manera que se debe redactar

---

<sup>121</sup> Datos proporcionados por José Trejo, México, D.F., Telmex-Color

de la siguiente forma: *"Las películas serán exhibidas, transmitidas y comercializadas al público en su versión original atento a lo que establece el artículo 3º de este ordenamiento y, en su caso, subtituladas en español, en los términos que establezca el reglamento. Las cintas clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español"*. Con ello se protegería la obra intelectual de un autor más allá de la exhibición en celuloide, sino en cualquier formato o sistema.

**Derechos de autor.** El artículo 9º de la ley apunta: *"La exhibición pública de una producción cinematográfica, por cualquier medio de difusión, no deberá ser objeto de mutilación, censura o cortes por parte del exhibidor, salvo que medie la previa autorización del titular de los derechos"*.

Este artículo nuevamente menciona la preocupación por resguardar la obra intelectual en su versión original, aunque únicamente lo hace a nivel exhibición, por éste motivo consideramos que su redacción debe quedar de la siguiente forma

*"Artículo 9º La exhibición pública de una producción cinematográfica, por cualquier medio de difusión, así como su comercialización, no deberá ser objeto de mutilación, censura o cortes por parte del exhibidor o comercializador, salvo que medie la previa autorización del titular de los derechos patrimoniales."*

El artículo 11º del texto indica: *"Quienes exhiban, transmitan, comercialicen o utilicen públicamente películas en cualquier forma o medio, conocido o por conocer, deberán poder comprobar que dichas producciones cumplen fehacientemente con las leyes vigentes en materia de derechos de autor y derechos de artista intérpretes o ejecutantes."*

Consideramos que debe quedar de la siguiente forma: *"Quienes exhiban, transmitan, comercialicen o utilicen públicamente películas en cualquier formato o medio conocido o por conocer, deberán comprobar que dichas producciones cumplen fehacientemente con las leyes vigentes en materia de derechos de autor, derechos patrimoniales de sus titulares y derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes."*

Debe eliminarse la palabra "poder" de la redacción original, ya que forma una laguna de ambigüedad sobre la obligación de comprobar que los derechos de los creadores se hayan cumplido totalmente. Además ofrece la posibilidad de comprobar o no los requisitos de protección que toda obra intelectual merece.

**Infracciones.** El Artículo 12º dice textualmente:

Los infractores a los artículos 5º, 8º y 9º de la presente ley y su reglamento, serán sancionados por la Secretaría de Gobernación, según la gravedad de la falta, la intención o dolo existente y el monto de las operaciones ilícitas realizadas con alguna o algunas de las sanciones siguientes:

I. **Apercibimiento.**

II. **Clausura temporal o definitiva de los espacios o locales;**

III. **Multa de cuatrocientas a cuatro mil veces el salario mínimo general diario vigente en el Distrito Federal, a la fecha en que se cometió la infracción; y**

IV. **Retiro de las películas que se exhiban o pretendan exhibirse públicamente o se comercialicen en cualquier formato o medio, sin la clasificación a que se del artículo 5º de esta ley. En caso de reincidencia, se deberá imponer una multa hasta por el doble del monto superior marcado en la fracción III y el doble de la penalidad señalada en los mencionados artículos 135 y 136 de la norma autoral.<sup>122</sup>**

Las observaciones que hacemos a este artículo son en el sentido que las autoridades apliquen todo el rigor de la ley al ejercicio malsano de la "piratería". Quienes la ejercen prefieren pagar multas antes que cumplir con el pago de

---

<sup>122</sup> Secretaría de Gobernación, "Ley Federal de Cinematografía", *Diario Oficial*, 29 dic 1992, p. 2

impuestos y derechos correspondientes. Finalmente consideramos que la legislación debería hasta incluir el termino "piratería"; asimismo sería necesario que se señalara que en caso de ejercerla se aplicaría la multa máxima.

El Artículo 13º de la ley establece: "En caso de que se infrinja lo dispuesto en el artículo 11º las autoridades correspondientes aseguraran los materiales que no cumplan con los requisitos legales respectivos, sin perjuicio de las sanciones penales y administrativas que procedan, de acuerdo con la legislación aplicable".

Sería apropiado cambiar el verbo "asegurar" por el de "incautar", ya que el primero implica una medida precautoria y el que se sugiere tiene una medida definitiva.

**Adición especial.** Además proponemos incorporar un artículo, el 16º: *"Las salas cinematográficas en todo el país deberán exhibir películas nacionales, por pantalla, en un 25 del porcentaje nunca inferior al treinta por ciento de su programación dominical y de acuerdo a la regulación que establezca el reglamento de la presente ley."*

## CONCLUSIONES

El cine mexicano es un medio de comunicación muy eficaz que ha logrado retratar de alguna manera los cambios acontecidos en nuestro país a lo largo de su historia. Gracias a su presencia, los mexicanos hemos tenido la oportunidad de acercarnos a nuestra historia de manera audiovisual. Otros medios, como los impresos, ofrecen una perspectiva tal vez más completa de los sucesos que nos han acompañado en la existencia de nuestra patria como tal, pero el cine permite participar y "ver con nuestros propios ojos" una parte de la realidad de otros tiempos.

Las inquietudes que emanan de esta investigación nunca podrán explicar el por qué a cien años de su historia, el cine se encuentra relegado a la voluntad del gobierno en turno. A pesar de la vigencia de los marcos legales que regulan sus actividades, injustamente se siguen otorgando facilidades a empresarios sin escrúpulos que ven a este medio como un producto netamente mercantil que se puede exprimir, sin retribuir nada a cambio de las ganancias obtenidas.

Desde los primeros tiempos de su historia, el cine significó una alternativa de diversión que maravilló a todos, por tratarse de imágenes en movimiento nunca antes vistas; que tan sólo la fotografía había logrado mostrar, pero de una manera fija. Este avance consiguió conjugar un elemento más: la narrativa, únicamente utilizada como recurso de la literatura. Al incorporarse a las incipientes vistas, el espectador tuvo la oportunidad de transportarse a espacios a los cuales jamás había imaginado acceder, y mucho menos con la simplicidad de sentarse en una butaca. Esa pasiva sencillez tal vez ha sido el ingrediente principal de atracción de los receptores hacia este medio. Desde un principio, el cine ofreció la oportunidad de conocer otras culturas a través de una película de celuloide proyectada en la pantalla.

En nuestro país, desde 1896 se nutrieron los lugares usados como salas cinematográficas donde existían pocas alternativas de esparcimiento aún en la ciudad de México, imaginemos lo que sucedía en poblaciones alejadas de la capital, y por supuesto con un índice muy bajo de actividades de

entretenimiento. Aunado a esto, las diferencias clasistas negaban la posibilidad de que se dieran grandes coincidencias entre los compatriotas de la época, tan sólo habían algunas como las que generaba la religión y el espíritu nacionalista. Quizás por ello el cinematógrafo tomó una importancia fenomenal, ya que los espectadores podían hasta intercambiar impresiones sobre lo que habían visto en la pantalla, al terminar la función, sin importar la clase social a la que pertenecían.

Esta nueva casualidad se manifestaba en algunos casos en la temática presentada, que en muchas ocasiones se caracterizaba por presentar una trama con un toque moralista, de la que aprendían los espectadores, y con la que se ponía de manifiesto nuevamente un prototipo de conducta a seguir. Los lugares dedicados a esta actividad ocuparon cada vez más un lugar primordial en las opciones de esparcimiento, ya que tanto el teatro, la ópera, el circo, etc., eran más costosos.

Entonces, igual que ahora, el cine resultaba más accesible. Este es uno de los puntos que ha tenido a su favor a lo largo de su historia. Primero se pretendió darle un toque elitista, pero en cuanto la población reclamó el derecho de asistir y surgió una verdadera competencia con los nuevos exhibidores, los precios se volvieron accesibles y se pudo hablar de un espectáculo masivo al que tuvieron acceso una gran cantidad de espectadores.

Lo anterior facilitó que el cine en México se volviera una industria, aunque incipiente en un principio. Pero en poco tiempo, tomó sus propias características. Lo que le permitió cautivar al nuevo público, que por fin empezó a identificarse con los personajes y crear una cultura a raíz de él. Esto fue posible en un principio por la línea documentalista que expresó nuestro cine en sus inicios, fotografiando acontecimientos históricos de nuestro país, como la Revolución Mexicana.

A nivel ficción los primeros realizadores se abocaron a la imitación del cine extranjero que llegaba a nuestras pantallas. La adaptación de obras literarias fue otro recurso con el que se podía trabajar. Aunque con ésta última forma de narrar, los mexicanos empezaron a encontrar una serie de

características como paisajes, actores y locaciones con los que efectivamente se empezó a distinguir a nuestro cine.

La identificación aumentó con los géneros de características nacionales, como el establecido con la cinta "*Allá en el Rancho Grande*", de Fernando de Fuentes. Hasta entonces, los espectadores de nuestras fronteras se vieron más ampliamente reflejados, a partir de ése género. Ya que no solamente, pretendía encadenar una serie de circunstancias en un medio rural. Sino hasta nos atrevemos a aseverar que planteaba toda una forma de vida. Lo mismo sucedió con las cintas del director-actor, Emilio Fernández, quien exaltó en su obra las tradiciones de la población autóctona.

Para los habitantes de las ciudades en México, el género urbano presentado por uno de los más representativos directores, Ismael Rodríguez, le dio un significado especial a las personas que vivían principalmente bajo el techo de la naciente capital, definitivamente como la ciudad de las oportunidades. Ya que los más humildes encontraban el compañerismo y la sinceridad entre otros miembros de su clase, que hasta los más adinerados la envidiaban, deseándola tener aún sobre toda su riqueza material. Esto se observa fácilmente con el planteamiento de Rodríguez en *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1949), por mencionar dos ejemplos clásicos.

Este tipo de propuestas, las del género urbano, ha sido indudablemente lo más destacado del cine mexicano de ésa época. Logra la empatía de sectores diversos al presentar héroes dentro de los límites cercanos como las áreas cotidianas de las calles de la Ciudad de México. Estos paladines de la injusticia y el drama de las desigualdades sociales permiten a los espectadores verse reflejados en la pantalla grande; y no únicamente al público de esos años, sino a todo el que tiene acceso a estas cintas, en nuestros días, a través de la televisión mexicana o al servicio de videorenta.

Quizás la nostalgia que surge por la Época de Oro del cine mexicano, se deba en parte al reflejo involuntario que algunas películas plantean. Pero, sobre todo, a la calidad con la que se realizaban: la agrupación de un amplio cuadro

de artistas consolidados, es un factor que permite asegurar su presencia dentro del mercado nacional e internacional.

Al entrar México en crisis económica, con las primeras fluctuaciones de la moneda norteamericana, durante los años cincuenta, las producciones se tuvieron que hacer con menor presupuesto y con un tiempo de rodaje más corto. Obviamente demeritó la calidad, con lo que se fue perdiendo un público potencial, sobre todo de la clase media, que poco a poco prefirió el cine extranjero. Aunque las esferas de menos recursos económicos siguieron acudiendo al cine hecho por nuestros paisanos, ya sea por su xenofobia o en algunos casos por su incapacidad para seguir los letreros en la pantalla.

La entrada del sistema televisivo a nuestro país amplió las oportunidades de entretenimiento barato y sin salir de casa. La población dejó de acudir con la misma frecuencia al cine. Se acentuó la problemática económica que rodeaba al cine. Los exhibidores también influyeron en el desvanecimiento de la industria fílmica que ocupaba el cuarto lugar en su importancia. Ya que los dedicados a su proyección se agrupaban en el nocivo grupo encabezado por el norteamericano William Jenkins y condicionaban negativamente el trabajo de los realizadores a quienes exigían asociarse con ellos ante la alternativa de presentar su producto en las pantallas o negarles esta posibilidad.

Al aparecer la Ley Cinematográfica en 1992, pretendió reducir esta tendencia, pero no se logró totalmente pues el gobierno, a través de lo que es hoy la Secretaría de Gobernación, se preocupaba más por el aspecto de la censura, como ha sucedido hasta nuestros días. Importa más que no se aborde algún tema inconveniente para el gobierno en turno, que hacer respetar la legislación vigente en esta materia.

La ley recién creada no sirvió para acabar totalmente con las contradicciones comerciales que significa la explotación del cine, por lo que continuaron dándose los problemas. El presidente Adolfo López Mateos con la intención de resolver la circunstancia, propuso la redacción de una nueva legislación, -como hemos referido en otro capítulo-, más acorde con la realidad

del cine mexicano, desafortunadamente el senado de la república no la autorizó y quedó congelada, para nunca volverse a retomar.

López Mateos fue una de las poquísimas autoridades que realmente se preocupó por la situación del cine. Durante su sexenio se trató de limitar el monopolio de exhibición a través de la creación de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Lamentablemente, una parte del sector de la producción se aprovechó de la oportunidad que el gobierno mexicano ofreció para dar preferencia al cine nacional y realizó cine de mala factura que ahuyentó a gran parte de la población.

Afortunadamente en esta coyuntura histórica nació, en 1963, la primera escuela de cinematografía, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CUEC). Lugar de enseñanza que logró dar una visión renovadora a la temática y su técnica. Este antecedente permitió plantear un proceso en la enseñanza del cine en nuestro país. Por fin se podía abordar el aprendizaje con bases sólidas. El empirismo fue sin duda la escuela de nuestros incipientes realizadores, pero hoy en día los cineastas que se forman en escuelas como la mencionada, el Centro de Capacitación Cinematográfico y la Universidad de Guadalajara son el recurso más importante que tiene nuestro país en este ámbito.

Con el CUEC los primeros egresados cambiaron la perspectiva del cine y se dieron a la tarea de "colarse" entre las filas de los experimentados realizadores. Sin esta primera escuela, el cine en México hubiera caído en un círculo vicioso más profundo, entre las exigencias sindicales, las trabas gubernamentales para rodar y la preferencia del sector de la exhibición por el cine extranjero.

Durante la gestión de Luis Echeverría Álvarez se intentó dar promoción al cine nacional a través de una gran infraestructura creada ex profeso. Los realizadores contratados para trabajar para el estado fueron mayoritariamente condicionados a abordar la temática desde un punto de vista comercial, así se demeritó el esfuerzo del país por producir en gran escala y hacer del cine una alternativa que fuera más allá de la pronta recuperación. Podemos afirmar que

a pesar de sus contradicciones, esta política cinematográfica será irreplicable así como van las condiciones económicas de México.

El de Echeverría fue un sexenio básico para el desarrollo del cine, ya que se manufacturó una desmesurada cantidad de cintas que logró atraer nuevamente al sector de la clase media. Sin embargo, se siguió dando preferencia al cine extranjero en cuanto a su exhibición, ya que dicho cine continuó acaparando las mejores salas del país, por lo que el interés demostrado en ver cine nacional no se fortaleció totalmente pues hacían falta más lugares de calidad para su proyección.

En la década de los ochenta se observó un retroceso en los avances logrados en el anterior decenio, porque el gobierno se despreocupó por financiar al cine. Aunado a ello comenzó la proliferación de cintas conocidas como "Sexy comedias" que se caracterizan por un alto contenido de alburas, desnudos y palabras altisonantes. Su manufactura permitía muchas veces defectos técnicos considerables, además de una temática pensada en el ejercicio de la repetición y la manipulación de una realidad orientada hacia el machismo como única opción de entretenimiento masculino a nivel cinematográfico.

Se hicieron también, en menor medida, algunas películas que abordaban la problemática de braceros y comedias de aventuras infantiles. Pero en su mayoría no ofrecían una temática de interés que pudiera atraer al público de mayor nivel intelectual que reclamaba otro tipo de cine. Lo anterior resultaba más dramático con las pésimas condiciones ofrecidas en las salas, los malos tratos de los empleados pertenecientes al STIC y el boicot técnico durante la proyección de las mismas. Es así como la realidad de nuestro país y la facultad de vernos reflejados se convirtió en una diversión poco recomendable para ciertos grupos que generalmente hacen alarde de las actividades sociales realizadas.

Sí se encontraba otro tipo de cine en el mercado, se le enlataba o de plano se le exhibía mal. Según Alfredo Joskowicz, director del CUEC: "No solamente se podía encontrar las instalaciones de los cines de COTSA en mal

estado. Las fallas en la proyección no siempre se debían al atraso tecnológico y de mantenimiento de los equipos de proyección, sino que se debían a que los encargados en muchas ocasiones recibían una compensación económica de las compañías distribuidoras norteamericanas para que propiciaran fallas de sonido y de foco durante las funciones cuando se proyectara cine nacional".<sup>123</sup> Los asistentes, al encontrar estas anomalías, se las achacaban a la mala manufactura del producto que se les ofrecía. Junto con la pobreza temática de casi todo lo que se hacía en esos años.

Las escasísimas producciones nacionales de calidad que lograban llegar a la pantalla, tenían pocas posibilidades de recuperación y de atraer público, porque los espectadores habían perdido poco a poco el interés por apoyar al cine mexicano. Así la cinematografía mexicana quedó desvirtuada nuevamente ante los ojos de nacionales y extranjeros.

Junto con el surgimiento de la modalidad de ver cine, a través de la tecnología del videocasete, la televisión por cable, antenas parabólicas, cine en televisión con o sin doblaje al español de cintas extranjeras, el aumento de la distribución de títulos en renta que oscilaba en 1988 a los 6 mil 500, junto con las tres millones de videocaseteras que ya contaban los hogares mexicanos.

La asistencia a las salas cinematográficas disminuyó. Según un informe de la CANACINE, entre 1988 a 1989 se cerraron en todo el país 800 empresas relacionadas con la actividad filmica; de ellas, 341 eran salas cinematográficas. Su vitalidad continuó gracias a los espectadores fronterizos, y de menores exigencias a nivel cultural. Ya que la mayoría del público de recursos económicos más sólidos se alejó porque era más sencillo ver cintas en la comodidad del hogar.

El público mexicano se fue apropiando básicamente del cine norteamericano. Ya sea en sus casas o en las salas cinematográficas, los mexicanos fuimos adquiriendo extranjerismos que se tradujeron en una especie de snobismos y toques "in". Hasta en las capas medias y bajas se les oía a los

---

<sup>123</sup> Entrevistado por la autora

jóvenes quererse vestir y ser como "*Rambo*", o a los pequeños queriendo adquirir una bicicleta como la del niño de "*E.T.*", la película de Steven Spielberg.

A pesar de la expectación creada en la comunidad cinematográfica por el surgimiento del IMCINE, en el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, los resultados no se prolongaron más allá de algunos productos de interés limitado. Los pocos cineastas que pudieron beneficiarse del apoyo del Instituto tuvieron que armarse de paciencia y pasar semanas enteras para poder siquiera exponer su proyecto y difícilmente conseguir algún resultado productivo. A su primer dirigente le faltó la experiencia administrativa para formular planes exitosos, de hecho subsanar las principales carencias que había dejado el sexenio lópezportillista.

A partir de los noventa el cine mexicano se presenta con propuestas temáticas similares a las abordadas por otros directores en décadas pasadas, pero con proposiciones tecnológicas de notable calidad, como lo que se refiere a la fotografía. Aún así, las primeras cintas parecían demostrar un cambio en los esquemas fílmicos, sobre todo debido al surgimiento de nuevos directores egresados de las escuelas de cine como el CUEC y CCC. Cintas como "*Goitia. Un dios para sí mismo*" de Diego López, "*Lola*" de María Novaro, entre otras, lograron por fin atraer la atención de un público de la clase media, que durante la década pasada ya se había alejado casi totalmente del cine nacional.

El cine mexicano en esta coyuntura toma nuevos bríos, ya que algunos de los nacientes realizadores consiguen profesionalizarse al ingresar a la pantalla. Es aquí donde se le empieza a llamar a nuestro cine como: "Nuevo Cine", más que nada, repetimos es por el surgimiento de una nueva generación de cineastas y su preocupación por ofrecer un producto terminado con las más altas condiciones técnicas posibles. Es decir sus propuestas están más encaminadas a la tecnología que a la temática. Lo que definitivamente fue apreciado por el público de la clase media con un poco de formación cultural.

En los principios de los noventa todavía se hacían por lo menos 68 cintas al año; Sesenta de ellas las realizaba la iniciativa privada y ocho las instancias gubernamentales. Todavía el cine nacional representaba una fuerza industrial

en una pequeña medida, comparada con la llamada "Época de Oro". A nivel internacional eran pocos los premios que se recibían, aunque nuestro cine empezaba a dar algunas señales de vida, y fue invitado a algunos festivales como Berlín, Cannes, etc.

En la actualidad, el público comienza a vitalizar su interés por ver cine nacional; prueba de ello es que las películas mexicanas permanecen en cartelera más tiempo de lo acostumbrado, y llegan a exhibirse en cines más céntricos y con mejores instalaciones, para beneficio de un sector de público cada vez más exigente. El cambio dio pauta a que el producto se distribuyera con mayor fluidez en salas dedicadas únicamente a proyectar cine extranjero. Un ejemplo fue la Organización Ramírez, que por muchos años dejó de manejar cine nacional, para recomenzar con "*El bulfo*" de Gabriel Retes, para seguir con "*Sin remitente*", "*El callejón de los milagros*", entre otras.

Por fin, después de muchos años de ausencia, el cine de nuestro país planteaba ideas más inteligentes para un público del mismo tipo. Sin embargo, la mayoría de los exhibidores continuaban comprometidos por los distribuidores dejándose seducir por las ganancias económicas que les reportaba este cine.

Las cintas que abordaban otro tipo de propuestas menos comerciales se les boicoteaba por medio del enlatamiento. Así comenzó la descapitalización del sector productivo. Aunque lo que dio al traste, a nuestro cine, fue la liquidación de las paraestatales como el Banco Cinematográfico, Películas Nacionales, Películas mexicanas, y lo peor de todo fue la venta de Compañía Operadora de Teatros, (de 1988 a 1992). La última empresa presentaba problemas financieros por su mala administración. Los dedicados al cine de nuestro país anunciaron su preocupación, pero no se les escuchó. Así que la venta se efectuó. Y ni siquiera se les dio la oportunidad de adquirir parte de la compañía, ya que se vendió en paquete y, como siempre sucede, se dio preferencia al mejor postor.

Casi a la par se produjo la modificación a la Ley Cinematográfica, creada en 1947, para lo que las supuestas consultas hechas antes de la determinación final de las condiciones fijadas para su elaboración no fueron consideradas en

su redacción final. Todo indicaba que se efectuaron como una estrategia política para acallar al sector. Según la directora Marcela Fernández Violante, los principales problemas a los que se enfrenta el cine en México fueron vaticinados en un pliego petitorio presentado en la supuesta consulta que hicieron las autoridades que se encargaron de tramitar la nueva legislación. Desafortunadamente, dichas propuestas no fueron tomadas en cuenta en el momento final de su redacción. Ya que sus principales observaciones fueron las referidas a la disminución del tiempo obligatorio dedicado al cine nacional, el criterio que se manejaría para la clasificación de las cintas; y la salida de la Cineteca Nacional del organigrama de la Secretaría de Gobernación.<sup>124</sup>

Como se ha visto en los años posteriores a su publicación, esta nueva legislación ha orillado al cine nacional a su disolución. Aunque la reducción del tiempo en pantalla no ha tenido un impacto de una manera explícita por el bajo número de producciones que se han hecho en estos últimos tres años ha justificado que en las pantallas se siga proyectando casi exclusivamente cine norteamericano. Las decenas de cintas nacionales ni siquiera se estrenan con prontitud; tienen que esperar aproximadamente un año para ingresar a la cartelera comercial. Hasta las películas del Circuito de Calidad, que agrupa algunas distribuidoras del continente europeo, se exhiben poco a poco, casi a cuentagotas.

El cine norteamericano seguirá predominando en nuestro país, con la única diferencia que en países como Canadá, socio nuestro por haber firmado el Tratado Libre Comercio, previó la protección de su cine en un 30 por ciento, como lo marca ése acuerdo en materia cultural. Como la mayoría de las veces sucede en nuestro país, al gobierno en turno se le olvido el papel social que ha jugado el cine y su capacidad para aminorar momentáneamente las frustraciones de los asistentes.

Los públicos perdidos por estas practicas se han aficionado al cine norteamericano. El séptimo arte de México, muy a pesar de la calidad demostrada desde hace por lo menos cinco o siete años, no ha podido

---

<sup>124</sup> Entrevistada por la autora.

convocar a un mayor público, por estar como en una especie de transición, en la cual hace falta más apoyo de las instancias públicas; sobre todo para que se siga haciendo cine y para que aquellos que arriesgan su capital por lo menos no pierdan, lo invertido.

Con respecto a lo anterior la realizadora Guita Schyfter señala:

Aquí en México es muy difícil conseguir dinero para hacer una película, porque no se recupera el dinero. Si hacer cine fuera un negocio pues habría muchísima gente, me imagino, productores privados interesados, como había antes.<sup>125</sup>

La falta de garantía para exhibirse y recuperar lo invertido es el problema principal para realizar una cinta: Además del aumento substancial en los costos de producción, debido a las fluctuaciones del dólar. Pero si promovieran estímulos y garantías al sector que invierte el capital, se vería fortalecido el número de cintas realizadas al año. Con esto las cintas nacionales tendrían más presencia en la cartelera cinematográfica publicada en el medio informativo impreso. Así, el público regresaría no sólo a las pantallas, como está sucediendo, sino también empezaría a buscar cine hablado en su idioma y con propuestas definitivamente más acordes a nuestra realidad.

Otra de las contradicciones que aquejan al medio es la falta de convocatoria que consigue la cinematografía netamente nacional. Según expresan los propios realizadores, como Francisco Athié director de "*Lola*". Él asegura que una de las labores de los cineastas debe ser cambiar la mirada de su producto para comprometerse a venderlo, antes que nada. "Una responsabilidad del cineasta es meter gente a los cines".<sup>126</sup>, como una obligación hacia el sector productivo, antes que anteponer los proyectos meramente personales.

Una perspectiva así dejaría a los realizadores con inquietudes autorales fuera del mercado. ¿No es este cine el que ha propiciado la evolución de este

---

<sup>125</sup> M. A. Silva Martínez, "Entrevista con Guita Schyfter", en *Nitrato de Plata*, Núm 22, Invierno de 1995, p. 25

<sup>126</sup> R. Camargo, "Un cine más adecuado a la realidad" en *El Nacional*, 28 feb 1995, Sección de espectáculos, p.38

arte?; y, de cierta forma, ¿ No ha permitido la transcendencia de este medio y la formación de un cine clásico? Entonces los creadores deberán dedicarse a otra cosa o tendrán que volverse unos expertos comunicadores que se dejen seducir por lo comercial y dejar en un tercer o cuarto plano ese tipo de mensajes, y romper así con la obra que se imaginaron para dejarla en una parcialidad de lo que podía ser.

Los cineastas tendrán que conformarse con hacer comerciales o programas de televisión y dejar sus pretensiones personales para otra vida. Entre el gobierno mexicano y los sindicatos como el STIC y el STPC -que luchan por condiciones laborales actualmente difíciles de cumplir- se puede acabar el cine mexicano y convertirse en una letra muerta, que sonará como un experimento lingüístico dentro de las salas, ya que no se escuchará nada más en español que las cintas infantiles y los cortos comerciales.

¿De qué sirve que un entusiasta realizador como Robert Rodríguez con la película *El mariachi*, haya demostrado que con ingenio se puede hacer cine, cuando en México tenemos un sistema instaurado, donde se sigue un proceso desde la pre-producción, producción, postproducción comercialización y exhibición, plagado de todo tipo de conflictos? Sí se hace una cinta en locaciones, sin la necesidad de ocupar foros, se le tiene que pagar a los carpinteros de los foros que no trabajaron porque el STPC lo exige, y así por el estilo.

Estas son algunas cuestiones por las cuales nadie se atreve a arriesgar su patrimonio: inflar un presupuesto sobre la base de exigencias sindicales no alienta a nadie a invertir en un negocio inseguro como es el cine. Además se está creando una imposibilidad para exhibir, con las nuevas compañías de Cinemark, Cinemex y próximamente las pantallas de la productora y distribuidora norteamericana, United Artis, que es una de las cinco Majors que dominaban a todo el mundo por penetrar a todas las pantallas posibles en el ámbito mundial, casi casi como si se tratara de una copropiedad, donde con acuerdos de los propietarios de los cines, se les exige aceptar los "churros" norteamericanos a cambio de las exclusivas de los éxitos ya comprobados en las taquillas de ese país.

En este mismo sentido son las declaraciones de uno de los socios de Cinemark, William O. Jenkins, quien señaló "... proyectaremos el cine mexicano siempre y cuando esté de acuerdo a los criterios de calidad que nosotros consideramos. De lo contrario hasta sería en desprestigio para nuestra cadena. Principalmente nos debemos a los gustos del público y es evidente que prefiere cine norteamericano como se demuestra en la taquilla."<sup>127</sup>

Uno de los problemas que limitan el desarrollo de nuestro cine, es la falta de equidad en las ganancias recibidas por las producciones cinematográficas. Esta situación se puede observar más claramente en el reparto del peso en taquilla. Ya que tan sólo le corresponde a esta área un diez por ciento de lo obtenido. La inversión total le corresponde a este sector, mientras los distribuidores y exhibidores se llevan el pedazo grande del pastel, como confirma el crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco, quien señala que el porcentaje de las ganancias asignado al sector productivo es la contradicción más grande que tiene nuestro cine.<sup>128</sup>

Nadie puede asegurar de dónde surgieron los porcentajes que conforman el esquema de la repartición. Lo que queremos subrayar es la falta de interés de las autoridades mexicanas para proteger a los cineastas que arriesgan su capital en la manufactura de la cinta de celuloide. No se les estimula de ninguna manera; ellos solicitan que fiscalmente se les ayude, pero esto parece imposible, y la única forma en que participa el gobierno, supuestamente, es haciendo respetar una legislación trunca y carente de sentido.

Mientras no se autorice la publicación de la nueva versión del reglamento, los sectores que participan en el cine, seguirán acatando únicamente las restricciones que no afecten sus intereses.

---

<sup>127</sup> Federico Alarcón (director), "El cine que ya no se enlata", en *Realidades*, Canal 40, 13 jun 1996, 21:30 hrs.

<sup>128</sup> Entrevistado por la autora

El IMCINE tampoco ha logrado realizar propuestas concretas que permitan mejorar la situación del séptimo arte de nuestro país. El CNCA tiene un presupuesto superdotado que ha ejercido aceptablemente en el apoyo a otros campos del arte. En cambio, al cine se le ha encontrado envuelto en sus altos costos y con lamentables resultados a la hora de proyectarse, por la falta de promoción. Aún así algunos cineastas aseguran que en otros países, como Brasil, cuyo gobierno asigna un presupuesto menor, la producción de cine es mayor.

En cuanto al apoyo otorgado para la investigación en área del conocimiento, las cosas no varían mucho. Según los asistentes al Primer Encuentro de Investigadores y Académicos del Cine, los interesados en éste trabajo tienen que sufragar sus trabajos por sí solos. Ya que el CNCA, a través del FONCA ha mostrado un gran desinterés por brindar apoyo a casi ningún tipo de trabajo que se piense realizar con respecto al cine. Sí se acude a presentar algún trabajo de investigación, éste es rechazado por tratarse del tema cinematográfico; en cambio cuando se trata de literatura, es más fácil encontrar alguna respuesta positiva. El CNCA ha dado alguno apoyo a contadas revistas como *Nitrato Plata*.<sup>129</sup>

Estamos conscientes que la problemática del tema es inagotable y su principal contradicción es la falta de protección gubernamental al cine que, por años, ha forjado nuestra visión de la patria en que nacimos y sobre todo del mundo. Mientras el Estado no revalore al cine en su papel cultural, seguirá al acecho del mercantilismo comercial y los pasos que se pudieran dar para recuperar al público serán abismales.

Aunque existan recursos humanos que puedan generar el cambio, hace falta que el gobierno diseñe políticas que tiendan a estimular y proteger al cine nacional contra los embates del cine norteamericano. Pero que no mime a los sectores que se encargan de explotarlo, sino que ayude a las generaciones que tratan de cambiarlo, recuperarlo y estudiarlo. De no hacerlo así, sólo encontraremos a simples realizadores de encargos extranjeros, en lugar de

---

<sup>129</sup> Primer encuentro de investigadores y docentes de cine, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, del 18 al 20 de SEPTiembre 1996.

potenciales creativos que pongan en alto nuestra cultura. Para contrarrestar esa transculturación que nos ha tratado de moldear a los estereotipos, para convertirnos en algo así como ciudadanos del mundo. A los estudiantes de comunicación se les enseña la importancia del cine, incluso hasta realizan practicas para motivar su aprendizaje; se les ofrece la oportunidad de conocer a los más destacados directores a través de proyecciones; se les invita a foros para discutir la problemática del aprendizaje del cine con el apoyo del vídeo; y, *al final, descubren que resulta imposible hacer cine en nuestro país.*

¿Qué pasará con este primer siglo de cine, donde las imágenes tomaron forma de los acontecimientos de una nación cambiante, pero con una tradición cultural arraigada a la que nada parecía afectar, porque la familia, la religión y una especie de nacionalismo, eran los elementos que lo nutrían?

Ahora, de frente al siglo XXI, parecería que nunca recuperaremos la fascinación de vernos reflejados a nosotros mismos en una pantalla gigante, - también por el surgimiento de las nuevas formas de ver cine- como lo hicieron los primeros espectadores cuando el cinematógrafo inundaba la pantalla de las improvisadas salas, y nuestros connacionales no resistían la curiosidad en un principio, por conocer los rasgos del dictador Porfirio Díaz y la de la clase económica dominante. Después la serie de acontecimientos históricos, las primeras ficciones, los intentos por adaptar historias de la literatura clásicas, hasta por fin encontrar una narrativa propia que permitió la identificación de los personajes a nuestra realidad para conformar un auténtico bagaje cultural.

Observamos con pesar que mientras todos los sectores involucrados en el cine no unan esfuerzos, desde el gobierno en turno, sindicatos, productores, exhibidores, distribuidores y en general el público mexicano por apoyar a nuestra cinematografía. Parece que, de verdad, nunca se podrá rescatar al cine mexicano de la ruina en que se encuentra. Y se tendrán que recordar las *glorias pasadas como simples anécdotas, en calidad de las que cuenta un abuelo a sus nietos.* Las nuevas generaciones no entenderán del todo la trascendencia de los que se les dice por su adoración al "nintendo" y a todas las propuestas transculturales que su cine (el norteamericano) les implante en sus pequeñas conciencias.

Este penoso destino sólo se detendrá cuando el cine latinoamericano despierte y se funda en un frente común contra la penetración cultural anglosajona; ya sea promoviendo acuerdos de participación conjunta en la producción filmica o únicamente promocionado prioritariamente a la cinematografía hablada en castellano. Primeramente recordando todas las similitudes conductuales e históricas manifiestas en casi todos los países, que conforman el sur del continente americano para conseguir, en alguna medida, contrarrestar a la industria cinematográfica más expandida del mundo, la norteamericana.

Será necesario olvidar el espíritu de competencia que en general ha prevalecido en estas naciones y unir fuerzas para fomentar que se hagan cintas con un enfoque más acorde a la realidad económica y social que vivimos todos los de éste lado. De no hacerlo así, los problemas de nuestro cine terminarán por minar las posibilidades efectivas de seguir manufacturando otro tipo de cinematografía. Situación que lamentaremos profundamente, ya que ante los embates de la moneda norteamericana sólo nos queda crear una red de producción, distribución y exhibición que nos permita recuperar ese mercado y posibilite que la creatividad de nuestros cineastas sea conocida por una población que ha vivido una historia con similares limitaciones.

De no recuperar al público local y al mercado latinoamericano, con la mayor brevedad, nuestro cine estará condenado a su desaparición. Especialmente debido a la competencia mundial que se enfrenta ante el concepto de la globalización, que se perfila contra los pequeños productores en casi todos los ámbitos de la economía y de la industria. El cine, en ese contexto, desafortunadamente no será la excepción.

## Fuentes Consultadas

- Amador Romero**, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *CUEC 1940-1974*  
México, UNAM, 1982, 23 pp.
- Anduiza**, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*,  
México, Filmoteca de la UNAM, 1983, 355 pp.
- Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, A.C.**,  
*Memoria 50% de tiempo de pantalla*,  
México, A. P. D. P. M. A. C., 1987, 473 pp.
- CANACINE**, *Resumen anual de cine en la ciudad de México*,  
México, CANACINE, 1995, 47 pp.
- , *Exposición y análisis de la problemática actual en la industria cinematográfica*, México, CANACINE, 1994, 72 pp.
- Contreras Torres**, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*,  
México, Edición del autor, 1960, 445 pp.
- De los Reyes**, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930 Vivir de Sueños*,  
Volumen I (1896-1920), México, UNAM, 1983 271 pp.
- Dirección General de Cinematografía**, *Manual de organización de la Dirección General de Cinematografía*, México, Secretaría de Gobernación, 1995, 457 pp.
- Echeverría Aguirre**, Eduardo, *Participación del estado en la industria cinematográfica mexicana. Producción estatal 1977 - 1982*,  
México, Universidad Iberoamericana, 1987, 181 pp.
- Filmoteca de la UNAM**, *Orígenes del cinematógrafo*,  
México, Filmoteca de la UNAM, INBA, SEP, s/f, 59 pp.
- García Riera**, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*,  
México, SEP, 1985, 356 pp.
- Garnica Flores**, María Santa, *Instituto mexicano de Cinematografía. Evaluación de un periodo de acción 1983 - 1991*,  
México, UNAM - FCPyS, 1992, 237 pp.
- Gomezjara A.**, Francisco, *Práxis cinematográfica*, México,  
Ed. Nueva Era, 1988, 259 pp.
- Gubern**, Roman, *Historia del cine*,  
España, Edit. Lumen, 1973, Vol. Y, 372 pp.
- IMCINE**, *Circuito de calidad, informe-prensa*,  
México, IMCINE, .11 oct. 1995, 25 pp.
- Leal**, Juan Felipe; Eduardo Barraza; Carlos A. Flores V.; "Jacalones y permisos.  
La instalación de cinematógrafos entre 1898 y 1904", en *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*,  
México, UNAM - FCPyS -División de Estudios de Posgrado,  
Año XL, Quinta Época, Jul - Sep de 1995, No. 161, pp. 277

- Moreno Brizuela, Dora**, *Políticas cinematográficas de exhibición 1970-1982*, Tesis, México, FCPyS, 1987, pp. 447
- Shojjet Weltman, Celia**, *Cine y poder. La política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana*, México, UNAM-FCPyS, 1989, 213 pp.
- Secretaría de Gobernación**, *Ley y reglamento de la industria cinematográfica*, México, S. G., 1966, 54 pp.
- , *Diario oficial*, México, 13 feb. 1989, p. 16
- , *Ley Federal de radio y televisión*, en el *Diario oficial*, México, 19 ene 1960, p. 5
- , *Reglamento de la Ley Federal de radio y televisión*, en el *Diario oficial*, México, 4 abr. 1973, p. 4
- , *Ley federal de derechos de autor*, en el *Diario oficial*, México, 21 dic. 1963, p. 13-14.
- , *Ley Federal de Cinematografía*, en el *Diario oficial*, México, 29 dic. 1992, p. 2-3.
- , *Memoria de Trabajos de la comisión de estudio y asesoría de la nueva Ley Federal de Cinematografía*, México, RTC-SEGOB, 1982, 3 vols.
- , Decreto con el que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en el *Diario oficial*, 7 dic. 1988, p. 11-13
- Soberón Torchia, Edgar**, *Un siglo de cine*, México, SEP - CNCA - SEGOB - LN - PEMEX - DDF, 1996, 446 pp.
- Viñas, Moisés**, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM - UNESCO, 1985, 305 pp.

## HEMEROGRAFÍA:

- Vera, José**, "Entrevista a Emilio García Riera", en *El Nacional*, Dir. José Carreño Carlón, México, 8 dic. 1989, Sección de espectáculos, p. 21
- Ayala Blanco, Jorge**, "Carrera y la pesadumbre urbana.", en *Nitrato de Plata*, Núm. 19, Verano de 1995, pp. 12 - 13
- Camargo, Ricardo**, "Un cine más adecuado a la realidad", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera, México, 28 feb. 1995, Sección de espectáculos, p. 28
- , "Urge el reglamento para la nueva ley cinematográfica" en *El Nacional*, Dir. Pablo Hiriart, México, 13 ene 1993, Sección de espectáculos, p. 5
- , "COTSA culmina proceso de liquidación", en *El Nacional*, Dir. Pablo Hiriart, México, 7 jul. 1993, Sección de espectáculos, p.5

- , "Un largo viaje hacia las salas plus", en *El Nacional*, Dir. José Carreño  
 Carlón, México, 8 ene 1990, Sección espectáculos, p. 1
- , "Cerraron 22 cines en el D.F., durante 1989", en *El Nacional*, Dir. José Carreño Carlón. México, 5 ene 1990, Sección espectáculos, p. 5
- , "Remodelarán más de 100 cines", en *El Nacional*, Dir. Pablo Hiriart. México, 2 oct. 1993, Sección de espectáculos, p. 5
- Cárdenas, Alejandro**, "Cien años del planeta Lumière", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera,  
 México, 28 dic. 1995, Sección espectáculos, p. 39
- , "Fructífero sexenio del IMCINE", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera,  
 México, 29 dic. 1994, p. 37
- Espinasa, José María**, "Pizarrazo", en *Nitrato de Plata*, Núm. 22, Invierno de 1995, P.31
- Galindo, Clara Aurora**, "Debe reformarse la Ley Cinematográfica", en *El Nacional*,  
 Dir. Enriqueta Cabrera, México, 25 ene 1995, Sección de espectáculos, p. 39
- , "La crisis del cine mexicano", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera, México, México, 28 dic. 1995, Sección de espectáculos, p.39
- Lazcano, Hugo**, "Está a discusión el reglamento de cine", en *Reforma*, Dir. Alejandro Junco.  
 México, 8 jun. 1995, Sección Gente, p. 7D
- , "Inauguran cines perinorte", en *Reforma*, Dir. Alejandro Junco, México, 19 mar 1994, Sección D, p. 7
- , "Mandan cineastas documento a la Cámara", en *Reforma*, Dir. Alejandro Junco,  
 México, 27 jul. 1995, sección Gente, p. 3D
- , "Inaugura Zedillo Centro Cultural 12", en *Reforma*, Dir. Alejandro Junco,  
 México, 5 mayo 1995, p. 6D
- Murrieta, R.**, "El cine mexicano produjo 45 películas durante 1994", en *Novedades*,  
 28 dic. 1994, p. 1E
- Peguero, Raquel**, "Instalada la comisión que elabora nueva Ley Cinematográfica", en  
*La Jornada*, Dir. Carlos Payán, México, 2 jul. 1992, p. 29
- \_\_\_\_\_, "Necesario actualizar la normatividad del cine mexicano", en *La Jornada*,  
 Dir. Carlos Payán, México, 3 jul. 1992, p. 21
- \_\_\_\_\_, "Con 45 votos a favor se aprobó en el Senado la Nueva Ley Cinematográfica",  
 en *La Jornada*, Dir. Carlos Payán, México, 15 dic. 1992, p. 23.

- Quiroz Arroyo, Macarena**, "La Cineteca tomó el lugar que le corresponde", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera, 11 abr. 1996, Sección de espectáculos. p. 37
- Ramos Alcántara, Raúl**, "El senado aprobó reformas a la Ley Cinematográfica", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera, 10 abr. 1996, Sección de espectáculos, p. 37
- Salazar H., Alejandro**, "IMCINE programa en tiempos de crisis", en *El Nacional*, Dir. Enriqueta Cabrera, México, 9 mar 1995, Sección espectáculos, p. 37
- Silva Martínez, Marco Antonio**, "Entrevista con Guita Schyfter", en *Nitrato de Plata*, Núm. 22, Invierno de 1995, p. 25
- El Nacional**, Dir. Fernando M. García, nota informativa sobre unidades de rodaje del STPC y el STIC, -sin título y sin autor-, México, *El Nacional*, 30 ene. 1980, p. 18
- El Universal**, Dir. Antonio J. Olea, *El cine gráfico. Anuario 1943-1944*. México, El Universal, 1944, pp. 132 - 137.
- El Universal**, Dir. Antonio J. Olea, *El cine gráfico. Anuario 1949-1950*. México, El Universal, 1950, pp. 32 - 33.
- Unomasuno**, "Declaraciones de Raúl Chávez Guajardo", México, 23 dic., 1989, p. 25
- Vega, Patricia**, "Se realizan consultas para actualizar la ley cinematográfica", en *La Jornada*, Dir. Carlos Payán, México, 11 mar 1991, p. 42
- "Distintas maneras de desincorporar COTSA", en *La Jornada*, Dir. Carlos Payán, 1 abril 1990, p. 25

## ENTREVISTAS:

- Hugo Chavarría**, en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. México, D.F., 22 de mayo de 1996.
- C.P. Eduardo Ruiz**, Gerente de Multicinemmas Plaza Universidad, México, D.F., 25 de mayo de 1996
- José Trejo**, Jefe de Recepción de Temex-Color, México, D.F., 7 de junio de 1996.
- Alfredo Joskovics**, México, D.F., 8 de Julio de 1996.
- Marcela Fernández Violante**, México, 30 de mayo de 1996.
- Jorge Ayala Blanco**, México, D.F., 16 de octubre de 1996 (durante la presentación del libro:  
*La eficacia del cine mexicano*)

**Lic. Jorge Acha Palacios**, IMCINE, México, D.F., 12 de mayo de 1996

**Guillermo González**, CINEMARK, México, D.F., 14 de mayo de 1996

**Alma Gracia Puig**, CINEMEX, México, D.F., 20 de mayo de 1996

**Juan Betancourt Estrada**, ECOCINEMAS, México, D.F., 23 de mayo de 1996.

#### **PROGRAMAS DE TELEVISIÓN:**

"El cine que ya no se enlata", en *Realidades*, Dir. Federico Alarcón  
Canal 40, México, D.F., 13 jun. 1996, 21:30 hrs.

#### **Otros:**

"Foro de análisis y propuestas para el fortalecimiento de la industria  
cinematográfica nacional",  
México, 30 de mayo de 1996. (reporteado por la autora).

"Primer encuentro de investigadores y docentes de cine" Universidad Autónoma  
Metropolitana - Unidad Xochimilco. México, 18 a 20 de Septiembre de 1996  
(reporteado por la autora).