

12
2es.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN



"DISTINTO AMANECER: EL CINE MEXICANO
DESPUES DEL TERCER CONCURSO DE
CINE EXPERIMENTAL (1986-1992)"

TRABAJO DE INVESTIGACION

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA
BAJO LA OPCION DE

TESIS

PRESENTA

MARCOS CASTAÑEDA CONTRERAS

ASESOR: MAESTRO JOSE DE JESUS GONZALEZ ALMAGUER



CAMPUS ACATLÁN ACATLAN, ESTADO DE MEXICO

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

267231



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.

La única manera de salvar el cine, que está muriendo lentamente, es revitalizar las producciones independientes. El deseo y las ganas de contar una historia es muy simple, pero ahí está la salvación de este arte. Las instituciones están matando este impulso.

Alain Tanner

A mi familia nuclear

A mi madre y padre: Epifania Contreras y Apolonio Castañeda por ser eje fundamental de mi vida.

A mis hermanos mayores y sus respectivas parejas: Román y Laura, Víctor y Carmen; sin ustedes este proyecto de profesión sería difícil.

A mis otros dos hermanos: Luis y Laura por seguir adelante a pesar de los tropiezos de nuestras vidas.

A mis sobrinos: Israel y Victoria del Carmen; dos proyectos de vida a realizarse.

A mis tíos: “Chata” y Modesto.

A sus hijas: Norma (q.e.p.d.), Silvia y Gabriela, por ser parte de la familia nuclear.

Gracias

A G R A D E C I M I E N T O S

A todas aquellas personas que hicieron posible la realización de esta tesis. Ustedes saben quiénes son.

Gracias mil por su ayuda, apoyo y comprensión.

INDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO 1. EL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL COMO PUNTO DE PARTIDA	1
1.1 Antecedentes. ¿Qué son los concursos de cine experimental?	2
1.2 Tercer Concurso de Cine Experimental: un respiro dentro de la industria cinematográfica nacional	12
1.3 Del Cine Independiente al Tercer Concurso de Cine Experimental	14
1.4 Resultados del Tercer Concurso de Cine Experimental	25
1.4.1 Participación de directores, actores y técnicos	27
1.4.2 Producción	29
1.4.3 Distribución y exhibición	33
1.4.4 Consecuencias	35
CAPÍTULO 2. EL CINE INDEPENDIENTE PROPUESTA Y AVANCE DEL CINE MEXICANO	38
2.1 Desarrollo del Cine Independiente a partir de 1983 a 1992	39
2.2 Participación de directores, actores y técnicos	63
2.3 Producción	67
2.4 Distribución y Exhibición	83
CAPÍTULO 3. EL PAPEL DE LAS ESCUELAS DE CINE DENTRO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL	92
3.1 El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)	93
3.1.1 Funciones del CUEC	96
3.1.2 Plan de Estudios	100
3.2 Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)	102
3.2.1 Funciones del CCC	104
3.2.2 Plan de Estudios	106
3.3 Escuelas - Egresados e Industria Cinematográfica Nacional	108

CAPÍTULO 4. DISTINTO AMANECER:	
EL NUEVO CINE MEXICANO	116
4.1 Situación del Cine Mexicano entre 1986 a 1992	117
4.2 Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y su papel dentro de la cinematografía nacional	127
4.3 Ser o no ser: perspectivas del cine mexicano	134
CONCLUSIONES	141
BIBLIOGRAFÍA	147
HEMEROGRAFÍA	150
FILMOGRAFÍA	154

INTRODUCCIÓN

La historia del cine mexicano está marcada por la fatalidad. Desde hace tiempo se ha declarado su muerte.

A partir de los años cincuenta, nuestra cinematografía se encuentra en crisis. Un tema recurrente para explicar los males de nuestro cine y para destacar el origen de un cine independiente que ha dejado enseñanzas en el quehacer cinematográfico.

Un cine que se desarrolló, en un principio, al margen de la industria filmica y que, a finales de los años ochenta, el Estado lo reincorpora, una vez más, a sus filas. Cabe mencionar que el estado interviene con sus recursos porque es ahí donde encuentra un medio de difusión para sus fines propagandísticos. En cada sexenio, el cine se vuelve un instrumento para proyectar una imagen idónea de la realidad, en sus diversos ámbitos, muy diferente a la que se vive. Es un cine sujeto al estado.

Sin embargo, este cine se ha conformado con los concursos de cine experimental, de los egresados de las escuelas de cine y con el financiamiento estatal.

Por lo tanto, nuestra reflexión parte del Tercer Concurso de Cine Experimental, el cual fue una pieza importante en el quehacer cinematográfico nacional de la década de los ochenta. Dicho certamen es importante porque, una vez

más, se intentó reactivar a la industria cinematográfica nacional, así como se buscó una posibilidad de renovar a los anquilosados cuadros de la misma.

Por ello, el primer capítulo trata de entender el origen de los concursos de cine experimental, remontándonos al nacimiento del cine independiente, para restablecer la relación existente entre ambos, partiendo del papel fundamental que juegan los directores y el tipo de producción, ya sea con el financiamiento particular o por medio de las cooperativas u otros organismos preocupados por hacer cine.

Posteriormente, en el segundo capítulo abordaremos el desarrollo del cine independiente, su querencia y malquerencia con el Estado, es decir su cooptación. Así como, la participación de los primeros egresados de las escuelas de cine, el surgimiento de nuevas instituciones oficiales para el apoyo a un “Nuevo cine mexicano”, que serían el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC).

Paralelamente al apoyo estatal que el cine tenía por parte del IMCINE y el FFCC, las escuelas de cine empiezan a cobrar auge, al establecer planes y objetivos para la enseñanza filmica, desde un punto de vista analítico, como es el caso del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y desde un punto de vista técnico creativo, como es el caso del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Punto medular de este crecimiento, son los egresados de dichos centros, es gracias a ellos que el cine nacional cobra una nueva significación. Por lo anterior, el

tercer capítulo da cuenta del papel de las escuelas de cine dentro de la industria cinematográfica nacional.

Como último punto de análisis, el capítulo cuatro se remite al papel que ha jugado el Estado con su intervención en la industria filmica, a través del IMCINE, para conocer su papel dentro del quehacer cinematográfico y las perspectiva del cine mexicano.

En resumen, la tarea es poner al descubierto de una manera objetiva la historia reciente de un cine mexicano en constante crisis y su perseverancia por seguir produciendo, y por mantener viva nuestra memoria filmica. Esperando que llegue “Un Distinto Amanecer”.

“Un Distinto Amanecer” que nos lleve al conocimiento de nuestra realidad filmica para comprender la lógica cinematográfica entre industria y arte, entre comercialización y cultura.

CAPÍTULO 1.
EL TERCER CONCURSO DE
CINE EXPERIMENTAL COMO
PUNTO DE PARTIDA

1.1 Antecedentes. ¿ Qué son los concursos de cine experimental ?

Antes de empezar a hablar directamente de los concursos de cine experimental en México, comenzaremos por tratar de abordar brevemente lo que es el cine experimental, es decir, dar un punto de partida para comprender su razón de ser.

El inicio está en el mar de las definiciones. Así, el cine experimental pertenece a lo que también se conoce como cine independiente:

Cine independiente: Producción de una película, generalmente de contenido social, que se filma fuera de la industria cinematográfica y se exhibe fuera de los circuitos comerciales, cine marginal, experimental.¹

Sin embargo, como aclararemos más adelante el cine independiente abarca otras distinciones (ver cuadro 1).

Como vemos, el cine experimental es considerado como independiente en una primera instancia; pero no nada más es aquel que tiene un “contenido social” o que trabaja “fuera de la industria cinematográfica”. Es aquel que rompe o experimenta con la cinemática, la cual se refiere a la organización visual y narrativa.²

¹ Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, UNAM-ENEP Acatlán, 1989, p. 43

² Elsa Cárdenas Rentería, *El Cine Experimental en México*, México, UNAM - FCPyS, Tesis, 1987, p. 275

La organización visual abarca lo que es el manejo de la cámara, el encuadre y la iluminación, y la organización narrativa es aquella que se encarga del guión (anécdota, libro, cuento), montaje y estilo (aquí se refiere al género cinematográfico y al estilo personal del director).³

Cuadro 1

CINE INDEPENDIENTE: CATEGORÍAS	
Categorías	Características
<i>Cine Alternativo</i>	Es el que presenta mayores opciones en el trabajo cinematográfico, ya que por lo general cuenta con pocos recursos económicos, y por esa misma causa ha tenido que diseñar esquemas de trabajo más eficientes, es así como han surgido cooperativas de producción integradas por todos o algunos de los participantes de la película. Este cine optimiza todo: recursos humanos, tiempo, y recursos económicos.
<i>Cine Estatal</i>	Es el cine que es cooptado por el estado y realizado por directores surgidos del cine independiente que tienen interés en reflejar problemáticas sociales desde un punto de vista progresista. ⁴
<i>Cine Escolar</i>	Es el realizado como parte del trabajo académico de los estudiantes en las escuelas de cine y financiado por la misma escuela.
<i>Cine Experimental*</i>	Es aquel que rompe o experimenta con la cinemática. La cinemática se refiere a la organización visual y narrativa.

Fuente: Pantalla No. 1 (mayo - julio 1985).

*Definición del crítico de cine Miguel Barbachano Ponce.

³ *Ibidem*, p. 275

⁴ Cfr. "Del cine independiente al Tercer Concurso de Cine Experimental", p. 14

Ahora bien, si el cine experimental convierte o transforma la cinemática, entonces una característica fundamental para comprenderlo consiste en tomar en cuenta todo aquello que es innovación o todo lo que va en contra de los cánones establecidos dentro del quehacer cinematográfico. Por lo tanto “no hay un criterio universal para definir al cine experimental”.⁵

Bajo la premisa anterior el cine experimental en México ha sido una constante búsqueda (de algunas décadas) por intentar abrir nuevos derroteros dentro de la cinematografía nacional. A continuación explicaremos el por qué.

Recordemos que el cine mexicano ha buscado desde hace mucho tiempo consolidarse como una industria. Paradójicamente también se consideró que era imposible lograrlo. “En 1929 se tenía la convicción de que era imposible establecer una industria cinematográfica nacional”.⁶

Sin embargo, dos golpes de suerte, a través de varios años, lograron que el cine mexicano alcanzara este anhelo.

En 1930 la producción de películas en español elaboradas en Estados Unidos entró en crisis, ya que las cintas estaban realizadas al “vapor”⁷; simplemente se cubría un mercado más.

⁵ Cárdenas Rentería, op. cit., p. 275

⁶ Aurelio de los Reyes, “El nacionalismo cinematográfico”, en Historia del arte mexicano, Tomo 11, 1982, p. 115

⁷ *Ibidem*, p. 116

Ante el problema, cinematografistas locales y hollywoodenses coincidieron en ver a México como el necesario e indispensable centro productor de películas en español. Aquéllos pensaban en crear una industria nacional; para éstos se trataba de establecer una sucursal de Hollywood.⁸

Pero la oportunidad se presentó con la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial que vino a dar el empujón necesario a la cinematografía nacional. He aquí, el primer golpe de suerte. La industria norteamericana de cine se mermaba ante este conflicto bélico.

Estados Unidos disminuía su producción cinematográfica, por lo tanto, los productores latinoamericanos tuvieron que surtir sus propios mercados.⁹

Dos países son los que encabezan el reto de producir películas en cantidad suficiente para el mercado latinoamericano: Argentina y México.

Sin embargo, Argentina queda fuera de esta posibilidad al declararse neutral respecto al conflicto bélico, por lo cual, fue boicoteada por los fabricantes de película virgen. Así México se afianza casi como proveedor exclusivo del mercado latino.¹⁰ Es el segundo golpe de suerte.

En 1940 se inicia la época industrial del cine mexicano. Después de ese año, la industria cinematográfica nacional va en ascenso. De veintinueve filmes en 1940 se pasa a treinta y siete en 1941. De esta manera el número sigue en aumento. Para

⁸ *Ibidem*, p. 116

⁹ Moisés Viñas, "La época de oro del cine mexicano: los años cuarenta y cincuenta", en Historia del arte mexicano, Tomo 11, 1982, p. 123

¹⁰ *Ibidem*, p. 123

1942 la cifra aumenta a cuarenta y siete películas filmadas y setenta para 1943. En estos años se fortalecen compañías productoras y debutan veinte directores.¹¹

Hasta aquí todo parece ir bien, sin embargo, en 1944 empieza a surgir el fantasma que acompaña al cine mexicano por muchos años: la cerrazón sindical. El cine nacional empieza a entrar en descomposición como un cadáver reciente.

En 1944 surgieron las contradicciones: al mismo tiempo que debutó otro gran número de directores, el sindicato cerraba sus puertas a todo nuevo elemento posterior a esta promoción. Esta medida sería la que a la postre acabaría echando por tierra los logros cualitativos de la cinematografía mexicana, al anquilosar a sus creadores y técnicos. Fue una medida aún más perjudicial que la competencia leal y desleal (escamoteo de material primario, intentos de doblar al español sus películas) del cine estadounidense, dispuesto ante el próximo fin de la guerra a recuperar sus mercados.¹²

No obstante, todavía se seguiría haciendo un gran número de películas, pero solo un director nuevo trabajaría en estos años: Luis Buñuel. Al arribar a México el español Luis Buñuel, comienza a hacerse evidente la crisis que amenazaba al cine mexicano. La escasez de película, el abuso de temas y figuras anteriormente exitosas, el exclusivismo sindical, la competencia del cine extranjero, en fin todo contribuye a ello.¹³

¹¹ *Ibidem*, p. 123

¹² *Ibidem*, p. 125

¹³ *Ibidem*, p. 129

Cuadro 2

PELICULAS PRODUCIDAS ENTRE 1945 Y 1949	
Año	Total de Películas
1945	82
1946	72
1947	58
1948	81
1949	108

El cine mexicano a partir de la segunda mitad de los años cuarenta entra como dijimos, en descomposición. Películas cada vez más pobres y falsas, destinadas al público menos exigente (analfabeto en su mayoría). Los géneros continuaron siendo los tradicionales: melodrama conformista, aventuras y comedias. ¹⁴

El negocio ya no es la producción de cintas, lo es la distribución y exhibición, en ésta última es donde surge un monopolio, encabezado por William Jenkins (empresario que tuvo en sus manos la dirección de COTSA en 1944). ¹⁵

¹⁴ *Ibidem*, p. 129

¹⁵ Jorge Elizondo, "La exhibición cinematográfica, retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, No. 15, 1991, p. 8

A pesar de todo, la década de los cincuenta se inaugura en grande. En 1950 se llega a una cifra récord: ciento veinticuatro largometrajes.¹⁶

Poco a poco la industria cinematográfica nacional que se había formado en el transcurso de los años, pasa a ser una inversión poco redituable, enfrentada súbitamente a un pujante inicio de la televisión. Además, por decreto se decide congelar los precios de taquilla en los cines (de uno a cuatro pesos). Ante esta situación se deja de invertir en el cine: la taquilla ya no redituaba.

El panorama en el cine nacional no era nada alentador. Las contradicciones se aceleraban. La década de los cincuenta presenciaría el anquilosamiento de nuestro cine.

En estos años uno de los aspectos rescatables es la presencia de otro tipo de cine: el cine independiente. Un aviso y una respuesta a la vez, a lo que posteriormente sería otra forma de dar salida a otros proyectos cinematográficos, para bien del quehacer filmico.

Raíces (1953), de Benito Alazraki, inicio del cine independiente; *Torero* (1956), de Carlos Velo, Premio Internacional del Jurado en Cannes y *Brazo Fuerte* (1958), de Giovanni Korporaal, que se estrenó comercialmente hasta 1974; son una muestra de este cine al margen de los canales oficiales que, con producción privada

¹⁶ Mercedes Certuche Llano, "El cine mexicano, antecedentes y perspectivas", en *Encuentro de Comunicación Social*, RTC, 1990, p. 32

o sindical, intentaron un cine de calidad para contener de alguna manera la debacle que se avecinaba.

Raíces, Torero y Brazo Fuerte realizadas en la década de los cincuenta, son quizá los primeros antecedentes importantes que se conocen de cine independiente o no industrial, realizado en nuestro país y se hicieron al margen de la industria, debido principalmente a la política de puertas cerradas que en ese momento tenía el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en todas las ramas de la producción cinematográfica.¹⁷

En los años sesenta, sin embargo, el propio STPC convoca al primer concurso de cine experimental, del cual ciertamente surgen valores; –sobre todo gente que ya había incursionado en el teatro o en la literatura– y temáticas diferentes a las que había abordado el cine industrial y comercial hasta entonces.¹⁸

Es así que por una necesidad imperiosa de renovación, el gobierno de la República y el STPC da inicio en 1964, al I Concurso de Cine Experimental, que vino a concluir en 1965 con la participación de 12 películas.¹⁹

El resultado fue alentador para la creación cinematográfica; se iniciaron directores de la importancia de Alberto Isaac, Salomón Laiter, Juan Ibáñez, Carlos Taboada, Rubén Gámez, y Juan José Gurrola; escritores de la talla de Juan García Ponce y Carlos Fuentes que obtuvo el tercer lugar con *Amor, amor, amor*; Juan Rulfo, primer lugar con *La fórmula secreta*; José Emilio Pacheco que obtuvo el cuarto lugar con *El viento distante* y el Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, el segundo lugar con *En este pueblo no hay ladrones*; dio oportunidad de

¹⁷ Patricia Weingartshofer, "Cine independiente", en *Pantalla*, No. 1, mayo-julio de 1985, p. 19

¹⁸ *Ibidem*, p. 19

¹⁹ Miguel Barbachano Ponce, "El III Concurso de Cine Experimental", *Excelsior*, 23 de abril de 1986, Sección de Espectáculos, p. 4

musicalizar imágenes a dos grandes artistas, Manuel Enríquez y Joaquín Gutiérrez Heras, y lanzó al estrellato a Pixie Hopkins, Julián Pastor, Claudio Obregón, Julissa, Enrique Rocha, Jacqueline Andere, Enrique Álvarez Félix, Lourdes Guerrero.²⁰

Años después: (1966-1967), la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, organizó el II Concurso de Cine Experimental. En aquella ocasión se terminaron siete filmes, entre los cuales destacaron tres: *Juego de mentiras*, de Archibaldo Burns, basada en el cuento *El árbol*, de Elena Garro; *El idolo de los orígenes*, de Enrique Carreón, inspirado en una narración de Julio Cortázar; *El periodista Turner*, de Oscar Menéndez, fundamentado en el reportaje *México bárbaro* de John Kenneth Turner.

No resulta aventurado conjeturar, que las arduas enseñanzas adquiridas durante esos dos concursos, vinieron finalmente a inspirar, primero, el desarrollo de un vigoroso cine independiente; segundo, los aciertos cinematográficos del sexenio de Luis Echeverría (1970-1976). El nuevo gobierno, encabezado por José López Portillo (1976-1982) en vez de cuidar y acrecentar aquella buena semilla, que no pertenecía únicamente a un grupo burocrático, o a un sindicato específico, sino a todo un pueblo ávido por dar cuerpo y sentido a su realidad a través de imágenes veraces, se empeñó en pisotearla sin ton ni son, realizando medidas disparatadas, como la clausura del Banco Nacional Cinematográfico; el reingreso voraz a la tarea productiva de aquellos que consideran al séptimo arte como negocio; la entrega inconsciente, si consideramos a la pantalla como un espejo necesario, en el cual la sociedad contempla sus vicios y sus virtudes, de horas y horas de proyección de cine extranjero con su peligrosísima cauda de influencias; la muy costosa e inútil realización de tres o cuatro películas bajo la mercenaria batuta de directores extranjeros *Antonietta* (1982), de Carlos Saura; *Campanas Rojas* (1981), de Serguei Bondarchuk; *Eréndira* (1982), de Ruy Guerra; olvidando que esos dineros pudieron tener mejor destino: egresados del CUEC o del CCC.²¹

El cine mexicano ya no tenía mucho que ofrecer, salvo vulgaridades: ficheras, comedia burda, narcotraficantes y braceros, sin ningún viso siquiera de contenido social o de denuncia. La filmografía nacional caía en un abismo.

²⁰ *Ibidem*, p. 4

²¹ *Ibidem*, pp. 4-5

Para paliar ese desolador panorama e inyectar un poco de estamina a ese “zombie” chamuscado y mal acompañado que era el cine nacional. El Instituto Mexicano de Cinematografía y el Sindicato de Trabajadores de Producción Cinematográfica convocaron al III Concurso de Cine Experimental, que en la primavera de 1986 llegó a su culminación.²²

A través de este breve recorrido por la historia del cine mexicano, encontramos momentos claves que han salvado –sin ánimo de exagerar– o al menos intentando sacar de callejones oscuros a la industria cinematográfica nacional. En unas cuantas palabras: necesidad de renovación.

Renovación. Palabra clave que da respuesta a lo que significan los concursos de cine experimental en México; llámese cine independiente o experimental, como hemos observado, han dado un respiro al quehacer cinematográfico nacional.

Es así como en los concursos realizados en México, básicamente la experimentación ha consistido, más que en un rompimiento de las leyes de la cinemática (excepto en contados casos), en una búsqueda por nuevas formas de producción, nuevos cuadros artísticos y técnicos, nueva temática.²³

²² *Ibidem*, p. 5

²³ Cárdenas Rentería, *op. cit.*, p. 275

1.2 Tercer Concurso de Cine Experimental: un respiro dentro de la industria cinematográfica nacional

Puntos de vista encontrados en cuanto al Tercer Concurso de Cine Experimental : unos a favor, otros en contra. Sin embargo, y a pesar de los obstáculos que se presentaron, este concurso volvió a despertar inquietudes dentro del cine mexicano. La búsqueda de la industria anhelada, o quizá sea mejor decir añorada.

Se trataba a caso de un distinto amanecer o simplemente de intentar activar a la Industria Cinematográfica Nacional. Vamos a los hechos.

El cine mexicano –como hemos mencionado– es víctima de sus propios conflictos que datan de más de 35 años y si agregamos los vaivenes al cual ha sido sometido en los últimos sexenios.

El cine mexicano está íntimamente ligado al gobierno, hecho que ocasiona que cada seis años cambien las relaciones sociales del funcionario y el cine. En la época de Echeverría, el cine es corporativo y acumulativo, favoreciendo la apertura a nuevos elementos: directores, actores, argumentistas y uno que otro técnico.²⁴

En la administración de López Portillo, la política es reductiva y eliminativa, se agudizan los trámites burocráticos y las decisiones se reducen a una persona: Margarita López Portillo.²⁵

²⁴ *Ibidem*, p. 120

²⁵ *Ibidem*, p. 120

Después del desastre administrativo durante la gestión de la Sra. Margarita López Portillo, la desaparición del Banco Cinematográfico y CONACITE I, el incendio de la Cineteca y una política cinematográfica ejercida a voluntad, el cine Estatal llega al gobierno del Lic. Miguel de la Madrid como una carga. ²⁶

Los nuevos funcionarios a pesar de haber laborado dentro del medio cinematográfico en sexenios anteriores, llegan a un panorama distinto, producto de la devaluación, el caos financiero, la caída del petróleo, control de cambios, nacionalización de la banca, ²⁷ así como desastres naturales.

Sin embargo, el actual sexenio (hablamos de 1987) ha equilibrado las fuerzas y aunque no expresan una política presidencial sí son selectivas. ²⁸

Pero en 1985, la situación es francamente de emergencia. La producción filmica va en descenso y la participación del Estado en la industria es la siguiente: en 1983 se filman 91 películas mexicanas de las cuales nueve son producidas total o parcialmente por el Estado y en 1984 se realizan 64, en once el Estado tuvo participación. ²⁹

Poco a poco la industria estatal de cine iba a pique. Una industria que no ES, pero que se necesita por SER una manifestación cultural que refleja momentos o "vistas" de realidad o ficción nuestras. Desafortunadamente, lo que menos importaba era el aspecto cultural.

²⁶ *Ibidem*, p. 119

²⁷ *Ibidem*, p. 119

²⁸ *Ibidem*, p. 120

²⁹ *Ibidem*, p. 121

La convocatoria al Tercer Concurso de Cine Experimental obedece más a una medida emergente para activar la producción, que a una inquietud cultural de estos organismos.³⁰

A pesar de lo anterior, la oportunidad surgía y jóvenes y no tan jóvenes se lanzaron a la aventura de experimentar en todos los ámbitos del quehacer cinematográfico para realizar un cine que intentara (pese a los escasos recursos que manejaban) una propuesta atractiva para la industria y mejores proyectos para realizar un cine mexicano de calidad.

Un Tercer Concurso de cine experimental propio de la situación que impera en la industria filmica mexicana desde los años cincuenta; a pesar de todo rindió algunos frutos.

1.3 Del Cine Independiente al Tercer Concurso de Cine Experimental

Señalábamos en el capítulo anterior que el cine experimental es también independiente. Sin embargo, el cine independiente no necesariamente es experimental.

El cine independiente puede manejar experimentos filmicos o no, o de plano avocarse a un cine standard o lineal. Lo importante es que es una muestra de las distintas maneras de hacer cine en México.

³⁰ *Ibidem*, p. 122

El Tercer Concurso de Cine Experimental se benefició de las enseñanzas adquiridas por el Cine Independiente a través de sus posibles divisiones: cine alternativo, cine estatal y cine escolar. Eso es lo que los unifica.

Del cine alternativo se retoman los esquemas de trabajo más eficientes, ya que en momentos difíciles es indispensable hacer acopio del máximo de creatividad e imaginación, a fin de agenciarse los recursos necesarios para la realización de los proyectos filmicos.

Es así como se han surgido cooperativas de producción o pequeñas compañías con ese propósito, y son integradas por todos o algunos de los participantes de la película. Tal es el caso de las cintas como: *La víspera* (1982), de Alejandro Pelayo, producida por Cine Códice, S.A., Difusión Profesional, S.A. y Cooperativa Río Mixcoac; o *Nocaut* (1983), de José Luis García Agraz, producida por Kinam Cooperativa.

Películas del Tercer Concurso de Cine Experimental que siguieron el mismo modelo: *Obdulia* (1985), de Juan Antonio de la Riva, producida por Kinam, A.C.; *Calacán* (1985), de Luis Kelly, producida por Emulsión y Gelatina y Dasa Filmes; y *Crónica de familia* (1986) de Diego López, producida por Compañía Productora Imaginaria.

Aquí también podemos encontrar coproducciones con organismos oficiales que no pertenecen al aparato del cine estatal ya en esos momentos representado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE): *¿Cómo ves?* (1985) de Paul

Leduc, producida por el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) y Zafra A.C.

De los filmes participantes en el Tercer Concurso de Cine Experimental encontramos en coproducción de este tipo a: *El ombligo de la Luna* (1985) de Jorge Prior, producida por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y Producciones Volcán.

Además pueden existir coproducciones en donde intervienen una pequeña compañía productora y/o un productor privado, como en los casos de: *Que me maten de una vez* (1985) de Oscar Blancarte, producida por Sonia Linar y Grupo "Circo, Maroma y Teatro"; *Cuando corrió el Alazán* (1985), del productor y director Juan José Pérez Padilla; *Amor a la vuelta de la esquina* (1985) de Alberto Cortés, producida por Miguel Camacho; *La banda de los Panchitos* (1985) de Arturo Velasco, producida por Roberto Leyceguí Producciones y *Thanatos* (1985) de Cristian González, producida por Cristian González, Pía Ana Corti Velázquez y María Luisa Medina.

Del cine estatal debemos señalar que algunos veces ha sido un apoyo para el cine independiente y viceversa. Esta reciprocidad se da específicamente durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976). Época donde la industria cinematográfica

se estatifica. Época de la “cooptación” ³¹ del cine independiente por parte del régimen.

El apoyo estatal fue determinante para la apertura global de la industria cinematográfica. En 1944 el sindicalismo cinematográfico cerraba sus puertas a todo nuevo elemento. Después de veintisiete años la oportunidad de ingresar a nuevos técnicos y directores se daba, y a su vez los productores privados perdían privilegios dentro de la industria y con el estado por un tiempo.

Surgieron cineastas de distintas filas:

Egrésados de CUPEC:	Jorge Fons; Jaime Humberto Hermosillo; Alberto Bojórquez.
Estudiantes de escuelas extranjeras:	Juan Manuel Torres (Polonia) Felipe Cazals (Francia) Gonzalo Martínez Ortega (Rusia) Sergio Olhovich (Rusia)
De los concursos experimentales:	Alberto Isaac; Archibaldo Burns; Juan Ibáñez.

Y debutantes en el cine estatal como: Arturo Ripstein; Alfonso Arau; Julián Pastor; Rafael Corkidi; Gabriel Retes entre otros.

De los directores mencionados se encontraba gente hecha o participante en el cine independiente:

Juego de mentiras (1967) y *Juan Pérez Jolote* (1973) de Archibaldo Burns; *La manzana de la discordia* (1967) y *Familiares* (1969) de Felipe Cazals; *Las bien*

³¹ Julio García Durán, “El cine independiente mexicano”, México, UNAM-ENEP Acatlán, Tesis, 1986, p. 99

amadas (1965) de Juan Ibáñez; *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac y *La hora de los niños* (1969) de Arturo Ripstein.

Además de la participación de Corkidi como fotógrafo en la película *Fando y Lis* (1967) de Alejandro Jodorowsky, y la actuación de Pastor en el filme de Alberto Isaac, *En este pueblo no hay ladrones* (1964).

En general, durante el echeverrismo es posible observar coincidencias entre el cine estatal e independiente en cuanto a la manera de acercarse a los temas para tratarlos de manera más crítica y lejos del espíritu simplista del cine comercial que entonces invadía las carteleras.³²

Retomamos brevemente este periodo de la historia del cine mexicano porque podemos establecer dos consideraciones importantes para la comprensión y concepción del cine estatal.

La primera tiene que ver con la virtual imbricación entre el cine independiente y el cine estatal. Los datos expuestos así lo indican. Por lo tanto, la definición del cine estatal es vista como una división del cine independiente.

La otra observación resalta el nacimiento y noción del cine estatal. La utilización de los recursos económicos e insumo proporcionados por la estructura creada alrededor del cine mexicano en dicha administración fue importante para el desarrollo de la industria filmica. Su funcionalidad quedaba subordinada al Estado.

Ambas situaciones marcan a los dos tipos de cine en su desarrollo y paso por los siguientes sexenios.

³² *Ibidem*, p. 99

En 1985, la situación es distinta, el cine estatal representado por el IMCINE poco tuvo que ver con la producción de películas para este Tercer Concurso de Cine Experimental.

Su participación se limita a la convocatoria y patrocinio del mismo: se involucró sólo en una coproducción: *El Padre Juan* (1985) de Marcelino Aupart producida con Cine Films, S.A.

Al hablar del cine escolar es necesario destacar la labor de las dos escuelas de cine en México: El CUEC, que depende de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y el CCC, que depende del IMCINE. La escuela universitaria se inauguró en 1963 y la estatal en 1975.

Gracias a la apertura de estas escuelas, el cine mexicano ha encontrado en ocasiones su propia renovación. Sus egresados han participado en los cambios de la industria cinematográfica nacional, tanto en las filas del cine estatal como del independiente. Desde el régimen del presidente Luis Echeverría hasta el desmantelamiento del cine estatal por su sucesor José López Portillo, han jugado un papel importante. Sobre todo durante el auge del cine independiente en la época lopezportillista.

El sexenio de Luis Echeverría Álvarez fue crucial para la creación de una serie de organismos estatales con el fin de rescatar al cine mexicano del anquilosamiento en que se encontraba. Se lograron reacondicionar estudios y laboratorios; se reactivó el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) que fundó tres

casas productoras: Corporación Cinematográfica, S.A. de C.V. (CONACINE) y Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores y Estado, S.A. de C.V. (CONACITE I), a cargo del STPC, establecida en los Estudios Churubusco; CONACITE II en manos del STIC y con sede en los Estudios América. Se creó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), para la transmisión de contenidos educativos a nivel masivo con técnica documental y que fue un centro de oportunidades para el desarrollo de nuevos cineastas.³³

Se adquirió la compañía Películas Nacionales encargada de la distribución filmica y para la exhibición de las películas se adquirieron dos empresas: Operadora de Teatros (COTSA) y Cinematográfica Cadena de Oro.³⁴

La Cineteca Nacional se creó con la finalidad de rescatar, cuidar, preservar y difundir nuestra memoria filmica. Se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica con el fin de formar técnicos capaces de lograr un alto nivel artistico en el cine nacional y por último, promover a una nueva generación de cineastas.³⁵

Fue así como el estado se convirtió en un verdadero promotor del cine nacional y llegó a integrar a todos los sectores de la industria cinematográfica,

³³ Ezequiel Barriga Chávez, "III Concurso de Cine Experimental", en Excelsior, 16 de abril de 1986, p. 4

³⁴ *Ibidem*, p. 4

³⁵ *Ibidem*, p. 4

abarcando a los sectores más importantes en la cinematografía: financiamiento, producción, distribución y exhibición.³⁶

Al llegar el nuevo sexenio, el de José López Portillo (1976-1982), la situación cambió extremadamente con respecto al desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Todos los logros del sexenio anterior fueron en descenso.

El primer tropiezo fue la creación de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación. A cargo de este instituto estaría, Margarita López Portillo, quien sin pérdida de tiempo, dispuso de cambios radicales a las políticas cinematográficas adoptadas por el gobierno anterior.

Algunos de estos cambios fueron: la realización de películas costosas por directores extranjeros; descubrimiento de supuestos fraudes cometidos por funcionarios del BNC; el intento de desaparición del BNC, que aunque no se llevó a cabo sí mermó el sistema de financiamiento y producción del cine estatal. Se liquidó a la empresa estatal CONACITE I y hubo un intento de desaparecer al CCC. Propuso la venta de los Estudios Churubusco y por último, el incendio de la Cineteca Nacional por falta de mantenimiento vino a marcar el calamitoso periodo de Margarita López Portillo como directora de RTC.³⁷

³⁶ *Ibidem*, p. 4

³⁷ *Ibidem*, p. 4

En ese entonces para el estado filmaron tres directores de la primera generación del CUEC: Alfredo Gurrola, Alfredo Joskowicz y Jaime Humberto Hermosillo.

Las películas estatales que realizaron son: *La sucesión* (1978), *Llámenme Mike*, *Días de combate*, y *Cosa fácil* de Alfredo Gurrola, las tres de 1979; *Naufragio* (1977) y *Amor libre* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo; *El caballo volador* (1982) de Alfredo Joskowicz..

Las carreras de Hermosillo y Joskowicz lograron alternar la realización de cine independiente para el estado con la de cine independiente no cooptado.

Películas independientes de Hermosillo durante este periodo son: *Las apariencias engañan* (1977), *María de mi corazón* (1978) y *Confidencias* (1982); mientras tanto Joskowicz realizaba *Constelaciones* (1978).

Otros egresados y estudiantes del CUEC también consiguieron filmar: *Misterio* (1979) de Marcela Fernández Violante; *Adriana del Río, actriz* (1978) y *Retrato de una mujer casada* (1979), de Alberto Bojórquez; Jorge Fons, quien dirige su única película de la época en el extranjero, *Así es Vietnam* (1979), documental independiente de largometraje.³⁸

³⁸ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, SEP, 1986, pp. 334-337

La lista sigue: Raúl Kamffer, *¡Ora sí tenemos que ganar!* (1980); Federico Weingarsthofer, *Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra* (1979); José Luis García Agraz, *Nocaut* (1982).

Por otra parte, el CUEC también se dedicó a producir películas de largometraje, entre las cuales tenemos a: *Las malas influencias* (1977), de José Luis Benlliure; *Adiós David* (1977), de Rafael Montero; *Niebla* (1978), de Diego López; *Cualquier cosa* (1979), de Douglas Sánchez; *Todos los espejos llevan mi nombre* (1980), de Ramón Cervantes; *Café Tacuba* (1981), de Jorge Prior; *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos* (1976-1979), del brasileño Gilberto Macedo, así como *Desempleo* (1978), de María Elena Velasco y *Hacer un guión* (1981), de Dorotea Guerra.³⁹

Además, algunos otros dirigieron ejercicios, cortos y medimetrajes, como son los casos de: Alberto Cortés con su medimetraje *El servicio* (1978), Francisco Chávez con *Oye, rey, ¿a dónde vamos?* (1980), Adriana Contreras realizó el medimetraje *Historias de vida* (1981), y la italiana Milva Piazza dirigió para el CUEC el medimetraje *Carta a un niño* (1980). Nosotros aquí mencionamos sólo las películas de largometraje.

³⁹ *Ibidem*, p. 340-342

Dentro del CCC también se hicieron cosas interesantes entre cortos y mediometrajes. Sólo se realizó un largometraje el de Gustavo Montiel, *Entre paréntesis* (1981).

Es por eso que estas dos escuelas de cine han jugado un papel importante dentro del mismo cine independiente como del cine estatal: su tenacidad por hacer cine en México es una noble tarea contra viento y marea. Sin embargo, aclaramos que ambas dependencias tienen sus propios problemas. De esto hablaremos en un capítulo dedicado a su reflexión.

Así, en 1985 durante el Tercer Concurso de Cine Experimental, la participación de los egresados de estos centros de enseñanza cinematográfica era de esperarse.

Como vemos, el cine independiente (y divisiones) ofrece mayores perspectivas para la búsqueda de un distinto amanecer: un verdadero cine de calidad.

Un cine de calidad en donde el discurso visual sea fiel reflejo de la realidad y no un preciosismo de la imagen. Un cine de calidad en donde el discurso narrativo tenga completa libertad de expresión.

1.4 Resultados del Tercer Concurso de Cine Experimental.

Alrededor de agosto de 1984 empiezan a salir notas en los diferentes diarios y revistas con relación a la próxima convocatoria para el Tercer Concurso de Cine Experimental.⁴⁰

Los convocantes y patrocinadores son Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica también colabora.

La convocatoria aparece por fin el mes de noviembre de 1984.

De entrada surgen las promesas y las advertencias, como muestra tenemos dos muy significativas: las películas bien hechas van a tener mercado, no obstante lo difícil que puede ser para un productor privado arriesgar su dinero en filmes experimentales.⁴¹

El concurso al menos causaba controversia. Pero lo más importante no era la polémica suscitada, sino los resultados:

- 1) Esfuerzo creativo: sin lugar a dudas una lección para buscar modalidades de producción, de agenciarse recursos, de diversificar propuestas temáticas, de concluir un filme.
- 2) Intento de ruptura: lo experimental consiste en romper o jugar con las concepciones de la cinemática, tanto de lo narrativo como de lo visual; se logró en algunos casos.

⁴⁰ Cárdenas Rentería, op. cit., p. 126

⁴¹ *Ibidem*, p. 131

Retomemos aquí la Bitácora ⁴² de Miguel Barbachano Ponce para encontrar los valores experimentales de este Tercer Concurso.

- a) La extrema vocación cinematográfica de los jóvenes que intervinieron en el filme *La banda de los Panchitos*: Panchitos, Musgos, Bucks y Pitufos.
- b) La cinemática puesta al día en la película *Amor a la vuelta de la esquina* de Alberto Cortés. Excelente fotografía y ambientación, discretísima edición, y desde luego, la rotunda presencia de Gabriela Roel.
- c) *Thanatos*, argumento que se aproxima a lo que podría ser considerado como una metáfora sobre el caos y la desesperación que nos agobia.
- d) *Crónica de familia*, intensa película cuyo director, Diego López, supo exponer con indudable maestría el eterno conflicto entre generaciones antagónicas con su cauda de vicios y virtudes. Dedos de trazo radiográfico que supieron conducirnos por los gruesos recovecos de las clases altas de nuestra sociedad.
- e) *Calacán*, tres niveles narrativos: presente teatral y fantasioso, pasado familiar y real, imaginación fuera de este mundo, sabiamente imbricados a través de un ejemplar trabajo organizativo (edición, corte y montaje) a cargo de Luis Kelly, supieron conducirnos a esta otra realidad que es nuestra muerte.

Bitácora con alentadores resultados, con su colofón: en el apartado negativo está la carencia de coherencia narrativa de casi todos los libretos. En cambio la mayoría de los filmes poseen una puntual y hermosa fotografía, así como la extraordinaria ayuda que brindaron los profesionales de la industria en el renglón de la técnica y de la actuación, a los participantes. ⁴³

3) Lazo de unión con la industria: la apertura dentro del quehacer cinematográfico hacia los nuevos cineastas y egresados de las escuelas de cine. Además de

⁴² Barbachano Ponce, op. cit., p. 4

⁴³ *Ibidem*, p. 4

conjuntar teoría y práctica, la ayuda del gobierno y de los sindicatos con el fin de reactivar la industria. El concurso fue una plataforma para nuevos valores o para promover actores que no han logrado encabezar un reparto.

4) El futuro del cine mexicano se encuentra en el cine de calidad.

1.4.1 Participación de directores, actores y técnicos.

Los concursos de cine experimental en México han dejado constancia de que existe gente con talento capaz de dar un poco de vida al tan vapuleado cine mexicano, que con este tipo de paliativos se sostenía en vez de ser un verdadero reforzamiento para la industria filmica. A pesar de ser un breve respiro, estos concursos, en sus tres etapas han demostrado que la creación cinematográfica en distintos rubros (directores, actores y técnicos) siempre estuvo presente.

Como sus antecesores, el Tercer Concurso de Cine Experimental también dejaba constancia de ser “tribuna de nuevos valores”.

En el renglón de directores participantes tenemos, que por un momento se abría la puerta de la industria filmica, a egresados de las escuelas de cine como Alberto Cortés con *Amor a la vuelta de la esquina* que obtuvo el primer lugar; Diego López, el segundo lugar *Crónica de familia*; Arturo Velasco que obtuvo el tercer lugar con *La banda de los Panchitos*; Marcelino Aupart, con *El Padre Juan*; Jorge

Prior con *El ombligo de la Luna*, todos ellos egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Los otros esforzados cineastas son: *Cuando corrió el alazán* de José Pérez Padilla; *Calacán* de Luis Kelly; *Que me maten de una vez* de Oscar Blancarte; *Obdulia* de Juan Antonio de la Riva; *Thanatos* de Cristian González, egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).

Entre los técnicos que participan en los citados filmes sobresalen los directores de fotografía Leoncio Villarias, Manuel Palomino, Fernando Fuentes, Guillermo Navarro, Luciano Almaguer, Juan Carlos Martín (CUEC), Antonio Ruiz, Arturo de la Rosa en *Crónica de familia*, entre otros. En cuanto a sonido tenemos a René Cerón y Carlos Aguilar en *Que me maten de una vez* y *Thanatos*, respectivamente. En edición a Sigfrido García en *Que me...* y a Luis Kelly en *Calacán*. En ejecución musical a Eduardo Díaz Muñoz en *Calacán*. Y en ambientación a Carlos Herrera y Homero Espinoza en *Amor...*

Entre los actores relevantes se incluye a Claudia Ramírez y Alfonso André en *Crónica...*, Gabriela Roel y Alonso Echánove en *Amor...*, Darinka Ezeta y Ernesto Shwartz en *El ombligo...*, Nuria Bages y Gabriela Araujo en *Thanatos*, Panchitos, Musgos, Bucks y Pitufos en *La banda...*, Angélica Guerrero, Fabiola Araiza y demás integrantes del grupo La Troupe en *Calacán*, José Martí, Ignacio Guadalupe, entre otros.

Como apuntaba José Luis Gallegos: “Se deja constancia de que con base en el ingenio, en talento y entusiasmo en México es factible obtener un cine profesional de alta calidad y a bajo costo”.⁴⁴

1.4.2 Producción

La producción es el motor de la industria cinematográfica. Es financiar y es el conjunto de películas de una nación, una empresa o un inversionista. Es administración y supervisión.

En los sesenta y setenta es más evidente la enfermedad: el contenido y la temática son de un lenguaje tan ordinario como soez, “al cine mexicano lo han relegado a ser primero un producto mercantil, dejando de lado sus aspectos artísticos y sociales”.⁴⁵

Pero lo alarmante, es la retracción del nivel de producción de películas que, marcaban a los años ochenta como el adiós al consumo de cine mexicano.

⁴⁴ José Luis Gallegos, “Cine experimental: importante tribuna de nuevos valores”, en Excelsior, 13 de abril de 1986, s/p.

⁴⁵ Colectivo Alejandro Galindo, “El cine mexicano y sus crisis”, en Dicine, No. 19, mayo - junio de 1987, p. 12

En 1983 se producen noventa y un largometrajes y en 1984 se producen sesenta y cuatro películas. ⁴⁶

En 1985 se da un repunte en la producción: ciento dos largometrajes filmados, diez de los cuales pertenecen al Tercer Concurso de Cine Experimental.

Sin embargo, 1986 llegaba con una drástica caída: con la producción de sólo ochenta y seis películas, tal como se ve a continuación:

Cuadro 3

LARGOMETRAJES FILMADOS EN 1985 Y 1986		
PRODUCTORA	1985	1986
<i>Estado</i>	5	4*
<i>Iniciativa privada</i>	83**	70***
<i>Extranjera</i>	13	10
<i>Independiente</i>	1	2
TOTAL	102	86

* Incluye una película de coproducción con la iniciativa privada.

** Incluye diez películas del Tercer Concurso de Cine Experimental y una coproducción con el extranjero.

*** Incluye ocho coproducciones con el extranjero.

Fuente: Colectivo Alejandro Galindo en DICINE, mayo-junio 1987, n° 19, p. 13.

⁴⁶ Emilio García Riera, "Cine mexicano: situación actual y perspectivas", en *Dicine*, No. 12, junio de 1985, p. 3

El tercer concurso fue un intento más por reactivar –mínimamente– a la industria y promover otro tipo de cine comercial con pluralidad temática y con tintes de calidad, lejos de la producción del 86 que se dividía fácilmente en tres grandes grupos. El primero formado por segundas y terceras partes de títulos que en su momento obtuvieron gran éxito de público y también de taquilla: *Hermelinda II*, *Picardía mexicana II*, *Siete en la mira II*, entre otras.

El segundo grupo contenía las películas de braceros y mojados que se mezclan en la trama con narcotraficantes y contrabandistas.

Las cintas que se conocen como de albur urbano forman el tercer grupo al que generosamente se pueden identificar como comedia erótica citadina.⁴⁷

Contra este mar de películas realizadas sin ninguna imaginación destacan sólo algunas: *Nocturno amor que te vas*, patrocinada por la UNAM y dirigida por Marcela Fernández; *Murieron a mitad del río*, que a pesar de ser una cinta de braceros el nuevo director, José Nieto, la trata de manera diferente y con buena factura; *Y va de nuez* de Alfredo Gurrola, mirada crítica y divertida sobre la televisión; y la película documental *Ulama* de Roberto Rochin, este filme toca el tema del juego de pelota.⁴⁸

Pero volvamos al Tercer Concurso de Cine Experimental y su significado en cuanto a producción se refiere.

⁴⁷ Colectivo Alejandro Galindo, op. cit., pp. 12 y 13

⁴⁸ *Ibidem*, p. 13

Se logra un cine destacado y a bajo costo basado en la creatividad y talento de sus realizadores y se deja constancia que con base en lo anterior es factible obtener en México, un cine profesional de alta calidad.

Una de las aportaciones más importantes del certamen fue la pluralidad temática y de estilos en el manejo escénico y proporciones técnicas, que aportan al cine mexicano una nueva manera de hablar de color y forma, que significa hablar de sí mismos, de sus problemas, de buscar su tiempo. De buscar un Nuevo Cine Mexicano, de un Distinto Amanecer.

Son películas experimentales las del concurso en el sentido de que se basan en una fórmula diferente de producción y una perspectiva estética propia de cada realizador. Al participar en este cine se colabora en el rescate del cine mexicano.

El Tercer Concurso de Cine Experimental fue un puente para aquellas generaciones de cineastas que a través de los años en la década de los ochenta intentaban ingresar a la industria del cine mexicano, pocos lo lograron. Sin embargo, las enseñanzas en cuanto a producción se refieren ahí están.

Se comprueba que los recursos bien administrados (que en gran medida condicionan cuestiones temáticas y artísticas) junto con la creatividad de cada uno de los participantes aportan al cine mexicano formas distintas de producción (Ver siguiente capítulo) para intentar hacer un cine de calidad en camino de encontrar su propia identidad.

1.4.3 Distribución y exhibición

Una producción, una película; casi se cumplía con la organización de este certamen. Sin embargo, faltaban dos partes básicas y/o complementarias de la industria: la distribución y la exhibición.

Si la producción abría puertas, descubría fórmulas e incorporaba nuevos productores, técnicos y actores al cine profesional, en lo concerniente a la distribución y exhibición no fue lo esperado, por la sencilla razón de que estos puntos se han convertido en un mal que aqueja al cine mexicano.

A los problemas que afrontan las películas mexicanas en la producción (retracción de la inversión estatal y privada, repetición sistemática de temas en aras de una supuesta comercialidad y pronta recuperación económica, elevación constante de los costos por encima de la inflación general, falta de estímulos reales a las cintas de calidad, lenta recuperación de la inversión) tenemos que sumarle aquellos provocados por el incumplimiento de los exhibidores de proporcionar a nuestro cine el cincuenta por ciento del tiempo de pantalla y la falta de asistencia del público espectador (...).

En un muestreo realizado a 400 cintas, que equivalen a lo producido en los último cinco años aproximadamente, se obtuvo que las películas tardaban once meses, en promedio, en estrenarse, una vez que habían terminado su rodaje, situación que produce el fenómeno conocido como el "enlatamiento", que no es otra cosa que la espera que tienen que hacer nuestras cintas para estrenarse en algún punto de la República. ⁴⁹

⁴⁹ *Ibidem*, p. 12-13

Según información proporcionada por la Asociación de Productores, en 1986 existían ciento cinco cintas enlatadas, nada más en el Distrito Federal y su área metropolitana.

Por lo tanto no es de extrañar que después de 1985, fecha de la convocatoria del Tercer Concurso de Cine Experimental, sólo hayan sido exhibidas comercialmente las tres cintas triunfadoras, una de ellas *Crónica de familia*, proyectada en una época muy desafortunada, durante las fiestas navideñas, en que la gente no asiste o va poco al cine. Las otras dos, *Amor a la vuelta de la esquina* y *La Banda de los Panchitos* corrieron con la misma suerte, fueron exhibidas en pocas salas y con escasa publicidad. Esta última, juega un papel importante porque forma parte del proceso de distribución y exhibición y responde a la elección de la plaza y la promoción de un filme.

El Tercer Concurso de Cine Experimental evidenciaba la poca o nula distribución que hay para el cine nacional.

Ante tal situación este certamen dejó ver una posibilidad más de experimentación para la distribución y exhibición: los cine clubes, una posibilidad real y alternativa.

1.4.4 Consecuencias

Las consecuencias más evidentes del certamen son los males internos de nuestra industria cinematográfica: falta de un productor dispuesto a financiar una película y la poca o nula distribución y exhibición de los filmes, así como la perdurable crisis económica y la inflación como males externos, que vienen a elevar los costos de producción.

Por lo anterior, se confirmó la necesidad de abrir nuevos espacios para el bien del cine mexicano, como son los de instrumentar nuevas formas de exhibición, distribución y promoción por canales distintos a los ya establecidos, y poder llegar a todos los públicos.

Para lograrlo es necesario retomar las declaraciones expuestas, en su momento, por el crítico de cine Miguel Barbachano Ponce:

Producción y Coproducción intensa de una temática propia, exhibición oportuna y digna como si se tratara de material extranjero, distribución dispuesta a conquistar nuevos mercados y a reconquistar los viejos, descentralización de estudios, laboratorios, centros de enseñanza y cineclubes (...)" 50

⁵⁰ Cárdenas Rentería, op. cit., p. 146

Resulta claro que la industria cinematográfica nacional requería de una reestructuración a fondo. El Tercer Concurso de Cine Experimental reveló el deterioro al que se había llegado.

El certamen en general presentó películas bien logradas, pero sin crítica política, social o económica. Su punto de vista fue limitado.⁵¹

En cuanto a la promesa de un cine experimental vitalicio a promoverse cada dos años, con una aportación por parte de las autoridades del cine y los sindicatos de un cincuenta por ciento de su costo, como se planeó al final del evento, no se cumplió.⁵²

En síntesis, el resultado del concurso: diez películas, diez estilos y la promoción de un gran número de gente dedicada al quehacer cinematográfico con un panorama muy poco alentador, que tiene como punto de partida la dificultad de establecer una política cultural del estado en el manejo del cine.

Así lo demuestra la realización de este concurso. Fue sólo una inyección para la alicaída industria filmica nacional.

⁵¹ *Ibidem*, p. 278

⁵² *Ibidem*, p. 279

Sin embargo, ese ánimo mercantilista (en el sentido de ver al cine como simple mercancía), olvidándose de que “el buen cine no es asunto de disposiciones administrativas en lo temático”⁵³ no evitó ir de nueva cuenta en la búsqueda de un distinto amanecer para el cine mexicano.

⁵³ García Riera, *op. cit.*, p. 3

CAPÍTULO 2.
EL CINE INDEPENDIENTE
PROPUESTA Y AVANCE DEL
CINE MEXICANO

2.1 Desarrollo del cine independiente a partir de 1983 a 1992

Al iniciarse el gobierno del presidente Miguel de la Madrid Hurtado, se creó en 1983 el Instituto Nacional de Cinematografía, dándose así cumplimiento aparente a una idea propuesta años atrás, entre otros, por el director Julio Bracho y el grupo Nuevo Cine, fue nombrado director del instituto Alberto Isaac.¹

Después del desastre del sexenio anterior y con varias generaciones de cineastas frustrados acumuladas en las antecámaras de lo que quedaba del cine gubernamental;² la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (IMCINE) abrigaba la posibilidad de establecer una política cultural del estado en el manejo del cine, así como una planificación coherente de producción.³

Este cambio se hacía necesario porque la producción estatal de cine seguía en picada, sus índices de producción se encontraban por debajo del cine de producción privada y del mismo cine independiente.

¹ Emilio García Riera, "Cine mexicano: situación actual y perspectivas", en *Dicing*, No. 12, junio de 1985, p. 3

² Gustavo García, "La muerte de un burócrata", en *Intolerancia*, No. 7, noviembre-diciembre de 1990, p. 22

³ García Riera, op. cit., p. 3

Cuadro 4⁴

PELICULAS PRODUCIDAS ENTRE 1977 Y 1982						
Películas producidas	1977	1978	1979	1980	1981	1982
<i>Por productores privados</i>	23	60	72	88	74	57
<i>Por el estado</i>	44	29	15	5	7	7
<i>Por productores independientes</i>	10	18	26	14	16	23
<i>Totales</i>	77	107	113	107	97	87

Desafortunadamente, la mentalidad burocrática sólo opera en un sentido: así como desde los años veinte se creó el mito de que donde falla el empresario, debe intervenir el funcionario para bien de la Nación, así el régimen de Miguel de la Madrid consideró que para equilibrar a una burocracia cinematográfica desbocada y sin proyecto ni contrato social, hacía falta otra entidad burocrática el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).⁵

Sin embargo, ni la ubicación administrativa del instituto que formó parte de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) ni su funcionamiento respondieron a lo

⁴ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, SEP, 1986, p. 323

⁵ Gustavo García, *op. cit.*, p. 22

que se esperaba.⁶ Entre 1982 y 1983 se crearon los institutos, uno para radio, Instituto Mexicano de la Radio (IMER), otro para la televisión (Imevisión), y otro para el cine (IMCINE). La idea general era que fueran los brazos productivos y ejecutivos, mientras que la dirección general de RTC permanecería como órgano administrativo, subordinado a la Secretaría de Gobernación.

Los institutos de cine de Estados Unidos, Inglaterra, España y Colombia, por citar unos cuantos, fomentan la investigación histórica, la crítica, las publicaciones del quehacer cinematográfico. IMCINE no ha tenido una sola iniciativa en este sentido, excepto regular la producción.⁷

Una vez más, el cine independiente, con un desarrollo de más de treinta años, hacía acto de presencia. En los años de 1983 y 1984 las expectativas eran prometedoras.

Tan sólo durante esos dos años, podemos citar varias películas que ofrecen muestras fehacientes de la actitud persistente de las cineastas independientes para continuar figurando en un ambiente cinematográfico que ellos pretenden dignificar con sus trabajos.⁸

⁶ García Riera, "Cine mexicano...", p. 3

⁷ *Ibidem*, p. 3

⁸ Julio García Durán, "El cine independiente mexicano", México, UNAM-ENEP Acatlán, Tesis, 1986, pp. 128-129

Prueba de ello, tenemos películas como: *Conozco a las tres* (1983), de Marisa Sistach; *De veras me atrapaste* (1983), de Gerardo Pardo; *Una Historia de Payasos* (1983), dirigida por Eduardo Carrasco Zanini y producida por el Grupo Canario Rojo; *Mujeres Yalaltecas* (1983-1984), de Sonia Fritz; *Frida* (1983), de Paul Leduc; *Amanecer* (1983-1984), de Lillian Liberman; *México Bárbaro* (1983), de Oscar Menéndez; *Motel* (1983), de Luis Mandoki; *Luna de sangre* (1983), de Luis López Antúnez y *Redondo* (1984), de Raúl Busteros.

La producción estatal seguía en picada. La realización en 1983 de películas mexicanas, según García Riera, era de noventa y un cintas, en donde el estado sólo tuvo participación total o parcial en nueve de ellas.

En 1984, la situación fue por el estilo: de sesenta y cuatro películas producidas, en once participó el estado.

Los realizadores que participaron durante esos dos años para el Estado eran ya conocidos, como son los casos de Jaime Humberto Hermosillo, Ariel Zúñiga, Rafael Corkidi, Gabriel Retes, Rafael Baledón, José Estrada, Arturo Ripstein, Julián Pastor, Luis Alcoriza, Carlos Enrique Taboada y Sergio Olhovich; menos uno, el debutante Juan Antonio de la Riva, *Vidas errantes* (1984).

Este breve recorrido por los primeros años de la década de los 80 nos ilustra cómo la producción filmica nacional, en general, iba en descenso.

Al llegar a la mitad de esa década, el desencanto para el cine independiente, tanto de producción particular como con financiamiento estatal, hacía acto de

presencia. Se ponía de manifiesto el drástico descenso al cual llegaba la producción filmica en la mitad de la década de los ochenta.

En los años 1985 y 1986 el estado alcanzaba a producir ocho películas y una coproducción con la iniciativa privada. Por su parte, el cine independiente, como tal, sólo realizaba tres filmes en esos mismos años. El cine mexicano que buscaba hacer cine de calidad, había tocado fondo.

Entre 1983 y 1986 el panorama del cine estatal era francamente poco alentador. En lo que iba del sexenio del presidente Miguel de la Madrid se habían producido treinta películas, como veremos a continuación.

CUADRO 5

PELICULAS REALIZADAS ENTRE 1983 Y 1986 CON LA PARTICIPACIÓN DEL ESTADO		
AÑO	PELICULA	DIRECTOR
1983	<i>Corazón de la noche</i>	Jaime Humberto Hermosillo
	<i>El diablo y la dama</i>	Ariel Zúñiga
	Coproducción con Francia	
	<i>Los memoriales perdidos</i>	Jaime Casillas
	<i>Bajo el volcán</i>	John Houston
	Coproducción con Estados Unidos	
	<i>Figuras de la pasión (Aguas de la pasión)</i>	Rafael Corkidi
	<i>Vidas errantes</i>	Juan Antonio de la Riva
	<i>Mexicano tu puedes</i>	José Estrada
	<i>Gringo Mojado*</i>	
	<i>Náufragos de Liguria</i>	Gabriel Retes
<i>Náufrago Piratas</i>	Gabriel Retes	
<i>El más valiente del mundo</i>	Rafael Baledón	

ANO	PELICULA	DIRECTOR
1984	<i>El otro</i> <i>La venganza de la serpiente emplumada*</i> <i>La segua (El beso de la bruja)</i> Coproducción con Costa Rica <i>Historias Violentas</i> <i>Orinoco</i> <i>Terror y encajes negros</i>	Arturo Ripstein Antonio Iglesias Diego López, Víctor Saca, Carlos García Agraz, Gerardo Pardo y Daniel González Dueñas Julián Pastor Luis Alcoriza
1985	<i>Las Lupitas</i> <i>Robachicos</i> <i>Astucia</i> <i>Veneno para las hadas</i> <i>La tierra prometida</i> <i>Viaje al paraíso</i> <i>Juego eterno*</i>	Rafael Corkidi Alberto Bojórquez Mario Hernández Carlos Enrique Taboada Roberto G. Rivera Ignacio Retes
1986	<i>Esperanza</i> Coproducción con la ex Unión Soviética <i>Cabeza de Vaca</i> <i>Batallas en el desierto (Mariana, Mariana)</i> <i>Rompe el alba (Al romper la madrugada)</i> Coproducción con Estados Unidos <i>¡Oh vida! (Hoy como ayer)</i> <i>Etcétera**</i>	Sergio Olhovich Nicolás Echevarría José Estrada y Alberto Isaac Isaac Arstenstein Sergio Béjar y Diego Constante

* Producciones que están enlatadas

** Proyecto que tenía la intención de ser realizado a finales de ese año.

Fuente: Marcos Castañeda Contreras con base en notas informativas del periódico El Nacional, 27 de marzo de 1986, quinta sección, pp. 1-3.

Así tanto la economía nacional tuvo niveles de crecimiento (7 a 8% promedio) la producción estatal cinematográfica cayó, a la vez que la privada se incrementaba enormemente. La producción filmica del 'sexenio de nulo crecimiento económico' fue errática.⁹

CUADRO 6

PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS EN MÉXICO ENTRE 1983 Y 1988								
CONCEPTO	1983	1984	1985	1986	1987	1987	1988	TOTAL
Estado	9	11	14	4	7	4	10	59
<i>CONACINE</i>	3	2	4	2	-	-	-	11
<i>CONACITE II</i>	1	2	1	1	-	-	-	5
<i>Estudios América</i>	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Estudios Churubusco</i>	-	1	-	-	-	1	-	2
<i>CONACITE I</i>	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Estado / I. P. Nacional</i>	1	2	9	1	5	-	-	18
<i>Estado / I. P. Extranjera</i>	2	3	-	-	2	3	-	10
<i>Estado / Trabajadores.</i>	2	1	-	-	-	-	-	3
Sector Privado	82	49	79	70	77	65	98	520
<i>Productor Nacional</i>	70	42	74	62	71	62	-	381
<i>I. P. / Producción extranjera</i>	6	3	5	8	5	3	-	30
<i>Privada en el extranjero</i>	6	3	5	8	5	3	-	30
<i>Extranjeras en México</i>	12	11	8	10	3	5	13	62
Otras	2	5	-	2	2	5	4	20

FUENTE: 1983-87 (1a. Versión): E. Perea, Depto. Informac. CANACINE. 1987 (2a. Versión)-88: H. Reyna, Depto. de Informac. CANACINE.

⁹ Juan Carlos Alemán Márquez, "La industria cinematográfica mexicana en los proyectos de nación", UNAM-Facultad de Economía, Tesis, 1991, pp. 68-69.

Todo indicaba que el cine mexicano hecho por el Estado no daba para más. La industria cinematográfica era lo de menos: “Al presidente (MMH) [sic] el cine le importaba un pito”.¹⁰

En su sexenio fue claro que el papel del Estado como productor había fracasado. El IMCINE sólo regulaba la producción y asignaba fondos irrecuperables a una nómina burocrática y parasitaria. En pocas palabras, el brazo cinematográfico creado en su sexenio era inoperante.

Sin embargo en 1986 surgen dos eventos que abrigan cierta esperanza renovadora para el cine mexicano, el Tercer Concurso de Cine Experimental (punto de partida del trabajo de investigación) y la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC).

El 14 de octubre de 1986, los medios de comunicación informaron ampliamente de la puesta en marcha del Plan de Renovación Cinematográfica. Su objetivo era reactivar la industria filmica mexicana.¹¹

El entorno es el de siempre: crisis económica, competencia extranjera e influencia de la televisión.

¹⁰ Francisco Sánchez, *Crónica antisoemne del cine mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1989, p. 166

¹¹ José Vera, “El Fondo de Fomento cumplirá sus objetivos” (2ª. Parte), en *El Nacional*, 8 de febrero de 1993, Sección de Espectáculos-Cartelera, p. 23

El programa (Plan de Renovación Cinematográfica), contiene doce puntos esenciales, y entre ellos destacan: Política de precios, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Tiempo de pantalla, Campaña de apoyo al cine mexicano, Capacitación a los trabajadores, Importación de equipos, Importación temporal de película virgen, y otros.

Por lo que se refiere a la constitución del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, éste se estableció con la finalidad de aplicarlo en la producción, promoción y a la preservación del acervo cinematográfico nacional y lo más representativo del extranjero.

El FFCC trabajará bajo régimen de fideicomiso con la participación del Banco Nacional de México (contrato firmado por representantes de los tres sectores de la industria con una aportación inicial de cien mil pesos aportados por la CANACINE en su calidad de fideicomitante), estará constituido por las aportaciones de cierto número de butacas de cada sala fílmica en el país.

El Comité Técnico del Fondo estará integrado por un representante del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y otro del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), así como uno de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM) y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) y dos representantes de la Secretaría de Gobernación (RTC e IMCINE) que determinarán el número de butacas para los distintos aforos de la República.

El Fondo operará por la vía de la asignación de recursos a los proyectos fílmicos y la aportación de capital de riesgo, o por una combinación de ambos beneficios, pero en ningún caso más allá del 75% del costo de la película.¹²

Bajo esta fórmula, el FFCC ha otorgado recursos tanto a productores privados como a productores independientes.

Con base en la calidad del proyecto presentado, otorga recursos a los cineastas bajo la forma de un préstamo. En el momento que este es devuelto el cineasta recobra en su totalidad los derechos de su obra.¹³

¹² José Vera, "El Fondo de Fomento cumplirá sus objetivos" (3ª. Parte), en El Nacional, 9 de febrero de 1993, Sección de Espectáculos, p. 20

¹³ Ignacio Durán Loera, "El cine mexicano y sus perspectivas", en Intermedios, No. 5, diciembre de 1992-enero de 1993, p. 49

Es evidente que al entrar a este esquema de producción los cineastas se arriesgan con el Estado. Sin embargo, debemos reconocer la importancia del FFCC dentro de la situación que se vivía en la industria de cine nacional por aquellos años.

Para redondear la idea expuesta anteriormente, retomamos, palabras escritas por el crítico de cine y guionista Tomás Pérez Turrent, que definen tal situación de manera contundente:

(...) Los cineastas productores no tienen la capacidad financiera suficiente para ser autónomos, necesitan el concurso de un organismo como el IMCINE o el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, pero de todas maneras representa un esquema de producción diferente.¹⁴

Al menos se logró la realización de treinta y seis películas, durante el periodo de 1986 hasta finales de 1992, como veremos a continuación:

¹⁴ Tomás Pérez Turrent, "Perspectivas del cine mexicano", en Pantalla, No. 13, abril de 1991, p. 8

CUADRO 7 ¹⁵

**CONTRIBUCIÓN DEL FONDO DE FOMENTO
A LA CALIDAD CINEMATOGRÁFICA
AL CINE MEXICANO**

La siguiente es la lista de todas las producciones que han recibido el respaldo del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) desde su constitución (1986) hasta finales de 1992. Las cantidades otorgadas fluctúan entre los 300 a 500 millones de pesos. Hubo quienes sólo recibieron para servicios cinematográficos, pero también para la realización de diversas actividades de promoción y difusión del séptimo arte. Hasta los productores privados ha contado con su colaboración como sucedió en febrero de 1991, cuando se les entregó una partida para pagar su cuota de inscripción a la FIAPF.

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1. <i>El secreto de Romelia</i> | 19. <i>Golpe de suerte</i> |
| 2. <i>El costo de la vida</i> | 20. <i>Nocturno a Rosario</i> |
| 3. <i>Goitia</i> | 21. <i>Encuentro inesperado</i> |
| 4. <i>Polvo de luz</i> | 22. <i>Serpientes y escaleras</i> |
| 5. <i>Un lugar en el sol</i> | 23. <i>Ángel de fuego</i> |
| 6. <i>Mentiras piadosas</i> | 24. <i>Modelo antiguo</i> |
| 7. <i>Cabeza de Vaca</i> | 25. <i>Marea suave</i> |
| 8. <i>El extensionista</i> | 26. <i>Kino</i> |
| 9. <i>Bandidos</i> | 27. <i>Miroslava</i> |
| 10. <i>Danzón</i> | 28. <i>La invención de Cronos</i> |
| 11. <i>Ciudad de ciegos</i> | 29. <i>Novia que te vea</i> |
| 12. <i>Mi querido Tom Mix</i> | 30. <i>Bartolomé de las Casas</i> |
| 13. <i>Sólo con tu pareja</i> | 31. <i>La vida conyugal</i> |
| 14. <i>Retorno a Aztlán</i> | 32. <i>Estrellita marinera</i> |
| 15. <i>Cómodas mensualidades</i> | 33. <i>Vagabunda</i> |
| 16. <i>Como agua para chocolate</i> | 34. <i>Los vuelcos del corazón</i> |
| 17. <i>Playa azul</i> | 35. <i>Desiertos mares</i> |
| 18. <i>Gertrudis Bocanegra</i> | 36. <i>Principio y fin</i> |

¹⁵ José Vera, op. cit., p. 20

Según los datos, se comprobó que, la industria cinematográfica nacional buscaba la manera de reactivar la producción de películas de calidad.

De nueva cuenta, el estado y sus filiales cinematográficas cooptaban a productores y cineastas independientes bajo fórmulas probadas por ellos mismos. La cooperación y la autogestión ahora eran de riesgo compartido con el Estado.

Pero lo más sorprendente fue la retracción del cine independiente no financiado por el estado, todavía entre 1983 y 1984 su desarrollo se consideraba alentador. Sin embargo, a mitad de la década de los ochenta esa esperanza llegaba también al estancamiento de manera casi definitiva, sólo se realizaron tres películas independientes entre 1985 y 1986.

Las tres cintas son: *Los confines*, de Mitl Valdez, película producida por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM; *Nocturno amor que te vas*, de Marcela Fernández Violante, segundo largometraje que la UNAM le produce a ella; y *Clandestino destino*, de Jaime Humberto Hermosillo.

Estas películas se exhibieron durante la III Muestra de Cine Mexicano (que organiza cada año, desde 1986, el Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara), en el año de 1988. Dicho certamen es una fuente importante para conocer el desarrollo del cine mexicano de calidad de los últimos años. Podemos conocer las producciones independientes,

estatales y universitarias; de este "cine alternativo", que encuentra su lugar de exhibición, lejos de la "banalidad y estulticia del cine industrial".¹⁶

A pesar de la buenas intenciones de la Muestra, al año siguiente (IV Muestra de Cine Mexicano), el cine independiente no financiado por el estado volvió a desaparecer. La única película con ese sello: *Los inocentes*, de Felipe Cazals no fue exhibida. Esta película fue exhibida el año siguiente durante la realización de la V Muestra de Cine Mexicano. Sin embargo la cinta permanece casi inédita por trabas sindicales.¹⁷ En la V Muestra de Cine Mexicano se programaron largometrajes hechos en su mayoría en 1989, por diversas productoras universitarias, estatales e independientes. Sin embargo no se proyectaron por diversas razones:

La primera de ellas, *Rojo amanecer*, de Jorge Fons, no llegó por tener problemas con la censura por tocar el tema del movimiento del 68.

La segunda, *Intimidad*, de Dana Rotberg, no se exhibió porque el productor así lo decidió; aunque pudo verse en video mediante una copia proporcionada por la realizadora.

La tercera, *Intimidades en un cuarto de baño*, de Jaime Humberto Hermosillo tampoco pudo proyectarse.¹⁸

¹⁶ Alfonso Casas y Guillermo Vaidovits, "IV Muestra de Cine Mexicano", en *Dicine*, No. 30, septiembre de 1989, p. 10

¹⁷ Juan Carlos Vargas "V Muestra de Cine Mexicano", *Dicine*, No. 34, mayo de 1990, pp. 16-18

¹⁸ *Ibidem*, pp. 16-18

En cuanto a la realización universitaria se exhibió sólo una cinta: *Historias de ciudad* (1988), filme producido por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

La película está integrada por cuatro episodios e igual número de directores: *Alguien se acerca*, de Ramón Cervantes; *Viajeros*, de Rafael Montero; *Lili*, de Gerardo Lara; y *Azul celeste*, de María Novaro.

En esta Muestra también participó el cineasta independiente Ariel Zúñiga, con su película *Una moneda al aire*.

El número de producciones independientes se establecía en seis, si contamos la cinta de Ariel Zúñiga, en el periodo que iba de 1986 a 1989. El cine independiente que no tenía apoyo estatal seguía su destino: la retracción.

En los tres años siguientes (1990-1992) el número de producciones independientes sólo fueron seis.

Durante la realización de la VI Muestra de Cine Mexicano se destacaron dos hechos (que el discurso oficial y comercial retomaría para enarbolar la bandera del “Nuevo Cine Mexicano”):

a) Que los once largometrajes escogidos para participar en la Muestra habían representado a México en diferentes festivales internacionales, desde el de Cartagena, Colombia, hasta el de Berlín, Alemania.

b) Que más de la mitad de sus directores no cumplían aún los cuarenta años de edad.¹⁹

De esas once películas, cinco fueron exhibidas como óperas primas: *Intimidad*, de Dana Rotberg, *La leyenda de una máscara*, de José Buil, *Los pasos de Ana*, de Marisa Sistach, *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera, y *Retorno a Aztlán*, de Juan Mora.

Las otras cintas son las siguientes: *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría, *Pueblo de madera*, de Juan Antonio de la Riva, *Resplandores del alba*, de Eduardo Maldonado, *Rojo amanecer*, de Jorge Fons, *La tarea e Intimidades en un cuarto de baño*, ambas de Jaime Humberto Hermosillo.²⁰

Del total, sólo cinco son producciones independientes sin financiación estatal y/o de producción privada independiente, es decir, inversionistas que no forman parte de una empresa filmica, y son: *Intimidad*, *Rojo amanecer e Intimidades en un cuarto de baño*. Y dos producciones nuevas en nuestro conteo, *Los pasos de Ana y La tarea*.

Los seis filmes restantes obtuvieron financiación del IMCINE y/o del FFCC. Las otras cuatro producciones independientes señaladas (para sumar seis) dentro del

¹⁹ Alfonso Casas y Guillermo Vaidovits, "VI Muestra de Cine Mexicano", en *Dicine*, No. 40, julio de 1991, p. 16

²⁰ *Ibidem*, pp. 16-17

periodo que abarca de 1990 a 1992 se presentaron en la VII Muestra de Cine Mexicano, y son las siguientes:

La tarea prohibida, de Jaime Humberto Hermosillo; *Tequila*, de Rubén Gámez (segundo largometraje en más de 28 años y ganador del Primer Concurso de Cine Experimental); *El bulto*, de Gabriel Retes; y *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau (recibió apoyo del FFCC, sin embargo, se considera independiente porque la cinta se realizó al margen de los sindicatos de la industria cinematográfica nacional).

La producción mexicana registró en 1992 un total de cuarenta y siete películas, muchas de ellas apoyadas por organismos estatales.²¹ Como vemos, de ese total sólo cuatro filmes son independientes.

El resultado después de observar el desarrollo del cine independiente a través de la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara, Jalisco, es de decadencia.

En lo que va de la III Muestra realizada en 1988 a la VII de 1992, el frío cálculo nos indica la producción y exhibición de quince películas independientes que no han sido adoptadas, que abarcan el periodo de 1985 a 1992. Filmes que no contaron con el apoyo de la iniciativa privada comercial ni del Estado (IMCINE y FFCC).

De las veintitantas películas amparadas por el gobierno en este sexenio, en la administración de Ignacio Durán al frente de IMCINE, ninguna ha sido un golpe real en la taquilla: los dos fenómenos masivos, *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons y *La tarea*, son productos de particulares (Valentín Trujillo, Manuel

²¹ Claude Namer, "Repunte del cine latinoamericano en el 92", en El Nacional, 17 de enero de 1996, p. 1

Barbachano Ponce); algunas películas (*Retorno a Aztlán*, *Pueblo de madera*, *Danzón*, *La mujer de Benjamín*), si no recuperaron la inversión, tampoco fueron fracasos estrepitosos porque se les sostuvo artificialmente en cartelera, ante sala vacía (o medio llena los domingos) y porque su costo original fue bajo. Nada hará que se recupere el costo de *Cabeza de Vaca* (1989), de Nicolás Echevarría, estrenada con año y medio de retraso, y de *Bandidos* (1991), de Luis Estrada, que recibió todos los beneficios promocionales. La inmensa mayoría de las películas agotan su público real en una semana; sólo una intensa campaña de convencimiento, por medio de los reseñistas al servicio del proyecto oficial, ha conseguido que el público se entusiasme con los productos medianos que de dicho plan emana.²²

Gracias a esta promoción estatal y a la conjunción de nuevos directores de largometraje con veteranos o medio veteranos, surge un breve repunte para el cine nacional conocido como “Nuevo cine mexicano”.

Desde el echeverrismo no habían debutado tantos directores como son los casos de José Buil, Luis Estrada, María Novaro, Juan Mora, Busy Cortés, los cuales se agregan a la nómina de cineastas de cierta trayectoria en la industria y que dirigen en ese momento: Diego López, Nicolás Echevarría, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons y Matilde Landeta.

Esta intensa promoción hacía suponer un exitoso “Nuevo cine mexicano”. Un triunfo del discurso oficial y comercial, pero que en realidad correspondía al cine independiente hecho por productores particulares.

El año de 1992 demostraba un repunte de la cinematografía nacional; gracias a un proyecto de nación. Una realidad simulada o como cita la prensa hoy “un mito

²² Gustavo García, “Nostalgia del futuro. El nuevo cine mexicano”, en *Nitrato de Plata*, No. 8, noviembre-diciembre de 1997, pp. 6-7

genial". El cine mexicano también se modernizaba en un intento por "reconstruir su mito".²³

Sin embargo, "el teatrillo se les cayó" en 1993. Recientemente ha citado Jorge Ayala Blanco, unos días antes de la presentación de su más reciente libro: *La eficacia del cine mexicano*.

Es asegura, una alusión a la realidad, parcialmente cierta, porque el público de clase media fue en masa a ver cintas nacionales, 'cosa que no logró el echeverrismo', pero 'el teatrillo se les cayó' en 1993, cuando el Estado vendió sus salas de exhibición y nuestro cine se convierte en una especie de pordiosero de pantallas y de hijo expósito sin padre que lo tuteé.²⁴

Por su parte, el cine independiente en su ocaso se anotaba dos éxitos, *Rojo amanecer* y *La tarea*, afortunadamente para sus productores privados, atípicos e independientes: Valentín Trujillo y Manuel Barbachano Ponce .

El desarrollo del cine independiente en esta etapa era mínimo, como hemos visto, sólo quince películas en seis años, pero su futuro no está todavía marcado, la última palabra la tienen los productores privados que arriesguen como lo han hecho, y sirva como ejemplo, la familia Barbachano.

El cine independiente hubo de librar desde siempre múltiples escollos hasta ser reconocido como fenómeno cultural de importancia, una posibilidad de comunicar distintas realidades al común de lo establecido.

²³ Naief Yehya, "El Rojo amanecer o el colorado ocaso de nuestro cine", en Nitrato de Plata, No. 8, noviembre-diciembre de 1991, p. 9

²⁴ Raquel Perguero, "Ayala Blanco: no soy un crítico frustrado, escribo lo que quiero", en La Jornada, 18 de octubre de 1996, Sección Cultural, p. 25

Su surgimiento y evolución lo colocó como una opción dentro de la cinematografía nacional, que desde los años cincuenta se encontraba anquilosada, para renovar nuestro cine, presentando alternativas de expresión, técnicas y temáticas.

Así lo demuestran los años sesenta, en donde se culmina una primera etapa del cine independiente en México, al realizarse dos concursos de cine experimental. El reconocimiento y la enseñanza que dejaron ambos certámenes se manifestó en una segunda etapa de la década siguiente.

Al llegar los años setenta era evidente su presencia y es asimilado por el Estado. En el sexenio de Luis Echeverría el cine independiente es cooptado, sin embargo, es gracias al apoyo del aparato estatal cinematográfico que el cine independiente encuentra salida. Asimismo, este empuje le serviría para establecer un "boom" en el momento de cerrársele las puertas, y el apoyo del Estado, o mejor dicho del presidente en turno.

La participación de cineastas egresados de los centros de enseñanza cinematográfica se hacía sentir. La política de puertas abiertas al quehacer cinematográfico parecía rendir frutos.

Todo indicaba que el cine mexicano recobraba su salud: producción, distribución y exhibición se complementaban como una verdadera industria.

Pero los tiempos de la política nacional se limitan a seis años. El cine mexicano depende de esos tiempos. El sueño de una industria cinematográfica otra

vez se veía truncado. El cine estatal y por supuesto el cine independiente, agotaban sus expectativas al llegar el nuevo sexenio encabezado por José López Portillo. El cine mexicano pasaba a ser un botín político. Su dismantelamiento se hizo evidente en esta tercera etapa. El cine independiente dejaba de ser cooptado.

De nueva cuenta el cine independiente se encontraba al margen de la industria filmica nacional. Aún así el cine independiente adquiría fuerza y demostraba su crecimiento al producir la misma cantidad de películas que el estado durante la gestión de Margarita López Portillo al frente del cine estatal. De 1977 a 1982 el cine independiente lograba producir ciento siete películas, igualando de esta manera la producción estatal de esos años.

La cantidad de películas producidas por el cine independiente daban pie a plantear mejores escenarios para su desarrollo. En 1982 finalizaba un periodo de gobierno. El país era duramente golpeado por la crisis económica y las devaluaciones, que repercutían inmediatamente en todos los ámbitos. El cine no fue la excepción, y conjugando con el desastre del cine gubernamental conducido por los caprichos de la hermana del presidente saliente, trajo como consecuencia el paro de la producción de películas, tanto de la evolución del cine independiente: enfrentarse a su casi desaparición.

Esta etapa del cine independiente durante la mitad de la década de los ochenta se ve frenado hasta casi desaparecer. Un último concurso de cine experimental intenta de nueva cuenta reactivar a la industria cinematográfica nacional.

El Tercer Concurso de Cine Experimental realizado entre 1985 y 1986 demostraba que existían nuevas generaciones de cineastas, productores, actores y técnicos dispuestos a realizar cine de calidad, que buscaban vivir del cine por el cine mismo. Desafortunadamente resultaba el poco interés por el cine nacional. La intentona por reactivar su industria, una vez más no resultó. Pocos apostaban a un Distinto Amanecer, a un despertar de la producción. Hubo, eso sí, promesas nunca cumplidas. La mayoría de las cintas participantes en el certamen no se exhibieron comercialmente y los productores se arruinaron. El cine mexicano experimental cumplía sus metas: nuevas formas de expresión, nuevas temáticas y nuevas formas de producción.

Los años ochenta también se recordaron como el inicio de una nueva etapa del Estado por participar activamente en el cine nacional: al crear el IMCINE y después fundar el FFCC.

El Estado promotor retoma las enseñanzas de los concursos experimentales al darse cuenta que debía ser sólo coproductor minoritario y multiplicar a los inversionistas. Esta fórmula de responsabilidad compartida había sido ya probada anteriormente por productores independientes más por necesidad que por un afán de expandir mercado.

El Estado volvía a ser productor de cine. Un agente promotor en busca de revivir viejas glorias. Sin embargo, estos logros no sirvieron de mucho, el IMCINE

se convirtió en un botín político, un lugar donde escalar posiciones o un sitio reservado para alimentar a la burocracia cinematográfica.

El cine era, en aquellos momentos, un ejemplo de que existía una política de comunicación (sin una planificación bien definida) en el uso de los “media” estatales. Se consideraba una unidad administrativa más, olvidando que debe ser un proyecto cultural.

Para el cine independiente los cambios en la política cinematográfica gubernamental no se hicieron sentir. Ante la dura situación económica y por el poco apoyo hacia el cine, el producir películas resultaba muy costoso. Pocos arriesgaban y el cine independiente se enfrentaba a la retracción.

Los directores independientes tenían dos caminos a seguir: acercarse al IMCINE y al FFCC o a los productores privados. Ambos se siguieron.

Otros cineastas independientes optaron por una tercer alternativa: contactarse entre sí formando cooperativas de producción que lograron llevar uno que otro proyecto a la pantalla.

Este era el panorama al llegar el año de 1988, fin de un sexenio de burocracia cinematográfica y de regulación de la producción.

Se confirmaba una vez más que el desarrollo del cine mexicano y del independiente por consecuencia es precario y que depende en mucho de una política sexenal.

Al iniciarse el nuevo sexenio, el de un proyecto de nación dispuesto a llevarnos por los caminos de la modernidad. El cine pareció responder a este proyecto.

En este periodo de 1988 a 1992, el papel del Estado como promotor de la cinematografía nacional daba como resultado el estímulo y fomento de la obra de nuevas generaciones de cineastas , así como directores ya consumados. Además de intervenir en los aspectos operativos y normativos de la industria. El FFCC empezaba a arrojar frutos. Todo esto generaba un supuesto renacimiento del cine mexicano. Pero como hemos mencionado anteriormente, las películas de este virtual renacimiento son gracias a la tenacidad de cineastas hechos en el cine independiente.

Asimismo, las cintas exitosas de este “Nuevo cine mexicano” fueron realizadas por productores independientes.

La presencia del cine independiente es, pues, evidente. Desde los años cincuenta la lucha iniciada por hacer un cine alejado de las convenciones temáticas en busca de nuevas formas de expresión ha dejado camino. Un camino de más de cuarenta años de trabajo al margen de la cerrazón sindical y de la miopía de los productores privados.

Al margen de una supuesta industria que en su momento también cerró sus puertas a este movimiento, y quizá, por qué no, a un desarrollo equilibrado de sus partes: producción, distribución y exhibición. Porque en la medida en que se hace un

cine de calidad se producen mejores películas y se avanza en su distribución y exhibición al crearse expectativas de ver un cine mexicano original.

Por otra parte, hablar de un "Nuevo cine mexicano" es arriesgado, como hemos señalado anteriormente este slogan se ha utilizado en otras etapas del desarrollo del cine mexicano, ya sea para manifestar la creación de un movimiento allá por los años sesenta o como reflejo de una época de apertura cinematográfica en los años setenta.

Este prematuro despertar del cine mexicano tiene un futuro incierto. Ante el cierre de una compañía de distribución de carácter privado (Películas Nacionales) y la venta de una compañía estatal (Operadora de Teatros) es difícil que el "Nuevo cine mexicano", de corte estatal y comercial, encuentre canales para su distribución y exhibición.

Además, el cine nacional se encuentra en una etapa de transición en donde existe una generación de cineastas que empezaron a filmar en los años ochenta y que han realizado películas que despertaron de nuevo el interés del público mexicano de clase media.

Es necesario que esos cineastas consoliden su carrera y que no pase, como muchas veces ha sucedido en el cine mexicano, que filmen una película para después pasar muchos años sin hacer otra cinta. Asimismo, es importante no olvidar el desarrollo de sistemas de distribución y exhibición para el cine nacional, de calidad, no basta con que las películas se distribuyan y se exhiban en circuitos culturales y

universitarios. El cine mexicano de calidad merece respeto y una amplia difusión en las pantallas del país.

Por lo que respecto al cine independiente, éste debe dejar de ser un cine atípico, por el contrario debe de ser la regla y verse como una forma bien establecida de producir cine.

2.2 Participación de directores, actores y técnicos

A lo largo de estos seis años surgieron una cantidad de talentos que se forjaron en el cine independiente y que con su participación lograron incidir en el desarrollo del cine mexicano de los ochenta y principios de los noventa.

En primer lugar mencionaremos a los directores. Ellos con su tenacidad por hacer cine –aprendida desde las filas del cine independiente–²⁵ consiguieron sostener a una industria en franca desaparición.

Los cineastas participantes en la búsqueda de realizar otro tipo de cine son los siguientes:

²⁵ Obviamente el término de cine independiente implica sus acepciones, y por lo tanto, las cintas señaladas aquí pueden caer en el rubro de cine estatal, experimental o escolar.

Alberto Cortés	<i>Amor a la vuelta de la esquina y Ciudad de ciegos</i>
Alejandro Pelayo	<i>Días difíciles, Morir en el Golfo y Miroslava</i>
Alfonso Arau	<i>Como agua para chocolate</i>
Alfonso Cuarón	<i>Sólo con tu pareja</i>
Alfredo Joskowicz	<i>El caballito volador y Playa Azul</i>
Ariel Zúñiga	<i>El diablo y la dama y Una moneda al aire</i>
Arturo Ripstein	<i>El imperio de la fortuna, Mentiras piadosas y Principio y fin</i>
Busi Cortés	<i>El secreto de Romelia</i>
Dana Rotberg	<i>Angel de fuego</i>
Diego López	<i>Crónica de familia y Goitia</i>
Eduardo Maldonado	<i>Xochimilco</i>
Eva López Sánchez	<i>Dama de noche</i>
Felipe Cazals	<i>Los motivos de Luz, Kino y Tres de copas</i>
Francisco Athié	<i>Lolo</i>
Gabriel Retes	<i>Ciudad al desnudo, El bulto y Bienvenido-Welcome</i>
Guillermo del Toro	<i>La invención de Cronos</i>
Guita Schyfter	<i>Novia que te vea</i>
Jaime Humberto Hermosillo	<i>Doña Herlinda y su hijo, La tarea, Intimidaciones en un cuarto de baño y La tarea prohibida</i>
Jorge Fons	<i>Rojo amanecer</i>
José Buil	<i>La leyenda de una máscara</i>
José Luis García Agraz	<i>Nocaut</i>
Juan Antonio de la Riva	<i>Vidas errantes y Pueblo de madera</i>
Juan Mora Catlett	<i>Retorno a Aztlán</i>
Julián Pastor	<i>Cómodas mensualidades</i>
Luis Alcoriza	<i>Lo que importa es vivir</i>
Luis Carlos Carrera	<i>La mujer de Benjamin y La vida conyugal</i>
Luis Estrada	<i>Camino largo a Tijuana y Bandidos</i>
María Novaro	<i>Lola y Danzón</i>
Marisa Sistach	<i>Anoche soñé contigo</i>
Matilde Landeta	<i>Nocturno a Rosario</i>
Mitl Valdez	<i>Los confines y Los vuelcos del corazón</i>
Oscar Bláncarte	<i>El jinete de la Divina Providencia</i>
Rafael Corkidi	<i>Las Lupitas</i>
Rafael Montero, Gerardo Lara, Ramón Cervantes y María Novaro	<i>Historias de Ciudad</i>
Raúl Busteros	<i>Redondo</i>
Roberto Rochin	<i>Ulama, el juego de la vida y la muerte</i>
Rubén Gáméz	<i>Tequila</i>

Gracias a estos realizadores y otros más el cine mexicano sigue en pie.

A lo largo de los seis años recorridos por el desarrollo del cine independiente y por ende del cine nacional han aparecido rostros, cuerpos, pero sobre todo actores y actrices que también han sostenido con sus interpretaciones a nuestra filmografía.

La lista es extensa, por eso aquí nos tomamos la libertad de señalar a algunos de los protagonistas de la serie de películas señaladas anteriormente, ellos han conseguido mantenerse en una industria que produce como promedio seis u ocho cintas de calidad.

Entre las actrices y actores destacados podemos citar la presencia de:

Arcelia Ramírez	Alejandro Parodi
Daniel Giménez Cacho	Alonso Echánove
Diana Bracho	Angélica Aragón
Eduardo López Rojas	Blanca Guerra
Enrique Rocha	Bruno Bichir
Evangelina Sosa	Delia Casanova
Fernando Balzaretti	Ernesto Gómez Cruz
Ignacio Guadalupe	Gabriela Roel
José Carlos Ruíz	Héctor Bonilla
Julieta Egurrola	Leticia Huijara
Lourdes Elizarrarás	Lumi Cavazos
Manuel Ojeda	Margarita Isabel
María Rojo	Patricia Reyes Spíndola
Mario Iván Martínez	Pedro Armendáriz
Roberto Sosa	Zaide Silvia Gutiérrez

Entre los cuadros técnicos tenemos también a gente destacada como son los casos de:

Hennér Hofmann	Cinefotógrafo de <i>La Leyenda de una Máscara</i>
Fernando Cámara	Sonidista de películas como <i>María de mi corazón</i> , <i>Querida encogí a los niños</i> y <i>La invención de Cronos</i>
Rafael Castanedo	Editor de cintas como: <i>Reed</i> , <i>México Insurgente</i> , <i>Q.R.R.</i> , <i>El castillo de la pureza</i> , <i>El apando</i> y <i>Principio y fin</i>
Sigfrido Barjau	Editor de los filmes <i>Días difíciles</i> , <i>Lola</i> , <i>Ángel de fuego</i> y <i>La mujer de Benjamín</i>
Emmanuel Lubezki "El chivo"	Fotógrafo de películas como <i>Camino largo a Tijuana</i> , <i>Bandidos</i> , <i>Sólo con tu pareja</i> , <i>Como agua para chocolate</i> , <i>Mirolava</i> , <i>Ámbar</i> ; y en el cine norteamericano <i>The Harvest</i> , <i>Twenty Bucks</i> y <i>Reality Bites</i>
Carlos Marcovich	Director de fotografía de cintas como <i>Camino largo a Tijuana</i> , <i>Intimidad</i> , <i>Ciudad de ciegos</i> , <i>Desiertos mares</i> , <i>Dos crímenes</i> y <i>El callejón de los milagros</i>
Xaviér Pérez Grobet	Fotógrafo de <i>La mujer de Benjamín</i> , <i>La vida conyugal</i> y <i>Sin remitente</i>
Claudio Rócha	Fotógrafo de <i>Principio y fin</i>
Rodrigo García	Fotógrafo de <i>Lola</i>
Francisco Bojórquez	Fotógrafo de <i>El secreto de Romelia</i>
Tony Kuhn	Fotógrafo de <i>La tarea</i>

No sólo la fotografía fue una exposición de talento. El cine es un trabajo colectivo y a la par del desarrollo de la imagen en movimiento se destacaron también la ambientación, la escenografía y la música.

La lista de participantes en el desarrollo del cine de 1986 a 1992 es extensa y por obvias razones no podemos señalar a todos.

Sin embargo, para dar otro ejemplo de dicha participación y talento dentro del quehacer cinematográfico nacional está el aspecto de musicalizar las imágenes.

Aquí podemos mencionar algunos músicos que son parte complementaria del trabajo colectivo de este nuestro cine: Alberto Delgado y Octavio Cervantes en *Lola*; José Amozurrutia para *El secreto de Romelia*; Antonio Zepeda en *Ulama* y *Los confines*; Rockdrigo para *Intimidades en un cuarto de baño*; Luis Alcaraz y los hermanos Martínez Gil colaboraron para *La tarea*; Pedro Plascencia Salinas musicalizó *Lo que importa vivir*; Marcial Alejandro y José Elorza para *Morir en el Golfo*; y muchos más.

2.3 Producción

A pesar de ser un trabajo en equipo el cine como industria requiere necesariamente de ser rentable. De ahí la importancia de la producción.

Únicamente la rentabilidad permite asegurar la continuidad de la producción y, como consecuencia, todo progreso, ya técnico, ya artístico, hallándose a menudo uno en función del otro. Hay que señalar que el cine no se ha convertido en un arte sino gracias a –y en la medida de– su industrialización. Olvidar esto es perder de vista las realidades más evidentes. Es preciso, pues, que esta industria sea racional, consciente tanto de sus obligaciones como de sus necesidades y que no procure,

cegada por el interés, asfixiar o paralizar un valor que la justifica, no obstante, debe frenar a veces sus excesos.²⁶

Sirva la cita anterior de Jean Mitry para ilustrar lo que no se ha querido entender en la industria cinematográfica nacional. Primero, al explotar temáticas y géneros; segundo, al implantar una política de puertas cerradas por parte del sindicato; tercero, al desmantelamiento del cine estatal, que monopolizaba la industria; y sobre todo a la voracidad de los productores privados y a la falta de los mismos por arriesgar en otro tipo de cine que no sea de ficheras, albures y mojados.

Afortunadamente, ante los errores de planeación, de financiación y de dirección, de los que mueven los hilos de la industria cinematográfica nacional, surgió una vigorosa respuesta por tratar de mantener una producción alternativa de cine de calidad.

A raíz de dicha situación, el desarrollo del cine independiente encontró distintas formas de producir películas:

a) A través de cooperativas cinematográficas, como son los casos de Cine Código, Cine Testimonio, Cooperativa de Producción Río Mixcoac, Séptimo Arte, Catarsis, Kinema Films.

b) De forma sui géneris: vía "un cine atípico de producción privada"²⁷

²⁶Jean Mitry. *Estética y psicología del cine: 1 las estructuras*, España, Siglo XXI, 1963, pp. 24 y 25

²⁷García Riera, "Cine mexicano...", p. 4.

c) Retomando esquemas de financiamiento y responsabilidad compartida con IMCINE y el FFCC.

Estas ideas alternativas de producción lograron impactar a la industria en aquellos años. Su fuerza radica en un origen común: el mantener a una industria que parece no existir. Prueba de ello es el contexto en que se originan estos esquemas de producción y las películas que se consiguieron producir.

Empecemos por conocer el origen de las Cooperativas. Guadalupe Rivera Loy, en su artículo "El Cine Independiente en México" comenta que fueron varios los factores que incidieron en el origen del Cine Cooperativo Mexicano. Señala que en la década de los setenta los nuevos cineastas observaron que las productoras privadas no estaban interesadas en financiar proyectos que tuvieran contenido político o social; es decir, con una temática distinta a la que se vio en el cine desde la "Época de Oro". Fue como nació Río Mixcoac, en 1976, según relató para el mencionado artículo, Ignacio Retes, dramaturgo y miembro de dicha asociación: ²⁸

La Época de Oro inventó un país que llamó México, era el país de María Candelaria, de indios impecables, buenos, sanos, bien comidos; una industria inventó un país que gustó mucho en todo el mundo, pero que nada tenía que ver con nuestra realidad.

Por eso, por la inconformidad de muchos realizadores con que el cine fuera nada más un entretenimiento, una muestra paisajística de la geografía mexicana, se dio lo que don Ignacio calificó como revolución silenciosa. 'Ellos no ignoraron las virtudes de aquel cine ni dejaron de admirar a los grandes creadores como Fernando de Fuentes o Bracho, pero tenían ganas de hacer otra cosa. Así nacieron las cooperativas. Río Mixcoac fue posiblemente la primera de ellas y conjuntó a cineastas como Alberto Isaac, Sergio Olhovich, etc.; que

²⁸ Guadalupe Rivera Loy, "El Cine Independiente en México", en El Financiero, 13 de mayo de 1996, Sección Cultural, p. 81

después se desligaron y formaron sus propias cooperativas'. Actualmente hay cinco o seis y todas provienen de Río Mixcoac. A ésta se sumaron con el tiempo cooperativas como Artistas y Técnicos Asociación, la José Revueltas, Kinam, Kuikali, Séptimo Arte y Conexión por citar unas cuantas. Algunas de ellas sólo realizaron una cinta. Muchas otras han desaparecido.²⁹

Sin embargo, aún con sus dificultades, las cooperativas cinematográficas se han presentado como una alternativa para los cineastas mexicanos. Actualmente existen siete agrupaciones de este tipo, que siguen siendo funcionales ante la falta de financiamiento estatal y empresarial. Las cooperativas se han sustentado gracias al alquiler de equipos de cine o a los diversos servicios que ofrecen. Existe una cooperación por cada miembro y se ha formado un fondo común que se destina a diversos proyectos, según informó Víctor Ugalde, presidente de la Federación de Cooperativas de Cine y Video.³⁰

La figura cooperativa permite que los creadores sobrevivan. Pero si las cosas siguen como hasta ahora, el futuro es negro y hacia la extinción. Más que de manera industrial, el cine mexicano se hará de manera artesanal.³¹

Sin embargo, el factor dinero juega un papel importante dentro de estas intenciones creativas del realizador.

Ante la falta de productores que entren a financiar un proyecto cinematográfico, los directores tienen que lidiar con menesteres propios de un

²⁹ *Ibidem*, p. 81

³⁰ Guadalupe Rivera Loy, "El Cine Independiente en México", en El Financiero, 14 de mayo de 1996, Sección Cultural, p. 55

³¹ *Ibidem*, p. 55

ejecutivo. Es así como un cineasta independiente se convierte necesariamente en un administrador de recursos económicos, supervisando la compra de insumos, de la contratación del personal técnico y de actores; en fin una serie de problemas que lo distraen de este proceso creativo y del buen término de una película. Las Cooperativas han ayudado a evitar algunas de estas cuestiones, pero siguen existiendo riesgos.

Es entonces cuando un productor de cine independiente se hace indispensable.

Un productor independiente puede financiar una película de muchas maneras; puede usar su propio dinero, puede recibirlo prestado de fuentes privadas o trabajar para o con un gran distribuidor.³²

La anterior definición nos da pie para conocer las otras dos formas de producir cine independiente en México: la existencia de un productor privado-independiente, y de la coparticipación de instancias oficiales (IMCINE y FFCC); pero antes conozcamos algunas películas producidas con participación de las cooperativas:

³² *Enciclopedia Focal de las Técnicas de Cine y Televisión*, Barcelona, Omega, 1976, p. 845

<i>Lola</i>	Producción: Macondo Cine-video, CONACITE II, Cooperativa José Revueltas, Televisión Española.
<i>Intimidades en un cuarto de baño</i>	Producción: Profesionales y Sociedad Cooperativa de Producciones Cinematográficas José Revueltas.
<i>Retorno a Aztlán</i>	Producción: Jorge Prior, Sociedad Cooperativa de Producciones Cinematográficas José Revueltas, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.
<i>El jinete de la Divina Providencia</i>	Producción: CONACITE II, Cooperativa Séptimo Arte.
<i>El bulto</i>	Producción: Gabriel Retes y Conexión
<i>Ciudad al desnudo</i>	Producción: Cooperativa Río Mixcoac y Gabriel Retes.
<i>Días difíciles</i>	Producción: Jorge Penichet, Alejandro Pelayo y Cooperativa José Revueltas.
<i>Morir en el Golfo</i>	Producción: IMCINE, Continental Filmaciones Tabasco, Cooperativa José Revueltas y Cooperativa Bertold Brecht.

Para continuar con el tema de la producción del cine independiente en México debemos reconocer el papel que juega un productor privado, que no busca necesariamente obtener un lucro fácil, un agente independiente al margen de los canales comerciales e industriales.

Un personaje que ve en la producción filmica una auténtica forma de expresión y comunicación. El caso singular del productor privado independiente, que es en realidad un socio, el cual invierte difíciles meses y a veces años en una sola película. Un ejemplo es el caso excepcional de Manuel Barbachano Ponce. Productor privado que siempre estuvo dispuesto a arriesgar en el cine independiente.

De hecho él inició el recorrido del cine independiente por la cinematografía nacional.

Siempre inquieto e inventivo, Barbachano sentía la urgencia de contribuir a renovar el cine mexicano de ficción de la época, con sus ideas y su dinero, pero se topó con la cerrazón sindical que a partir de entonces y durante muchos años impidió el ingreso de nuevos elementos que hubieran dado continuidad a la industria y al arte filmicos mexicanos; y no pudo convertirse en director, lo que, azares de esta tierra prodiga en contradicciones, lo colocó a contracorriente de sus colegas, e inventó, para fortuna del país y de su cinematografía, el Cine Independiente, la única alternativa renovadora del medio en su tiempo, con una película cuyo título era ya una declaración de principios y un grito de batalla: *Raíces* (1953), (...) Barbachano Ponce siempre prefirió el riesgo y la aventura, y para vergüenza de los medrosos, obtuvo triunfos con los que no soñó ningún otro de sus colegas, como fue la solidez cultural y empresarial de Producciones Barbachano Ponce y luego de Clasa Films Mundiales, centros que hicieron posible cuando menos una obra maestra del cine mundial, *Nazarín*, en 1958 y más recientemente obras tan notables como *Frida, naturaleza viva o La tarea*.³³

En los últimos cinco años Manuel Barbachano Ponce ha logrado fortalecer la empresa Clasa Films, apoyando especialmente varios de los proyectos más interesantes de nuestra década como *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo y *Tequila* (1991) de Rubén Gámez, entre otros.³⁴

El caso de Manuel Barbachano Ponce es el ideal del productor independiente, pero muchas veces la realidad es otra.

La función del productor ha cambiado. Antes empezaba con las ideas y después se buscaba el dinero, comenta el exdirector de los estudios Churubusco y coproductor de los filmes *Tlacuilo, La mujer de Benjamín, Dama de Noche, Lolo, El secreto de Romelia*; Marco Julio Linares. Y agrega:

³³ Moisés Viñas, "A contracorriente", en *El Universal*, 31 de octubre de 1994, Sección Espectáculos, p. 15

³⁴ Nota de editor, "Manuel Barbachano Ponce: productor", en *Butaca*, agosto de 1992, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

En la época de oro del cine mexicano se juntaba un José Revueltas con un Indio Fernández, con un Pedro Armendáriz, y decían: 'oye, hay esta idea, ¿cómo ves si lo desarrollamos?' Nadie, en ese momento, pensaba cuánto va a costar, ni en qué vamos a gastar; pensaban que la idea fuera buena, que se pudiera desarrollar, que el guión tuviera la mejor calidad posible. A partir de ahí decían: 'Vamos a involucrar a fulano de tal para que ponga el dinero'. Hoy nadie empieza una película si no tiene antes el dinero'(...) De algunos años a esta parte, el productor tradicional se ha desvanecido. Los productores -en términos generales-, son los propios directores. Son ellos quienes proponen los asuntos y se encargan de darles concreción en los guiones. Y a partir de la confección de los libretos, se ven inmersos en los infiernos del financiamiento. Con el guión bajo el brazo van de puerta en puerta y a veces logran conseguir apoyos estatales en dinero, en equipo, en la postproducción. Pero no basta. Y si tiene suerte y poder de convencimiento, logran obtener anticipos de las compañías distribuidoras de cine y video y entonces se lanzan a la aventura del rodaje en circunstancias siempre difíciles, con limitaciones de tiempo y presupuesto.³⁵

Entonces se hace evidente, que dadas las condiciones que vive la Industria Cinematográfica Nacional, los directores han tenido que asumir el papel de productores de sus películas, olvidando así, el papel creativo que les compete. Quizá sólo de esta forma se pueda hacer cine en México.

Ciertamente el director-productor requiere apoyos, y el productor independiente también debe de buscar recursos para finalizar un proyecto filmico. En ambos casos la inversión es indispensable. La coparticipación es una alternativa de solución, y el Estado la ofrece a través de esquemas de financiamiento y responsabilidad compartida. Esta es otra forma de producir cine en México.

Pero antes de entrar de lleno a la tercera forma de producir cine independiente en México, finalizaremos con el caso del actor convertido en productor; y con la

³⁵ Gerardo de la Torre, "La creación cinematográfica. Silencio, cámara...", en Memoria de Papel, No. 9, marzo de 1994, p. 48

presentación de algunas películas hechas bajo la firma de un director-productor y/o de un productor independiente.

Un caso nos puede ejemplificar el intento de hacer cine por un actor convertido en productor: Héctor Bonilla y la película *Rojo amanecer* (cinta que marca un hito en este distinto amanecer del Cine Mexicano); inicio de un “Nuevo cine mexicano”; fenómeno masivo en taquilla; filme esperado del movimiento y matanza del 68.

Largometraje de contenido político y social que tuvo que sortear varias dificultades para concluirse. Así lo comenta Jorge Fons, director de la misma, a la reportera Malú Huacuja del Toro en el artículo “Quehacer cinematográfico I y II”:

(...) Tienes que informar al productor cómo se va a hacer ese enunciado político para que junto contigo analice la situación. *Rojo amanecer* fue al revés, pero por otras razones. Nosotros no mandamos el guión a supervisión, que es como lo llaman, porque temíamos que no lo fueran a aprobar. Entonces nos fuimos a desayunar un domingo con autoridades de RTC, Bonilla y yo. Nos dijeron: no la hagan porque la verdad no les va a salir, no se va a ver o no van a encontrar un productor establecido. Dijimos: vamos a hacerla, pero eso nos obliga a producirla fuera de todo el sistema, con dinero de nosotros y con aportaciones de todos los que participen. Así fue. Ninguno de los que estuvimos cobrábamos. El poco dinero que tenía Bonilla iba a ser para las dos primeras semanas de rodaje y después algunos amigos le iban a prestar. No fue así. Se acabaron los 45 mil pesos que teníamos en efectivo. Afortunadamente, el papel que tenía Bonilla en la película era chiquito, entonces le daba tiempo de salir a buscar dinero. Sus amigos le fallaron. Uno sí llegó con 25 mil pesos metidos en una bolsa de pan. Total que ya íbamos a parar, hasta que fue por Valentín Trujillo, quien ofreció financiar a cambio de la mayoría de acciones. Nosotros lo que queríamos era hacerla y no teníamos experiencia como productores. De ahí ya la película sufrió vicios de producción, pues no tuvo proyección, Valentín ya no la movió, no le interesaba. Realmente ha sido un problema porque por ejemplo, a mí me pidieron la película para Vancouver, pero no me la presta, ni a Bonilla. Bueno. Pero si al pobre de Bonilla yo tampoco lo culpo. Salió desesperado a buscar productor. Esa película costó 350 mil pesos. No costó nada. La hicimos todos en un foro de que nos prestó Antonio Hernández. Un foro por Coapa que

no se podía alquilar porque no tenía ni un vidrio, entonces el ruido que entraba era terrible. El rodaje duró dos semanas y cinco días (...).³⁶

A continuación veremos algunas producciones bajo el sello del productor privado-independiente:

<i>Rojo amanecer</i>	Producción: Valentín Trujillo, Héctor Bonilla, Cinematografía Sol.
<i>El bulto</i>	Producción: Gabriel Retes.
<i>Camino largo a Tijuana</i>	Producción: Luis Estrada, Emmanuel Lubezki y Alfonso Cuarón.
<i>La tarea</i>	Producción: Clasa Films Mundiales, Manuel Barbachano Ponce.
<i>Anoche soñé contigo</i>	Producción: Clasa Films Mundiales, Manuel Barbachano Ponce.
<i>Tequila</i>	Producción: Clasa Films Mundiales, Manuel Barbachano Ponce.
<i>La tarea prohibida</i>	Producción: Clasa Films Mundiales, Manuel Barbachano Ponce.

Continuamos con la tercera fuente de producción de cine independiente en México, que está dada por los esquemas de financiamiento propuesto e implantados por el IMCINE y el FFCC, los cuales ya hemos mencionado.

En esencia la idea del Estado productor de cine en un cien por ciento ha cambiado; ahora como política de producción sólo participa como socio apoyado en el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

³⁶ Malú Huacuja del Toro, "Quehacer cinematográfico I y II", en *El Financiero*, 22 de octubre de 1996, Sección Cultural, p. 63

El FFCC con base en la calidad del proyecto otorga recursos a los cineastas bajo la forma de un préstamo. En el momento en que éste es devuelto, el cineasta recobra en su totalidad los derechos de su cinta. Además de que se permite la participación de múltiples inversionistas.

La idea básica es interesante, pero lo más importante son los hechos. Por eso pasemos a ver los resultados en cuanto a películas producidas. Así como los niveles de producción del IMCINE de 1989 a 1992.

Desde que inició sus actividades administrativas en 1989, el IMCINE produce en promedio diez filmes por año.

La memoria 1988-1994 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) reporta las siguientes cifras:

En 1989, el Instituto de Cinematografía del Estado apoyó, produjo, y/o coprodujo diez películas; en 1990, otras diez; en 1991, once; en 1992, doce; en 1993, de nueva cuenta, diez; y, en 1994, ocho.³⁷

Sin embargo, lo más significativo de estos números –poco alentadores– fue el ingreso de nuevos cineastas a las filas del cine industrial, así como los apoyos previstos por el FFCC.

Entre los cineastas de nuevo ingreso tenemos a: José Buil con *La leyenda de una máscara*, última película de CONACINE tras de diecisiete años de encargarse

³⁷ Gerardo Ochoa Sandy, "La bancarrota del cine mexicano", en Reforma, 30 de junio de 1996, suplemento El Ángel, p. 1

de la mayor parte del cine estatal; María Novaro con *Lola y Danzón*; *Retorno a Aztlán* de Juan Mora, Luis Estrada con *Camino largo a Tijuana* y, después para el IMCINE, *Bandidos*; *El secreto de Romelia* de Busi Cortés; la ópera prima de Carlos García Agraz, *Mi querido Tom Mix*; Alfonso Cuarón con *Sólo con tu pareja*, ópera prima; Nicolás Echevarría con *Cabeza de Vaca*, debut en largometraje de ficción; y Carlos Carrera con su ópera prima *La mujer de Benjamín*.

Asimismo, apoyó a directores que iban por su segunda o tercera película, tales son los casos de Alberto Cortés con su segundo largometraje *Ciudad de Ciegos*; *Pueblo de madera*, de Juan Antonio de la Riva, tercer largometraje.

Esta política de producción del único organismo que tiene a su cargo la producción estatal es importante: una de las tareas más vigentes era dar la posibilidad de filmar a nuevos cineastas. Pero esto no debe llevarlo a ignorar a los que en plena madurez todavía tienen mucho que decir.³⁸ El problema es que el Instituto puede participar sólo en una cantidad que va de ocho a diez películas anuales. Por otra parte, es importante saber cuándo (durante el actual gobierno o el siguiente) será desincorporado.³⁹

La incorporación de nuevos directores y proyectos diferente a los que acostumbran los productores tradicionales, quizá sea uno de los principales logros del IMCINE; que formaba parte del proyecto cultural de un sexenio (el de Carlos Salinas de Gortari), y por lo tanto condicionado.

³⁸ A la lista de debutantes se agregan veteranos o medio veteranos como Diego López, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Matilde Landeta.

³⁹ Tomás Pérez turrent, "Perspectivas del cine mexicano", en *Pantalla*, No. 13, abril de 1991, pp. 7-8

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Fue una oportunidad, un “boom” del cine mexicano, de un “Nuevo Cine Mexicano”; a fin de cuentas la mayoría de las películas nuevas fueron financiadas por el IMCINE, hay excepciones como Arau, Retes o Ripstein, pero todos los demás son proyectos levantados por una nueva generación de cineastas.

En cuanto a los aportes del FFCC, que trataron de levantar a la industria nacional del cine, son los siguientes: según el informe del Comité Técnico ⁴⁰ de diciembre de 1989 resalta un otorgamiento del 0.5 por ciento de sus activos para el Patronato Proreconstrucción de la Cineteca Nacional. Asimismo, se señaló que durante 1988 se recibieron solamente diecisiete guiones, de los cuales se aprobaron únicamente cinco: *Juan el Charrasqueado*, de Sergio Olhovich; *Muerte de Ángel*, de Jorge Prior; *El peso del Sol*, de Marisa Sistach; *Modelo antiguo* de Luis Eduardo Reyes; y *Sirena de barro*, de la Cooperativa José Revueltas.

Al mismo tiempo, se exhortaba a la comunidad cinematográfica para que presentara otros proyectos. Otro cambio importante fue la designación que se le hizo a Películas Nacionales como la distribuidora oficial ⁴¹ de las películas del Fondo de Fomento dentro del territorio nacional y que se encargaría de dar un trato

⁴⁰ El Comité Técnico lo integran representantes de los sectores: oficial, privado y social de la cinematografía nacional. La responsabilidad del FFCC está en manos de los directores del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE); Radio, Televisión y Cinematografía (RTC); Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC); Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (PDPM); y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE).

⁴¹ En 1991 quebró Películas Nacionales, S.R.L. de I.P. de C.V.: la distribuidora del noventa por ciento de las películas en México. Dato tomado de Gerardo Ochoa Sandy, op. cit., p. 1

preferencial, colaborando con todo lo concerniente al acuerdo sectorial. También otorgaría todas las facilidades de distribución y publicidad de las películas; auspiciando el Fondo dichos gastos. ⁴²

En su informe de actividades de 1990 el Comité Técnico informó que se revisaron treinta y seis guiones, de los cuales se apoyaron trece. Asimismo, que los recursos manejados ascendieron a cuatro mil cuatrocientos setenta y cinco millones y aportó veinticuatro millones setecientos sesenta mil pesos de su activo financiero al Patronato Proreconstrucción y Recuperación de la Cineteca Nacional. Y de nueva cuenta lanzó una convocatoria para que fueran presentados más guiones y promovió apoyos para la realización del Primer Festival de Escuelas de Cine, organizado por el Centro de capacitación Cinematográfica (CCC). (...) Asimismo, se estableció que se comenzarían a promover en video, televisión comercial y cable las películas que hayan sido comercializadas en las salas cinematográficas (agosto 8 de 1990). ⁴³

Para 1991, el FFCC delineó dos nuevas políticas: se apoyaba a producciones por medio de convenios que servirían para prestar servicios filmicos; dichos acuerdos se realizarían entre el productor, el Fondo y Estudios Churubusco Azteca.

La segunda política se refería al estímulo para la creatividad de guiones a través del Banco de Guiones de la SOGEM. A lo largo de todo ese año se aprobaron trece proyectos y para septiembre se habían producido veintiséis cintas con la participación del Fondo en diez.

En cuanto a otras formas de colaboración se informó que *El polvo de oro de la vida* (*Los años de Greta*), de Alberto Bojórquez; y *El bulto*, de Gabriel Retes, recibieron entre ambas 170.5 millones de pesos por conceptos de 'servicios cinematográficos'. (...) Asimismo, vale la pena recordar que el Comité Técnico concedió respaldo por cincuenta y siete mil ochocientos cincuenta francos franceses a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM), para el pago de su cuota anual a la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Filmes (FIAPF). También que

⁴² José Vera, "El Fondo...", p. 20

⁴³ *Ibidem*, p. 20

el 13 de febrero dieron a conocer la primera recuperación de cincuenta millones de pesos por concepto de la explotación de *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría.⁴⁴

Por otra parte se informó la decisión de CANACINE de retirar sus aportaciones e informó la iniciativa de crear una Unión de Crédito que buscaba beneficiar a sus socios en todos los ámbitos del quehacer cinematográfico, principalmente, en producción.⁴⁵

Era el presagio de un fin de sexenio que se aproximaba. Sin embargo, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y el IMCINE parecían cumplir.

La apertura comercial que supuso el Tratado de Libre Comercio (TLC), las privatizaciones que garantizaban el renacimiento de una industria de cine rentable con base en la lógica de la competencia, y una relativamente exitosa campaña de fomento al cine mexicano de calidad difundido en distintos foros y festivales internacionales, edificaron el espejismo. Pero desde el arranque del salinismo, la industria del cine se colocó de hinojos. En lo particular, las cifras del IMCINE, aunque a lo largo del sexenio de Carlos Salinas de Gortari permanecieron más o menos estables, terminaron desplomándose en el primer año de gobierno de Ernesto Zedillo, debido a la crisis económica y, principalmente, a la falta de mecanismos de capitalización, financiamiento y estímulos fiscales que disminuyeran su dependencia del presupuesto federal.⁴⁶

Hasta aquí, la forma de producción estatal de los últimos años. Pasemos ahora a citar algunas películas que han recibido respaldo del IMCINE y del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 20

⁴⁵ *Ibidem*, p. 20

⁴⁶ José Vera, "El Fondo...", p. 20

<i>Lola</i>	Producción: Macondo Cine-Video; CONACITE II; Cooperativa José Revueltas y Televisión Española Distribución: IMCINE
<i>Retorno a Aztlán</i>	Producción: Jorge Prior; Cooperativa José Revueltas; y Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM Distribución: IMCINE
<i>Danzón</i>	Producción: Macondo Cine-Video; IMCINE; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; Televisión Española; Compañía Tabasco Films, S.A.; y Gobierno del Estado de Veracruz Distribución: IMCINE
<i>Lo que importa es vivir</i>	Producción: IMCINE
<i>Camino largo a Tijuana</i>	Producción: Luis Estrada, Emmanuel Lubezki y Alfonso Cuarón Distribución: IMCINE
<i>Pueblo de madera</i>	Producción: CONACITE II; y Radio y Televisión Española Distribución: IMCINE
<i>Cómodas mensualidades</i>	Producción: "C" Producciones, S.A.; IMCINE; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica Distribución: IMCINE
<i>La leyenda de una máscara</i>	Producción: CONACINE e IMCINE Distribución: IMCINE
<i>El jinete de la Divina Providencia</i>	Producción: CONACITE II; Cooperativa Séptimo Arte Distribución: IMCINE
<i>Días difíciles</i>	Producción: Jorge Penichet y Alejandro Pelayo; Cooperativa José Revueltas; y Producciones Penichet Distribución: IMCINE
<i>Morir en el Golfo</i>	Producción: IMCINE; Continental Filmaciones Tabasco; Cooperativa José Revueltas y Cooperativa Bertold Brecht Distribución: IMCINE

2.4 Distribución y Exhibición

Para iniciar este apartado retomamos una declaración del cineasta Felipe Cazals, que en términos generales resume uno de los grandes problemas del cine mexicano de siempre: la imposibilidad de distribuir y exhibir cine independiente.

Lo que sucede es que como ya no hay industria, el cine independiente o cualquiera que tiene por finalidad exhibir y distribuir sus películas, no sé muy bien si existe. La historia del cine en México siempre ha sido su imposibilidad de exhibirse y distribuirse. Hoy que cada día hay más salas de exhibición no hay películas mexicanas y mucho menos producción estatal. Paralelamente a esto hay independencia actuarial, pero no del método de producción.⁴⁷

Un proceso productivo implica el desarrollo orgánico de una industria. La industria del cine nacional demostró la incapacidad histórica de fomentar canales de distribución y exhibición para nuestra cinematografía. Una falta de visión total.

Esta problemática se generó gracias a las políticas ejercidas en el cine a lo largo de distintos mandatos, que sólo respondía a circunstancias ajenas al desarrollo de una industria.

La época de oro del cine mexicano, durante la cual la industria se convirtió en la segunda fuente generadora de divisas del país, adormeció a los productores. Puesto que las utilidades parecían estar garantizadas de antemano, la excelencia de los contenidos cinematográficos fue desplazada a un sitio suplementario.

⁴⁷ Rivera Loy, "El cine...", p. 55

No importó demasiado el deterioro de los contenidos puesto que se trataba de un negocio rentable. Los sobrenombres 'industria del churro' y 'Estudios Churubusco' despertaron sonrisas más que preocupaciones entre los inversionistas locales. Mientras tanto y desde los años cincuenta, la industria cinematográfica de Estados Unidos no se apartó de su meta: la conquista del suculento mercado internacional. La bancarrota nacional comenzó a perfilarse en el horizonte desde hace algunos lustros. En los años recientes resultó imposible disimularla. ⁴⁸

De esta manera, la distribución y exhibición quedaron al margen de todo un proceso y/o proyecto productivo industrial. Tan sólo dos ramas aisladas de la industria cinematográfica nacional.

Así, a la par de un deterioro en las propuestas cinéticas de nuestro cine, su exhibición y distribución retrocedía ante el avance del cine norteamericano en las pantallas nacionales.

Estas cuestiones también repercutieron de una manera más grave y directa en el cine independiente, como lo señala Gabriel Retes, director de las películas *El bulto* y *Bienvenido Welcome*:

(...) la situación del cine independiente en México es muy grave porque hay un cuello de botella en la exhibición, las pantallas están copadas por el cine americano, pero esto también les pasa a los alemanes, a los franceses, a los italianos. La película italiana es la última que entra a la pantalla italiana porque está Batman. ⁴⁹

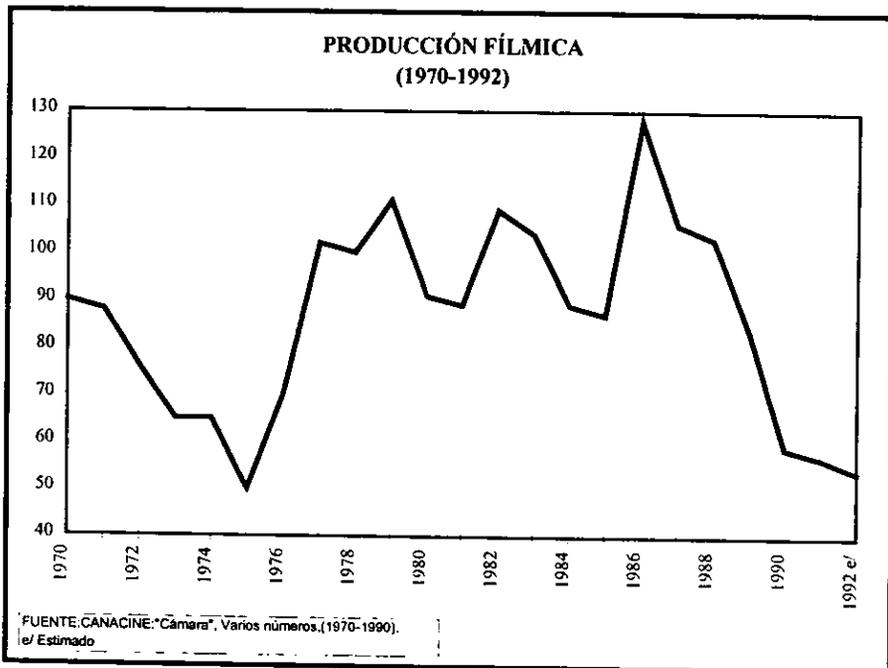
En 1988 quebró Películas Mexicanas, S.A.; empresa del Estado y principal distribuidora de cine nacional en el extranjero, cuya infraestructura se extendía a Estados Unidos, América Latina, España y Portugal. Tres años después quebró

⁴⁸ Ochoa Sandy, op. cit., p. 1

⁴⁹ Rivera Loy, "El cine...", p. 81

Películas Nacionales S. de R.L. de I.P. de C.V.; la distribuidora del 90% de la películas en México. La consecuencia lógica: la venta de Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Durante 1989 se produjeron ciento nueve películas. Para 1994 la cifra bajó a cincuenta y seis.⁵⁰

El descenso, en cuanto a producción del cine mexicano, se agudizaba. El cine nacional dejaba de mostrarse de manera irregular y caía en su producción anual, como podemos ver en la siguiente gráfica:



⁵⁰ Ochoa Sandy, op. cit., p. 1

Era evidente que las contradicciones existentes en la industria del cine nacional se reflejaban en esta drástica caída de su producción.

Primera contradicción, cómo es posible hablar de un resurgimiento del cine mexicano si cada vez se hacen menos películas, y no todas son cintas de calidad.

Los costos, desde los años ochenta, se empezaron a disparar; como veremos a continuación:

CUADRO 8

COSTO DE PRODUCCIÓN POR PELÍCULA (millones de pesos)		
AÑO	Según PELÍCULAS NACIONALES	Según CANACINE
1980	-	40
1981	-	60
1982	-	100
1983	22	120
1984	31	150
1985	43	200
1986	80	220
1987	180	250
1988	220	300
1989	-	350-400

Fuente: H. Reyna, investigador de Películas Nacionales y CANACINE, 10 de noviembre de 1989.

En 1988, los costos de producción promedio por película eran entre 100 y 120 mil dólares. Para 1994, el promedio ascendió entre 300 y 500 mil dólares.⁵¹

Por eso los productores tradicionales dejaron de invertir, o invertían en filmes de pronta recuperación, sobre todo las cintas protagonizadas por la “India María”, cantantes populares o del tipo de la *Risa en Vacaciones*.

Así los productores-cineastas independientes, que no tienen capacidad financiera, necesitaron del apoyo del IMCINE y del FFCC.

Sin embargo dada las condiciones, para el cine independiente sólo hay un camino: se hace la película o no se hace.

Por lo tanto, podemos decir que la industria cinematográfica nacional no tuvo visión, y nunca se invirtió seriamente en ella, y se descapitalizó o se devaluó, o las dos cosas.

Segunda contradicción, cómo es posible que se distribuyan cine mexicano, si desaparece la distribuidora del 90 por ciento de las películas en México, es decir, Películas Nacionales.

Por eso, el 90 por ciento de la cartelera del cine comercial en México es de procedencia norteamericana. Es difícil ver cine mexicano, ya no se diga el cine independiente hecho en México.

⁵¹ *Ibidem*, p. 1

Para muestra una declaración del productor independiente José Ludlow, quien forma parte de la Cooperativa Kinema Films:

El 90% del cine independiente en el llamado primer mundo está en cierta forma prevendido a través de los distribuidores. Sobre todo en Estados Unidos el cine está financiado por las distribuidoras que garantizan cierta cantidad de dinero por ciertos territorios a los productores, y éstos consiguen préstamos bancarios con una serie de lineamientos que hay que cubrir. En nuestro caso hacemos una película y no tenemos la menor idea de cómo la vamos a vender, a quién se la vamos a vender y si la vamos a poder vender.⁵²

Por eso podemos decir que el cine independiente mexicano a estas altura es casi inexistente, salvo por las producciones apoyadas por el IMCINE y el FFCC, que tardan en distribuirse y exhibirse hasta después de un año o más.

Tercera contradicción. El caso de la exhibición de cine mexicano. La ley cinematográfica, que existía desde 1949, exigía por lo menos 50 por ciento del tiempo en pantalla para los filmes nacionales, lo cual desde hace tiempo no sucede, y es consecuencia lógica de un deterioro de la industria cinematográfica nacional.

Las reformas del 29 de diciembre de 1992 a la Ley de Cine no lograron resolver el problema de la industria cinematográfica nacional, puesto que en ella no se contemplaron, en el contexto del TLC, mecanismos de financiamiento y capitalización viables en el corto, mediano y largo plazo, sino que incluso exhibieron torpezas. Una de estas torpezas: mientras que el TLC establece un 30 por ciento de

⁵² Rivera Loy, "El cine...", p. 55

exhibición de cine nacional de nuestro país, la Ley de Cinematografía, que había dispuesto un tiempo de pantalla del 49 por ciento para el cine nacional, instrumentó su desaparición gradual: para 1993 un 30 por ciento, 25 para 1994 y 20 por ciento para 1995.⁵³

Así, el cine nacional –por supuesto el cine independiente–, se encuentra en total desventaja, como lo señalan Jaime Casillas (Secretario General de la Sección de Autores del STPC) y José María Fernández Unsain (Presidente de la Sociedad de Escritores de México SOGEM).

Ha habido un retroceso y, en el último de los casos, vamos a tener que acomodarnos a los caprichos de los exhibidores, que son los que mantienen el contacto directo con la taquilla y con la recuperación de las inversiones. Hasta hace poco tiempo pensábamos que la parte importante y medular de la industria era la producción, al parecer ahora no será así. En estas circunstancias se nos manda a una competencia total, pero creo que nadie tomó en cuenta que nuestro sistema de producción y sobre todo de recuperación, es muy diferente al de los países adelantados.

La disminución de los tiempos en pantalla para el cine mexicano que marca la nueva Ley –comenta a su vez José María Fernández Unsain–, puede ser de importancia, pero ha habido otro fenómeno todavía más alarmante. Yo no creo que el cine deba protegerse, una buena película se protege por sí misma si tiene calidad y si tiene interés público. Pero siempre conviene tener un cierto margen de apoyo para el cine nuestro, para que se puedan desarrollar buenas películas.

Pero esto no es lo grave –sigue el presidente de la SOGEM–, sino que en la parte cinematográfica del TLC publicada en el Diario Oficial de Federación, un párrafo decía: ‘cada sala cinematográfica tendrá un porcentaje destinado de 30 por ciento a películas nacionales,’ en esta versión dice puede tener. Y esto es gravísimo, es un cambio de visión, porque puede tener significa simplemente cero. Si yo tengo una cadena de cines y no me interesa el cine nacional porque mis cines están ubicados en lugares donde el cine nacional tiene menos éxito, si tengo cines que funcionan con películas estadounidenses y extranjeras y dicen que ‘puedo’ disponer del 30% para el cine mexicano, pues simplemente no quiero. El condicionante es fatal para nuestro cine. Esto cierra una cantidad de posibilidades de ingresos. Ya es muy difícil recuperar el costo de una película ahora, y si además encima se tienen menos cines, menos bocas de salida, menos

⁵³ Ochoa Sandy, op. cit., p. 1

taquilla de presunta recuperación, todo se complica más. El cine ya está en niveles francamente agonizantes y en vez de recibir inyecciones estimulantes, va a recibir inyecciones de cianuro.⁵⁴

A pesar de estas contradicciones el cine mexicano no está muerto. Así como en el pasado el cine independiente fue un soporte alternativo a la industria cinematográfica nacional, ahora también lo puede lograr desde la trinchera que significa el IMCINE, que tampoco tiene la vida comprada, pero con toda la experiencia de más de treinta años del cine independiente, en cuanto a producción, distribución y exhibición. El cine mexicano espera un Distinto Amanecer.

Y lo puede alcanzar porque sus fines deben de cubrir el hueco y/o vacío que ha dejado la industria nacional de cine a través de los años.

En otros países donde la industria cinematográfica es fuerte y funciona en tanto que espectáculo y a veces como medio de expresión, el cine hecho de manera independiente según lo hemos definido se dedica a la vanguardia estética, militante o política. En México su tarea es mucho más amplia. Como la industria no funciona ni siquiera como espectáculo, al cine independiente le toca todo: desde hacer un cine 'comercial' digno artesanalmente hablando y desde el punto de vista del espectáculo, y también intentar la experimentación y la vanguardia, es decir, debe hacer lo que la industria no hace. Debe llenar el vacío de un cine con formas narrativas, figurativas y representativas 'clásicas' y al mismo tiempo trabajar en dirección de lo que por definición de su campo: la experimentación de nuevas formas.⁵⁵

Como vemos la labor del cine independiente en México con apoyo estatal requiere de la conjunción de todos los protagonistas del quehacer cinematográfico nacional para revivir a nuestro cine.

⁵⁴ De la Torre, op. cit., p. 69

⁵⁵ Tomás Pérez Turrent, *Hojas de Cine*, capítulo "¿Existe un cine independiente en México?", Vol. II., México, SEP-UAM, 1988, p. 221

Reactivar la producción es una prioridad, pero también lo es la distribución y exhibición para lograr un verdadero sistema dinámico de capitalización, para empezar una industria más sana.

Existen indicios para pensar en este sueño. La producción anual en los últimos años da como promedio diez películas de calidad que han alcanzado cierto éxito en un sector del público mexicano, además de encontrar reconocimiento en el extranjero. No es nada espectacular. Sin embargo, puede ser la semilla para invitar a gente del medio para invertir en cintas de calidad y poder penetrar y posicionarse en el mercado nacional.

Ahí están los ejemplos de los productores privados-independientes, de los cooperativistas, de los cineastas y actores que luchan por hacer un cine digno, comercial y de interés para nuestras pantallas.

Ahí quedan los ejemplos de los circuitos alternativos de salas de cine agrupados y organizados alrededor de las universidades y centros de estudio, así como auditorios sindicales y por supuesto la Cineteca Nacional.

La industria del cine mexicano requiere encontrar un tamaño, un modelo industrial para su pronta recuperación. Un modelo donde se invierta y se reinvierta para su reactivación. En pocas palabras un negocio rentable que comprenda bien a bien los mecanismos y ramas que la conforman.

CAPÍTULO 3.
EL PAPEL DE LAS ESCUELAS
DE CINE DENTRO DE LA
INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICA
NACIONAL

3.1 El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)

En la UNAM el movimiento cinematográfico se inició en 1954 cuando estudiantes de las escuelas de arquitectura y de economía organizaron el primer cineclub universitario. Es en 1959, cuando la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, crea el Departamento de Actividades Cinematográficas, que desde sus inicios dedicó especial importancia a la enseñanza del cine, designando como jefe de sección a Manuel González Casanova.

Entre las actividades realizadas por este Departamento se encuentran la fundación del cineclub de la Universidad (1959), en cine debate popular (1961) y la Coordinación de cineclubes estudiantiles, cineclub infantil y cineclub de directores de escuela y facultades; la Fundación de la Cinemateca de la UNAM (1960); la realización de folletos cinematográficos (1961), la colección *Cuadernos de Cine* (1962); la colección *Anuarios Cinematográficos* (1962); la colección *Textos de Cine* (1965); programas en Radio Universidad y producciones de filmes.

En el texto Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de Jorge Brongo, se hace referencia al origen del plan de estudios del CUEC; “en la Escuela Nacional Preparatoria se venía impartiendo la clase de cineclub dentro del programa de materias estéticas. En 1960 se organizó el primer intento de enseñanza sistemática del cine de la Universidad. Se trata de ‘50 lecciones de cine’, en las que

se analizan los procesos que llevan a la realización de una película, vistos en cada una de sus partes por especialistas en la materia, impartándose además, como complemento, un curso sobre la Historia del Cine. En 1962 se intentó una nueva modalidad para la enseñanza del cine: las 'Lecciones de Análisis Cinematográfico', en las que se exhibía una película y después era analizada en una o varias sesiones por uno de sus realizadores, director o guionista.

Todos estos intentos fructificaron con la creación del CUEC, en 1963, por Manuel González Casanova. El objetivo principal de esta escuela es 'la formación de cineastas y expertos en televisión; así como de técnicos en las especialidades de estas ramas, promoviendo y desarrollando al máximo de sus posibilidades las investigaciones relativas a cine y televisión; proporcionando una estructura docente y un medio adecuado para que el estudiante encuentre las mayores posibilidades en su formación creativa y humana. ¹

De tal manera que sin presupuestos y en unas oficinas anexas al Departamento de Actividades Cinematográficas se da inicio a las clases del primer semestre. Los contratiempos no se hicieron esperar, los técnicos que impartían clases, aunque excelentes en sus áreas carecían de una formación sistemática que les preparara una experiencia pedagógica, además de la completa falta de equipo y material. Se sumaba a la situación poco favorable de que en esos años "las puertas de la industria estaban cerradas" para todo nuevo elemento.

¹ Jorge Brongo, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, UNAM - FCPyS, Tesis, p. 5

Para 1964 el CUEC se traslada a la Facultad de Ciencias Políticas. Pero el espacio resulta inmenso y todavía no se concreta una identidad como escuela, lo que provoca la deserción del alumnado. Para el año siguiente se consigue una casa alquilada, en Avenida Insurgentes, por la UNAM, que se adapta a las necesidades de trabajo y se empieza a tener equipo. Manuel González Casanova, director fundador del plantel, recuerda que: "Poco a poco empezamos a tener más recurso y experiencia, los planes de estudios se modificaban conforme podíamos dar una mayor atención a la aplicación práctica de los conocimientos técnicos y teóricos que se impartían en las aulas..."²

Cuando llega el movimiento estudiantil del 68, se llevó abajo varios planes y proyectos de enseñanza, los alumnos del Centro filmaron todo el movimiento con el material existente en la Escuela y en el Departamento de Actividades Cinematográficas. Con ese material se produjo, más tarde, el primer largometraje universitario: *El grito*, la producción corrió a cargo de Difusión Cultural de la UNAM.

En 1970, el Centro se trasladó al actual local, nuevamente una casa, en Adolfo Prieto 721, Colonia del Valle. El incremento de equipo y los resultados comenzaron a dejarse ver.

Entre los primeros maestros improvisados que impartieron clases en la escuela se pueden citar a: Emilio García Riera, Federico Cervantes, Gloria Shoeman,

² CUEC, Plan de Estudios 1974-1980, UNAM, México, 1981, pp. 3-4

Walter Router, José Revueltas, Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis, Jorge Ayala Blanco, Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Eduardo Lizalde y Nancy Cárdenas, quienes impartieron cursos o seminarios.

A lo largo de sus 33 años de existencia, el CUEC ha formado diversas generaciones de cineastas, quienes trabajan exitosamente en el cine y la televisión, profesionales que aportan su talento y formación universitaria para ayudar al resurgimiento del cine mexicano. En 1970, el Consejo Universitario reconoció al CUEC como Centro de Extensión, lo cual garantizó su permanencia y desarrollo como una alternativa de la enseñanza profesional que ofrece la UNAM. Actualmente forma parte de la Coordinación de Difusión Cultural y es la Escuela más antigua de América Latina.³

Además, el CUEC es miembro del Centro Internacional de Unión de Cine y Televisión (CILECT) desde 1970, y de la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL) desde 1991. Ello permite desarrollar actividades de intercambio académico con escuelas de cine de otros países, mediante la participación en congresos o el intercambio de cursos y profesores.

3.1.1 Funciones del CUEC

En 1998 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM cumplirá 35 años. Lo que empezó como un taller de cine es hoy la escuela más antigua de América Latina.

³ Folleto de la Sección de Servicios Académicos, Dirección General de Orientación Vocacional, Cinematografía, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

En esta Institución se imparten cinco especialidades: dirección, guión, producción, sonido y edición, que a lo largo de todos estos años se han establecido para una mejor enseñanza del quehacer cinematográfico.

Sin embargo, la labor no fue sencilla como lo señala Alfredo Joskowicz (quien fue director del Centro desde 1989, e impartió la materia de realización cinematográfica):*

Mientras se trata de hablar sobre cine y de hacer sesudos análisis de películas, la dama docente muestra sus mejores galas y hasta se puede decir que su trato da cierto barniz de cultura, como sucede en muchas carreras universitarias y como sucedió en las citadas lecciones de cine o de análisis cinematográfico. Pero el asunto cambió radicalmente cuando la señora empezó a tener otras exigencias, es decir, las de formar gente capaz de hacer cine, no únicamente de analizarla. Y ahí fue donde el trato con la citada docencia se volvió difícil, porque la pedagogía cinematográfica en nuestro país carecía del respaldo que el árbol genealógico de la familia cátedra otorga a las ramas científicas o artísticas con siglos de herencia docente, de textos y de reflexiones al respecto.

Durante los primeros años, algunos cinematografistas bien intencionados, así como intelectuales, escritores, músicos y críticos relacionados con el cine cortejaron a la docencia cinematográfica en el CUEC, pero pronto descubrieron que el trato con la señora no era ni tan amable ni tan glamoroso como suponía. Despechados unos, desencantados e inseguros otros, incómodos y desconcertados los más, abandonaron el coqueteo pedagógico se alejaron de tan espinosa dama.⁴

* Mitl Valdéz es el actual director del CUEC.

⁴ Alfredo Joskowicz, "La docencia cinematográfica (algunas noticias de familia)", en Estudios Cinematográficos, Primavera de 1995, No. 2, pp. 49-50

En el registro de maestros del CUEC, entre 1963 y 1968 destacan: ⁵

Luis Alcoriza	Eduardo Lizalde
Manuel Álvarez Bravo	Carlos Monsiváis
Rosario Castellanos	Alex Philips
Julio Alejandro de Castro	Walter Reuter
Gabriel García Márquez	José Revueltas
Emilio García Riera	Carlos Savage
Rodolfo Halffter	Gloria Shoeman
José Luis Ibáñez	Juan Manuel Torres
Juan Ibáñez	Edmundo Valadés
Carlos Illescas	Armando Zayas

Podemos alegar en descargo de estas notables personalidades, que su falta de persistencia en este campo del quehacer pedagógico se debió, en parte, a la inexistencia o franca insuficiencia de equipo cinematográfico y a las limitadas condiciones materiales con las que maestros y alumnos podían contar en el CUEC de entonces, para pasar de la teoría a la práctica; y por otro lado, a un tipo de enseñanza que podría calificarse de "impresionista", es decir, ni acumulativa ni articulada. Esto último debido sencillamente a la falta de experiencia propia en la sistematización de planes de estudio en el área cinematográfica.. (...) El CUEC fue reconocido en 1970 por el Consejo Universitario, como un Centro de Extensión, no como una escuela de estudios profesionales, a pesar de que el programa vigente ofrecía ya una carrera de cinco años, y de que también había ya cuatro generaciones de egresados. Estos egresados carecían por supuesto de título porque de acuerdo con la Legislación Universitaria, los Centros de Extensión sólo pueden emitir constancias de estudio -y esta contradicción sigue vigente hasta el día de hoy-. ⁶

Los planes de estudios y los programas de las materias se reelaboraron de una forma exacta y metodológica, aplicándoles una ordenación totalmente pedagógica. "Este esfuerzo sirvió de marco para restablecer el orden e iniciar una nueva etapa

⁵ *Ibidem*, pp. 49-50

⁶ *Ibidem*, pp. 49-50

pedagógica, que duró hasta mediados de los ochenta y consiguió consolidar varios aspectos de la enseñanza".⁷

Con ese orden pedagógico se llegó al establecimiento de sus funciones, que son las siguientes:

1. Desarrollar los planes y programas que específicamente se han determinado e implantado con el objetivo de formar técnicos con un nivel universitario para hacer cine y televisión.
2. Actualizar y promover el desarrollo pedagógico del personal académico.
3. Proporcionar becas a los alumnos egresados y profesores del Centro para realizar estudios dentro o fuera de la Institución, en el país o en el extranjero, y contribuir en esa forma al desarrollo y formación de profesores.
4. Preparar conferencias, seminarios y cursos especiales, así como organizar o colaborar en congresos nacionales e internacionales para incrementar los conocimientos adquiridos a través de la cátedra.
5. Realizar las investigaciones necesarias para un mayor conocimiento del cine y la televisión en sus aspectos sociales, históricos, estéticos y técnicos.
6. Fomentar las relaciones académicas con otras instituciones afines.
7. Buscar la colaboración de los especialistas en los diferentes aspectos técnicos del cine y la televisión, así como de escritores, músicos, periodistas, e intelectuales que se interesen y compartan las finalidades del Centro.
8. Establecer los nexos necesarios con las demás dependencias universitarias.

⁷ *Ibidem*, pp. 49-50

9. Analizar e investigar todas las manifestaciones del arte cinematográfico y televisivo.
10. Participar en la elaboración de filmes y programas de televisión de carácter cultural.⁸

Es así como el CUEC se fortaleció como una escuela en toda la extensión de la palabra, con objetivos claros y definidos, por eso es la más antigua y más experimentada en la enseñanza cinematográfica de América Latina.

Su reconocimiento académico a nivel profesional es indispensable (el congreso celebrado en la UNAM entre mayo y junio de 1990, le recomendó al Consejo Universitario que se le otorgará el reconocimiento oficial de licenciatura) porque gracias a sus enseñanzas y egresados el cine nacional ha encontrado sangre nueva en el quehacer cinematográfico. Es ahí donde quizá se pueda sembrar la semilla de un despertar del cine mexicano, de un distinto amanecer.

3.1.2. Plan de estudios

El objetivo fundamental del CUEC es la enseñanza de la expresión y las técnicas filmicas para formar profesionistas universitarios en las ramas de

⁸ Estrella Medina Escamilla, "Luis Carlos Carrera, un joven en la nueva generación del Cine Mexicano y sus aportaciones a través de la película *Sin remitente*, México, Universidad del Tepeyac. Tesis, 1996, pp. 18-19

Realización, Guión, Cinefotografía, Dirección Artística (escenografía, ambientación y vestuario), Sonido, Edición y Producción.

El plan de estudios está integrado por 68 asignaturas, la mayoría seriadas y apoyadas en la realización de ejercicios individuales en talleres colectivos. Existen dos niveles académicos: en el nivel básico o tronco común, del primero al quinto semestre, se cursa un conjunto de asignaturas con dos objetivos primordiales:

- a) Adquirir una visión integral del quehacer filmico
- b) Introducirse en los fundamentos de las distintas ramas de la cinematografía.

En el nivel superior, del sexto al octavo semestre, se dividen dos áreas de las cuales el alumno cursa sólo una. Estas áreas son:

- a) Artístico-Conceptual, que profundiza en estudios de guión, realización, dirección artística y producción
- b) Artístico-Técnica, en cinefotografía, sonido y edición.

Los ejercicios filmicos que se realizan a lo largo de la carrera son fundamentales en la formación profesional. En promedio, cada año se producen 25 cortometrajes totalmente terminados con copia muestra para ser exhibidos y 65 hasta copia de trabajo, con o sin regrabación de sonido, mediante los que se

posibilita la experiencia práctica del estudiante, así como la evaluación de su trabajo escolar.⁹

Además de estos ejercicios cinematográficos el alumno del CUEC desarrolla un proyecto filmico de tesis para su titulación. Estos proyectos normalmente es un corto o medimetroaje o documentales. En esta Escuela no se realizan óperas primas, aunque existe el proyecto de producirlas en un futuro, por medio de un concurso de guiones, como se hace en el CCC. Sin embargo, entre 1986 y 1992 cuatro egresados del CUEC realizaron sus óperas primas, con el apoyo del IMCINE y otras Instituciones. Ellos son: Alberto Cortés con *El amor a vuelta de la esquina*; María Novaro con *Lola*; Gerardo Lara con *Un año perdido*; y Diego López con *Crónica de familia*.

3.2 Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

Siendo Rodolfo Echeverría director del Banco Nacional Cinematográfico, en el sexenio presidencial de su hermano Luis Echeverría, se preparó el proyecto de una nueva escuela de cine que tenía como objetivo la formación de nuevas generaciones de profesionales de la cinematografía y la televisión, capaces de renovar el cine mexicano en sus formas y temáticas.

⁹ Folleto, op. cit.

Así, con la reestructuración, remodelación y estatización de la industria cinematográfica por parte del gobierno en 1971, se empieza a hablar del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

La superación artística del cine mexicano es una de nuestra metas esenciales, para alcanzarlas será necesario no sólo ceder paso a nuevas promociones generacionales, sino facilitarles el acceso a la técnica y a la información a través de la creación de una escuela de capacitación cinematográfica. Este será el camino institucional que nos llevará descubrir nuevos valores y aprovechar la experiencia de quienes por muchos años han dedicado su trabajo y emoción a la tarea cinematográfica. ¹⁰

La formación de este Centro alarmó a los sindicatos existentes de la Industria, ya que se pretendía incorporar inmediatamente a los egresados al campo profesional, pasando por alto los derechos de los sindicalizados. Por ello pese a que la fundación de dicho Centro fue anunciada en enero de 1971, no fue sino hasta que en septiembre de 1975 se anunció, sorpresivamente, la apertura del CCC.

Las finalidades de este Centro son “estudiar, investigar, experimentar y enseñar los fenómenos, procesos, instrumentos, métodos y técnicas de la comunicación, en especial en sus modalidades de cine y televisión”. ¹¹ Así, la idea principal del CCC es la formación de nuevas generaciones que no harán nuevo al cine mexicano, pero sí contribuirán a ser parte de la realidad que acontece en el momento mismo de la realización cinematográfica o televisiva. ¹²

¹⁰ Medina Escamilla, op. cit., p. 24

¹¹ *Ibidem*, p. 24

¹² *Ibidem*, p. 24

3.2.1 Funciones del CCC

El CCC nace en septiembre de 1975, bajo la dirección de Carlos Velo. Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría, su hermano Rodolfo, quien estaba al frente del hoy extinto Banco Nacional Cinematográfico, ordenó la construcción de la Cineteca Nacional y de una escuela de cine, el CCC.

Gustavo Montiel, director del Centro de Capacitación Cinematográfica, señala que la idea que rige el surgimiento del CCC es la de formar cuadros creativos que renueven la industria nacional, de ahí el nombre de Centro de Capacitación y no Centro de Estudios, como el CUEC.¹³

En 1979, cuando Margarita López Portillo, al frente de la dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), intentó cerrar el CCC al considerar que no era funcional, el cortometraje *Polvo vencedor del Sol*, del estudiante Juan Antonio de la Riva, ganó el premio principal del Festival de Lille, Francia, lo que llenó de prestigio a la escuela y evitó su desaparición. Actualmente, el CCC forma parte del Instituto Mexicano de Cinematografía y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El CCC es, probablemente, la única escuela que produce regularmente una obra prima, dice Gustavo Montiel, quien desde 1990 se hiciera cargo de la institución.¹⁴

¹³ Gustavo Moheno, "De grande quiero ser cineasta", en *Cine Premiere*, No. 17, febrero de 1996, p. 45

¹⁴ *Ibidem*, p. 45

Los objetivos para los cuales fue creado el CCC fueron para formar y actualizar a profesores, técnicos e investigadores dedicados a la enseñanza, el adiestramiento y la investigación del fenómeno y los procesos cinematográficos, y sus funciones son las siguientes:

1. Proporcionar, en un contexto apropiado y con los recursos humanos y materiales disponibles y necesarios, la instrucción, el entretenimiento y formación, académica y profesional, extensiva e intensiva, indispensable y suficiente, para ver y hacer cine y televisión; iniciar, adoptar y desarrollar una actitud razonada, estética y teórica frente al fenómeno cinematográfico, es decir, para reflexionar sobre el cine y la televisión.
2. Atender especialmente la investigación y el experimento para formar profesionales del cine y la televisión socialmente útiles y responsables.
3. Elaborar material didáctico básico y de apoyo para la enseñanza, aprendizaje, difusión y divulgación de las disciplinas y los problemas del fenómeno cinematográfico en general.
4. Establecer, mantener y desarrollar relaciones, intercambios y contactos académicos con instituciones y personas que trabajen en los campos, disciplinas y problemas de la investigación, la experimentación, la enseñanza, el aprendizaje y la práctica de la comunicación audiovisual.
5. Comunicar, difundir, divulgar y publicar los resultados de los trabajos y de las investigaciones realizadas por sus miembros.
6. Otorgar a los alumnos becas de estudios en el propio CCC y de especialización en el extranjero de acuerdo con un programa de becas y el reglamento respectivo.
7. Producir películas experimentales de corto y largometraje para cine y televisión. Cuando estas producciones, por sus méritos y

decisiones del Consejo Directivo, justifiquen una amplia difusión (y una vez retribuido el trabajo de los realizadores), serán explotadas comercialmente a través de los canales de distribución del Banco Nacional Cinematográfico (ya desaparecido en estos momentos, 1997. Este Banco surge con Ruiz Cortines y desaparece en el sexenio de López Portillo) y de la Compañía Operadora de Teatros (también ya desaparecida a principios de los años 90). Los beneficios obtenidos, son los fondos de producción del CCC

8. Organizar y realizar visitas a los estudios de cine, televisión y medios audiovisuales en general.
9. Organizar y realizar un programa permanente de seminarios, cursillos y conferencias encargadas a destacados profesionales nacionales y extranjeros, que formarán parte del plan de estudios del CCC.¹⁵

3.2.2 Plan de Estudios

El CCC imparte enseñanza técnica y profesional de acuerdo con un plan de estudios de cinco años, divididos en cuatro trimestres lectivos de diez semanas cada uno por año. Al finalizar el octavo trimestre se realiza una tesis con el objetivo de enfrentar al alumno con un proyecto de alta complejidad creativa y de medios de producción que permitan evaluar los conocimientos adquiridos en tres años de estudio.

¹⁵ *Ibidem*, p. 45

El plan de estudios contempla el manejo y conocimiento de los distintos lenguajes cinematográficos que abarcan desde cuestiones técnicas hasta cuestiones estéticas. Ambas son utilizadas para aplicarlas en sus trabajos profesionales, ya sea en largometrajes u óperas primas.

En el CCC existe una producción continua de corto, medio y largometraje, además de dar la oportunidad a nuevos cineastas de realizar sus óperas primas y de contar con la difusión en festivales y a nivel comercial de sus obras.

Entre 1986 y 1994, el CCC patrocinó, con otras instancias, los siguientes largometrajes y óperas primas:

<i>Cuentos de Cine Joven I</i>	México, 1988
<i>Sin motivo aparente</i>	José Ramón Mikelajáuregui
<i>Y yo que la quiero tanto</i>	Juan Pablo Villaseñor
<i>Cuentos de Cine Joven II</i>	México, 1988
<i>La Divina Providencia</i>	María Rodríguez
<i>Laudate Pueri</i>	Víctor Saca
<i>Dama de noche</i>	México, 1993 Eva López Sánchez Producción: CCC, IMCINE, ECHASA, FEMIS
<i>Entre paréntesis</i>	México, 1981 Gustavo Montiel Pages Producción: CCC, Asecine, S.A.

<i>Lolo</i>	México, 1992 Francisco Athié Producción: CCC, IMCINE, ECHASA
<i>La mujer de Benjamín</i>	México, 1991 Luis Carlos Carrera Producción: CCC, IMCINE, ECHASA
<i>La orilla de la tierra</i>	México, 1994 Ignacio Ortiz Cruz Producción: CCC, IMCINE, ECHASA, Instituto Oaxaqueño de las Culturas
<i>El secreto de Romelia</i>	México, 1989 Busi Cortés Producción: CCC, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, CONACITE II, Coordinación de Radio, Cine y Televisión del Estado de Tlaxcala, Universidad de Guadalajara

3.3 Escuelas - Egresados e Industria Cinematográfica Nacional

El sistema industrial sólo aspira a obtener un máximo de utilidades que le permita proporcionar productos a bajo costo para el consumo de las grandes mayorías.

El cine visto desde este modo pierde su calidad de fenómeno cultural y medio de comunicación, concretándose a ser una mercancía –barata y mal hecha–.

Esta tendencia extrema a la comercialización del cine mexicano ha impedido e impide formularse la idea de una constante búsqueda y experimentación, tanto en los contenidos como en las formas, que todo medio que aspire a la creación artística

requiere para su constante renovación y superación. Correspondió a la UNAM asumir esta tarea, tanto en lo cultural como en lo académico.

En 1959 funda la sección de Actividades Cinematográficas ¹⁶, y a partir de esa fecha emprende una serie de labores relacionadas con el cine, entre las que destacan la creación de cineclubes estudiantiles, la publicación de folletos fílmicos, la edición de una colección de Cuadernos de Cine, la fundación de la Filmoteca (1960) y, lo más sobresaliente, la producción de películas. ¹⁷.

En el año de 1963 nace el Centro Universitario de Estudios Cinematográfico (CUEC), y doce años después el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC, 1975). Ambas escuelas respondían así a una necesidad por comprender los fenómenos y los procesos cinematográficos en una industria que se anquilosaba.

Las dos surgían por un proceso de conocimiento y capacitación para insertarse en la industria cinematográfica nacional, y poder cambiarla y reactivarla. Esa era su misión. Y fijaron sus metas en la formación de profesores, técnicos e investigadores dedicados a la enseñanza y al adiestramiento del quehacer fílmico.

Con estas firmes convicciones se enfrentaron a un gremio que no los necesitaba, primero por la cerrazón sindical, y después por la desconfianza de los productores tradicionales a invertir y fomentar las propuestas alternativas de los egresados de estos centros de estudio.

¹⁶ Desde 1987, la Dirección de Actividades Cinematográficas quedó adscrita a la Coordinación de Difusión Cultural.

¹⁷ Marcela Fernández Violante, Capítulo "El cine universitario", en *Hojas de Cine*, Vol. II, México, SEP-UAM, 1988, p. 83

De inmediato los primeros egresados (los del CUEC) se enfrentaban al desempleo y a la antesala de los productores privados. Sin embargo, la política sexenal cinematográfica implantada por Luis Echeverría, en manos de su hermano Rodolfo Landa, comenzó a abrir espacios y oportunidades para la sangre joven del quehacer cinematográfico.

Recordemos que fue la época de mayor apertura de puertas para nuevos técnicos y directores desde los años cuarenta; egresados del CUEC, de escuelas extranjeras o de los concursos de cine experimental (1965 y 1967), recibían apoyo financiero antes impensable para experimentar en la super producción.

Sin embargo, el director de cine y el guionista sólo cambiaron de patrón y dejaron de merodear la piscina del productor privado para ser la antesala en las oficinas de las paraestatales.¹⁸

La prioridad era filmar, y sobre todo los recién llegados a la industria, todos querían filmar y nadie quería saber de preguntas, pues el gobierno se valió de los cineastas independientes para legitimizar su imagen tan desgastada por los sucesos del movimiento estudiantil del 68.

¹⁸ Gustavo García, "El cine de gobierno, la muerte de un burócrata", en *Intolerancia*, No. 7, noviembre-diciembre de 1990, p. 19

El cine mexicano de aquellos años tuvo una función específica: La propaganda, a través de la cooptación del cine independiente, y con ello la de las escuelas de cine (se funda el CCC) y sus egresados. La apertura estaba justificada.

Al siguiente presidente de la República, José López Portillo, no le interesaba el cine. Repitiendo la operación del presidente anterior nombró a su hermana, Margarita, en otro puesto clave, como directora de Radio, Televisión y Cinematografía, en apariencia dependiente de la Secretaría de Gobernación, pero operando por cuenta propia.

El echeverrismo había sido un giro en la política nacional para salvar los abismos planteados tras el movimiento de 1968.

El lópezportillismo era otro giro, ahora a la derecha, para limar las hostilidades generadas por los excesos gubernamentales del régimen anterior: fin al cine de gobierno, que se reduciría a sus cuadros más manejables. Se cancelaba la existencia del Banco Nacional Cinematográfico, desaparecía CONACITE I, la producción gubernamental se enfrentaba a severa censura y a falta de recursos, se intenta cerrar el Centro de Capacitación Cinematográfica, se invita a los productores privados a volver.¹⁹

¹⁹ *Ibidem*, pp. 19-21

Es el imperio del caos. El de la confusión administrativa. Directores como Gonzalo Martínez Ortega (quien estudió dirección de cine en Moscú) pasa de las epopeyas chihuahuenses como *Longitud de Guerra* a las biografías de Juan Gabriel, *El Noa Noa* y *Esta es mi vida*; Felipe Cazals (quien cursó estudios de cine en Francia), celebrado por la hiperviolencia reaccionaria de *Canoa*, *El Apando* y *Las Poquianchis*, oscila entre *La Güera Rodríguez*, *El año de la peste* y las biografías de Rigo Tovar. Jaime Humberto Hermosillo (estudiante del CUEC) advierte el peligro cultural de ceder a la nueva ofensiva de los productores privados y busca financiamientos universitarios y marginales para su siguiente etapa.²⁰

Ejemplos de cómo, una vez más, el cine independiente (cine universitario) se iba a trabajar a la trinchera de lo alternativo. El cine universitario vuelve a ser un cine alternativo, un cine paralelo a la industria cinematográfica nacional.

Son los años del desprestigio del cine nacional. Pero también lo son de un distinto amanecer para el cine independiente mexicano. Era el avance prometedor del mismo, que con casi cien películas producidas en el sexenio ponía el ejemplo para la llamada industria cinematográfica. Era el auge de un cine paralelo que trataba de generar su propia dinámica industrial: producción, distribución y exhibición.

²⁰ *Ibidem*, p. 21

Paralelamente al incremento de la producción surgieron canales independientes para la distribución y exhibición. Para la distribución se contó con Zafra, la cual distribuye y difunde materiales en México y en países latinoamericanos. Y para la exhibición se logró establecer un circuito al margen de las cadenas comerciales, encabezado por la Cineteca Nacional y salas universitarias, así como auditorios de organismos públicos y privados.

El futuro se presentaba relativamente prometedor, porque el gobierno fracasaba como productor y las nuevas generaciones esperaban su turno para filmar industrialmente.

Sin embargo, las recurrentes crisis económicas el sistema político mexicano se agudizaban al entrar a la década de los 80. El cine nacional se veía duramente golpeado por las mismas. Durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid el cine no era una prioridad, ni para cooptarlo ni para deshacerse de él como en gobiernos pasados.

El cine universitario –y por supuesto todo el cine independiente– ante la falta de capitales de nueva cuenta se encontraba con el desempleo.

Durante los años ochenta, la difícil situación de desempleo no tuvo mayores variantes para los jóvenes cineastas, el hecho de ser egresados de escuelas de cine, no les brindó a éstos mayores posibilidades para ingresar a la industria filmica nacional, y así ejercer su oficio.

Los productores privados se mostraron reticentes a aceptarlos en sus filas, por el miedo a que ellos les cambiaran sus productivas y comerciales temáticas. El Estado por su parte, hundido en el caos burocrático, sólo dio oportunidad de realizar películas a unos cuantos. La mayoría de los jóvenes cineastas se refugiaron en el cada vez menos cine independiente, y en la producción de comerciales y videos.

Las opciones para hacer una carrera como director de cine son restringidas, las mayores posibilidades están en la producción en video, el cine independiente y la producción de las cooperativas y universidades.

A través de las cooperativas algunos cineastas como: Diego López, María Novaro, Alejandro Pelayo y José Buil han podido continuar su carrera.

Dentro del cine universitario pudieron filmar: Mirl Valdéz, Marcela Fernández Violante, Gerardo Lara, Ramón Cervantes, Rafael Montero, Carlos González Morantes y también María Novaro.

La producción estatal, no es una alternativa muy viable, se realiza a costos muy elevados y en poca escala. Su forma de producción no permite que un número mayor de jóvenes directores puedan llegar a debutar en el medio. Sin embargo, algunos egresados de escuelas de cine como: Cristian González, Busi Cortés, Arturo Velasco, Rafael Montero, Oscar Blancarte, Juan Mora y Alfredo Joskowicz, pudieron realizar al menos una película en la década pasada con el financiamiento del IMCINE.

En la producción comercial, es difícil el ingreso de cineastas surgidos de los Centros de Enseñanza Cinematográfica, son rechazados. Los productores privados no aceptan el ingreso de nuevos elementos en sus feudos, por tal razón ellos mismos forman sus cuadros en materia de realización.²¹

Esa era la situación hasta la llegada de un nuevo sexenio, el del presidente Carlos Salinas de Gortari y su proyecto neoliberal para el país. La época del cambio

²¹ Enrique Palma Cruz, "El Cine Mexicano de los 80: agudización de su crisis", México, UNAM - FCPyS, Tesis, 1990, pp. 382-386

y la modernidad. La renovación del cine mexicano. El regreso de los aparentes apoyos estatales para la producción filmica. Este “Nuevo Cine Mexicano” que también respondía a un interés por proyectar una imagen de cambio-modernidad hacia el exterior. Un cine para recuperar presencia en el ámbito internacional.

Un boom de producción en el que participaban distintas generaciones del quehacer cinematográfico y sobre todo una generación de cineastas jóvenes –entre 27 y 33 años– egresados de las dos escuelas de cine de la ciudad de México: CUEC y CCC.

Una nueva generación de cineastas que desde el echeverrismo no se había visto. Una generación que nació con la televisión y que maneja el lenguaje cinematográfico genéricamente más accesible a nivel narrativo y de contenido, es decir, un cine más lúdico, lejos de cualquier intento de ser utilizado como herramienta de politización.

Sin embargo, para estos universitarios la lección es no olvidar lo siguiente: para que continúe la magia del cine se deben crear o mantener mecanismos de autogestión para que el cine mexicano sobreviva. El cine como el país está condicionado por las volubles decisiones sexenales. El futuro del cine mexicano y su transformación está en sus manos.

Se reconocía, al fin, la importancia de las escuelas de cine y egresados para mantener la industria cinematográfica nacional.

CAPÍTULO 4.
DISTINTO AMANECER:
EL NUEVO CINE MEXICANO

4.1 Situación del Cine Mexicano entre 1986 a 1992

El 26 de marzo de 1983 se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) por decreto presidencial. El presidente Miguel de la Madrid, nombra como Director de este Instituto al cineasta Alberto Isaac. A la distancia los resultados del IMCINE no han sido del todo favorables, aún cuando se han realizado algunas películas de calidad. Su principal error fue haber sido creado como instrumento cultural del Estado y subordinado así a RTC, organismo de la Secretaría de Gobernación. De esta manera, el presidente no se encontraba sólo ante la responsabilidad de dirigir el destino de la cinematografía nacional, sino que la compartía con el Director de RTC: Jesús Hernández Torres, Director de Cinematografía: Fernando Macotela y el Director de IMCINE: Alberto Isaac.

Así, Alberto Isaac, sin funciones bien delimitadas en el nuevo organismo y sin el apoyo necesario por parte del Estado, deja la dirección del IMCINE en febrero de 1986. Entre las películas realizadas durante esta administración podemos mencionar como rotundos fracasos: *El corazón de la noche* (1983), de Jaime Humberto Hermosillo; *El otro* (1984), de Arturo Ripstein; *El más valiente del mundo* (1984), de Rafael Baledón; *Orinoco* (1984), de Julián Pastor; y *Astucia* (1985), de Mario Hernández.

Con medianos resultados podemos nombrar: *Mexicano tú... puedes* (1984), de José Estrada y *Cinco historias violentas* (1984), en la que se dio la oportunidad de debutar a cinco jóvenes cineastas egresados de escuelas de cine: Diego López, Víctor Saca, Carlos García Agraz, Gerardo Pardo y Daniel González Dueñas.

Los únicos resultados interesantes fueron: *El Diablo y la Dama* (1983), de Ariel Zúñiga; *Vidas errantes* (1984), de Juan Antonio de la Riva; *El imperio de la fortuna* (1985), de Arturo Ripstein, de coproducción con el STPC; y *Veneno para las hadas* (1985) de Carlos Enrique Taboada.

Un logro importante de la administración de Isaac fue el impulsar el Tercer Concurso de Cine Experimental. De veintidós guiones que se seleccionaron sólo se pudieron realizar diez películas, entre ellas las dos más destacadas, el primero y segundo lugar: *Amor a la vuelta de la esquina* (1985), de Alberto Cortés y *Crónica de una familia* (1986), de Diego López.

La noche del 18 de febrero de 1986, el Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett, dio posesión al nuevo director de IMCINE, licenciado Enrique Soto Izquierdo. A la llegada de éste se pensó en darle seguimiento al concurso de cine experimental en cuanto a que serían exhibidas las películas ganadoras en buenas salas y con gran promoción. Esto no se respetó. De esta manera el concurso muere en el olvido, pese a que Soto Izquierdo informa que el cine experimental quedaba

institucionalizado y que el Estado se comprometía a financiar anualmente del 50 al 80 por ciento de diez cintas experimentales, sin necesidad de un concurso. ¹

Durante esta administración la falta de interés a la cinematografía y el favoritismo de los funcionarios hacia ciertos directores se hizo evidente.

Se suma a esta situación la dramática caída, desde finales de 1985, del número de espectadores en los dos mercados del cine mexicano: el sur de los Estados Unidos y la provincia mexicana. Esta problemática se agrava debido a los altos costos de producción de las películas, lo que provoca una disminución en el número de cintas realizadas.

Este panorama se recrudece en 1986, cuando la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, demanda a la Dirección de Cinematografía hacer cumplir el artículo 2º, fracción XII, de la Ley y Reglamento de la Industria Cinematográfica, que faculta a esta Institución determinar los días obligatorios que los dueños de las salas deben proporcionar a nuestro cine, cantidad que nunca debe ser menor al 50 por ciento. ²

Los funcionarios de la Dirección de RTC, IMCINE y la Dirección de Cinematografía dan a conocer el Plan de Renovación Cinematográfica, como respuesta a esta petición. Este Plan consistía en doce puntos a trabajar, básicamente son los siguientes:

¹ Enrique Palma Cruz, "El cine mexicano de los 80: agudización de la crisis", México, UNAM - FCPyS, Tesis, 1990, p. 101

² *Ibidem*, p. 103

1. Política de precios
2. Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica
3. Tiempo de Pantalla
4. Campaña de apoyo al cine mexicano
5. Capacitación
6. Importación de equipos
7. Importación temporal de películas
8. Intercambio con otros países
9. Cortometrajes
10. Concurso de proyectos cinematográficos
11. Promoción en el extranjero
12. Apoyo al fondo de jubilación.

Este Plan de Renovación fue un rotundo fracaso ya que sus principales objetivos que eran elevar la calidad del cine mexicano por medio del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y el mejoramiento de las salas de exhibición, no se cumplieron en su totalidad.

La idea del Fondo, fue de líder del STPC y cineasta destacado, José Estrada. El Fondo fue creado a cambio de otorgarles permiso a los exhibidores de liberar los precios de entrada de los cines. Estos a cambio prometieron otorgar una parte de sus ingresos para financiar el mencionado Fondo, el cual otorgaría financiamiento a productores para realizar películas de calidad. Sus objetivos principales eran:

1. Mejorar la calidad del cine mexicano,
2. Promover el cine mexicano en el país y en el extranjero
3. Incrementar y preservar el acervo de la Cineteca Nacional
4. Fomentar el desarrollo tecnológico y de nuevos valores.³

³ *Ibidem*, p. 106

Este Fondo fue presidido en sus inicios por el Director Jaime Casillas, quien declaraba a la prensa que dicho organismo respaldaría con cien millones de pesos, seis películas ya aprobadas. Entre ellas *Mentiras piadosas* de Arturo Ripstein. El Fondo se convertía, de esta forma, en un intermediario entre el IMCINE y los realizadores desempleados.

Otro intento para revitalizar al cine mexicano, sin tener buenos resultados, es cuando el IMCINE presenta el Programa de Apoyo al Nuevo Cine Mexicano, y anuncia la filmación del primer largometraje de ese año, *El jinete de la Divina Providencia* de Oscar Blancarte.

Una de las características de la administración de Soto Izquierdo en el IMCINE, fueron los mínimos presupuestos que se otorgaban para realizar sus películas. El Estado no se preocupaba por los problemas de producción que sufrían los realizadores y en muchas ocasiones los proyectos, en plena filmación, eran cancelados. El financiamiento fuerte en películas con intereses estéticos y de carácter industrial, fue obtenido por los productores por medio de la cooperativas, las universidades, las escuelas de cine y algunos productores asociados. Así, el Estado cada día invertía menos. El Fondo surgió para apoyar estas modalidades de inversión en el cine. La primera película producida de esta manera fue *Días difíciles* (1987), de Alejandro Pelayo.

La situación económica que atraviesa el país en los ochenta, provoca que el Estado deje de actuar como el productor absoluto del cine y se asume como inversionista parcial. Como opción para producir surgen, a mediados de la década, las cooperativas, que basan su estrategia de financiamiento en la multiplicación de productores.

Las cooperativas no nacen desvinculadas del Estado. Aparecen con el objetivo de realizar producciones cinematográficas, con apoyo de las instituciones gubernamentales del cine, no sólo para el financiamiento de sus películas, sino también para asegurar la explotación del producto, a través de las cadenas estatales de exhibición (COTSA) y la televisión (IMEVISION).

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

A través del Fondo del Fomento se produjeron: *Polvo de luz* (1988), de Cristian González; *El jinete de la Divina Providencia* (1988), de Oscar Blancarte; *El costo de la vida* (1988), de Rafael Montero; *Esperanza* (1983-1988), de Sergio Olhovich; *El secreto de Romelia* (1988), de Busi Cortés; *Regreso a Aztlán* (1988), de Juan Mora; y *Mentiras piadosas* (1988), de Arturo Ripstein.⁴

⁴ Ibidem, p. 109

Otras producciones apoyadas por IMCINE fueron: *El tres copas* (1986), de Felipe Cazals; *Lo que importa es vivir* (1986), de Luis Alcoriza; *Mariana Mariana* (1987), de Alberto Isaac; *El último túnel* (1987), de Servando González; *La furia de un Dios* (1987), de Felipe Cazals; *Días difíciles* (1987), de Alejandro Pelayo; y el medimetraje *Tlacuilo* (1987), de Enrique Escalona.⁵

En diciembre de 1988, sube a la presidencia de la República el licenciado Carlos Salinas de Gortari para el sexenio de 1988 a 1994. En ese mismo mes por decreto presidencial nace el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), que traía al IMCINE a su área de mando. Como siempre los nuevos nombramientos sólo trajeron incertidumbre en el ámbito cinematográfico.

Con excepción del nuevo director del IMCINE, Ignacio Durán Loera, quien hace una excelente labor con grupos de cineastas, a los que apoya por su paso por la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP, los demás: Víctor Flores Olea, Director del CNCA, Oscar Levín Coppel, Director de RTC y Mercedes Certucha Llano, Directora de Cinematografía, desconocían todo lo referente a la Industria Cinematográfica.

El licenciado Durán Loera trató de dar oportunidad de filmar a jóvenes cineastas y se busca que las películas estatales recuperen sus costos a través de la televisión comercial, la televisión por cable y los video clubes.

⁵ *Ibidem*, p. 109

En septiembre de 1990, Durán Loera concede una entrevista a Omar Raúl Martínez de la Revista Mexicana de Comunicación, de la que podemos resumir las siguientes declaraciones:

Hay decisión de convertir al Instituto en una organización que represente al cine mexicano en el extranjero, es decir, el IMCINE se empeñará en canalizar sus esfuerzos, hacia un cine de calidad. Sus tareas fundamentales se concentrarán en la producción, distribución y adquisición de buenas películas extranjeras.

También, se busca que el IMCINE coproduzca al rededor de diez películas al año. Ya no será el único productor. Por ello, se ha constituido un Consejo Consultivo representado por cineastas, productores y guionistas, que analizarán el material a ser financiado. También hemos determinado la creación de una red de salas comerciales, en toda la República, que aseguren la exhibición de cintas nacionales y extranjeras de calidad.

En cuanto a las estrategias de comercialización, al desaparecer las empresas distribuidoras, se establecen vínculos con las televisiones europeas: Televisión española, Canal 4 de Inglaterra, Televisión alemana y Televisión Escandinava. Se pretende establecer relaciones con el cine y televisión de Estados Unidos y América Latina, al igual que entrar nuevamente a Europa y al Suroeste Asiático.

La distribución depende del American General y Mex Cinema que operan en Estados Unidos y del Instituto Mexicano de Cinematografía, que tiene un área encargada de distribuir en todo el mundo el material mexicano, fundamentalmente en Europa y Estados Unidos.⁶

Entre las películas que se producen en esta administración con apoyo del Fondo, o que se encontraban avanzadas en sus proyectos, podemos mencionar: *Lola* (1989), de María Novaro; *Goitia* (1989), de Diego López; *Morir en el Golfo* (1989), de Alejandro Pelayo; *Pueblo de Madera* (1989), de Juan Antonio de la Riva; *Cabeza de Vaca* (1990), de Nicolás Echevarría, proyecto que tardó diez años en poder financiarse; *Danzón* (1990), de María Novaro; *Bandidos* (1991), de Luis Estrada;

⁶ Omar Raúl Martínez, "Entrevista a Ignacio Durán Loera", en *Revista Mexicana de Comunicación*, No. 13, septiembre - octubre de 1990, pp. 22-24

Modelo antiguo (1991), de Raúl Araiza; *Gertrudis Bocanegra* (1991), de Ernesto Medina; y *Playa Azul* (1991) de Alfredo Joskowicz.

Uno de los objetivos principales del Estado es hacer que sus películas sean más rentables, ya que, por poner ejemplos, *El costo de la vida*, *Mentiras piadosas* y *El secreto de Romelia*, no interesaban al público y sólo se recaudaron 130 millones de pesos en casi tres meses de exhibición en todo el país. Así, el objetivo del Estado eran que sus películas fueran explotadas al máximo tratando que fueran comerciales y atractivas, sin embargo, el IMCINE y el Fondo para el Fomento no definen bien a bien los criterios para apoyar proyectos comerciales.⁷

Mientras esto sucedía en el cine estatal, en la industria privada las características de producción comercial no variaron en nada a la década de los setenta. Los productores privados encauzaron sus inversiones a la realización de películas, de inversión mínima, de muy baja calidad, basadas en temáticas probadas y trilladas de narcotraficantes, braseros, ficheras, vengadores justicieros y personajes de barrio picarescos.

El público al que fueron destinadas dichas cintas fue principalmente el de los inmigrantes latinos de Estados Unidos. En los años ochenta se produjeron aproximadamente noventa largometrajes anuales, con un costo de 120 a 150 mil

⁷ Palma Cruz, op. cit., p. 114

dólares (250 a 300 millones de pesos por película), lo que hacía de esta industria un “negocio rentable”.⁸

Las empresas productoras, más importantes de este cine comercial, en la década pasada fueron: Producciones Hermanos Támez, Televicine, Producciones Carlos Amador, Cinematográfica Rodríguez, Producciones del Rey, Eco films, Producciones Tijuana, Frontera films, Cinematográfica Calderón, Cinematográfica de Occidente, Producciones Hermes, Producciones Esme, Filmadora Morben, Producciones Águila, Producciones DMasa, Alianza Cinematográfica Mexicana, Filmadora Dal, Cinematográfica Escamilla, Rosales Durán Producciones, Producciones Tollocan, Cinematográfica Tamaulipas, Producciones Pedro Infante, Cumbre films, Producciones Carlos Vasallo, Gazcón films, Cinematográfica Tabasco y Producciones Fílmicas Agrasánchez.⁹

En este tiempo, Televicine diversifica sus producciones y alcanza un gran éxito con sus cintas, apoyándose en la publicidad televisiva y haciendo alianza con productores comerciales como Carlos Amador. De esta sociedad surgen películas de impacto taquillero, pero de escaso valor artístico.

Las universidades, las escuelas de cine y las cooperativas se consolidaron como promotoras directas de la producción independiente, así como en espacios para los realizadores, quienes mediante a estos sistemas de producción y financiamiento

⁸ *Ibidem*, p. 122

⁹ *Ibidem*, p. 123

lograron desahogar sus inquietudes artísticas y expresivas, que les negaba la industria cinematográfica nacional. Sin embargo, el cine independiente en la década de los ochenta sufrió un decaimiento en su producción. Dejando un compás de espera para revivir quizá en los años noventa.

Es precisamente en esos años que películas del "Nuevo cine mexicano" empiezan a repuntar, elogiadas y premiadas por la crítica, que poco a poco han ido ganando adeptos para el cine mexicano: *Sólo con tu pareja* de Alfonso Cuarón; *Nocturno a Rosario* de Matilde Landeta; *Principio y fin* de Arturo Ripstein; *El bulto* de Gabriel Retes; *Ángel de fuego* de Dana Rotberg; *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau; *La tarea* y *La tarea prohibida* de Jaime Humberto Hermosillo; *Mirolava* de Alejandro Pelayo; y *Cronos* de Guillermo del Toro.

4.2 Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y su papel dentro de la cinematografía nacional

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) fue creado, por decreto presidencial, en marzo de 1983. Es una entidad dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, encargada de promover el desarrollo del cine mexicano, tanto en la vertiente industrial como en la cultural.

Para ello el IMCINE coordina los trabajos de servicios a la producción que brindan los Estudios Churubusco Azteca, S.A.; y los de formación de profesionales que ofrece el Centro de Capacitación Cinematográfica. Al mismo tiempo agrupa sus actividades sustantivas en los siguientes campos: apoyo a la

producción filmica, difusión de actividades relacionadas con el cine mexicano en el territorio nacional y en el extranjero, producción de cortometrajes y promoción de la cultura cinematográfica nacional.¹⁰

De esta manera, el IMCINE ha apoyado, en los últimos años, cerca de diez largometrajes por año, muchos de los cuales se han colocado dentro de lo más significativo de la producción nacional y han merecido reconocimientos en diversos festivales de talla internacional. Así el IMCINE junto con el esfuerzo de jóvenes cineastas, productores privados e independientes y organizaciones nacionales y extranjeras han hecho crecer el acervo filmico mexicano con producciones de calidad.

Para dar a conocer las producciones en las que participa así como cintas de calidad de la producción mundial más reciente, el IMCINE coloca estas películas en las salas de cine y circuitos no comerciales de centros educativos y culturales del país, en las diversas modalidades de televisión y en video, con esta labor se pretende difundir y estimular a la cultura cinematográfica de México

El IMCINE realiza actividades destinadas a la promoción del cine como un hecho cultural de indispensable conocimiento.

Así, mantiene la presencia en el sector cultural a través del fomento de circuitos especiales de exhibición de cine de calidad en toda la República; de la organización de cursos, seminarios, concursos, ciclos y festivales cinematográficos,

¹⁰ Folleto de Información del Instituto Mexicano de Cinematografía, p. 1

y mediante la investigación y publicación de trabajos sobre variados aspectos de nuestro cine.

Igualmente, el IMCINE realiza una labor de promoción de nuestro cine en el plano internacional, a través de la promoción y participación continua de la producción mexicana de los festivales filmicos más trascendentes del mundo. ¹¹

Entre los objetivos del IMCINE encontramos los siguientes que refuerzan el papel de éste en la cinematografía nacional:

- a) Promover, fomentar y difundir la cultura cinematográfica al nivel nacional e internacional; apoyando en la formación de nuevos cineastas y estudios de la cinematografía nacional.
- b) Promover y difundir la cultura cinematográfica para todo el público con la elaboración de cursos seminarios, concursos, publicaciones, exposiciones e investigaciones sobre el quehacer cinematográfico.
- c) Promover la cinematografía mexicana a nivel internacional así como el intercambio cultural cinematográfico con todos y cada uno de los países del mundo. ¹²

El IMCINE es por lo tanto un organismo creado por la necesidad de reordenar y modernizar el conjunto de las entidades oficiales cinematográficas a fin de lograr su máxima eficiencia en los planos internos y externos, para ello tenemos lo que son las funciones del IMCINE:

- a) Formular los planes y programas de trabajo que se requieran para el cumplimiento de su objeto.
- b) Promover y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos a través de las entidades que opere y de los demás instrumentos que sean necesarios para el cumplimiento de sus programas.
- c) Promover la producción cinematográfica del sector público, que esté orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano.

¹¹ *Ibidem*, p. 2-3

¹² Estrella Medina Escamilla, "Luis Carlos Carrera, un joven en la nueva generación del cine mexicano y sus aportaciones a través de la película *Sin remitente*", México, Universidad del Tepeyac, Tesis, 1996, p. 34

- d) Estimular por medio de las actividades cinematográficas la integración nacional y la descentralización cultural.
- e) Fungir como órgano de consulta de los sectores público, social y privado.
- f) Celebrar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades de cinematografía nacionales y extranjeras.
- g) Realizar estudios y organizar un sistema de capacitación de materia cinematográfica.
- h) Establecer oficinas, agencias y representaciones en la República Mexicana y el extranjero, pudiendo adquirir, poseer, usar y enajenar los bienes muebles e inmuebles necesarios para el cumplimiento de este fin.

El Instituto está constituido por los siguientes órganos:

- a) La Junta Directiva.
- b) Director General
- c) Consejo Consultivo

Estas instancias son las rectoras de las operaciones del IMCINE en todas las ramas de la cinematografía: producción, servicios a la producción, distribución, exhibición, servicios publicitarios y promocionales y capacitación cinematográfica, a través de sus empresas:

1. Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.
2. Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estados II, S.A. de C.V.
3. Estudios Churubusco Azteca, S.A
4. Estudios América, S.A.
5. Películas Mexicanas, S.A.
6. Compañía Continental de Películas, S.A.
7. Compañía Operadora de Teatros, S.A.
8. Publicidad Cuauhtémoc, S.A.
9. Centro de Capacitación Cinematográfica.
10. Dirección de Investigación, Desarrollo Tecnológico y Experimentación Cinematográfica y de Cortometraje.
11. Edificios Juárez, S.A.
12. Dulcerías Oro, S.A. ¹³

La gran parte de estas empresas para estos momentos (septiembre de 1997) fueron vendidas por el Estado, en la ola privatizadora de Carlos Salinas de Gortari.

¹³ Folleto IMCINE, op. cit., pp. 1-3

En cuanto a la publicidad y distribución del IMCINE tenemos los siguientes pasos.

La distribución de las películas producidas o coproducidas por el IMCINE corren a cargo de los Departamentos de Distribución Nacional e Internacional. Cuando el Instituto ha fungido como coproductor con otros organismos, desde la firma del contrato se establece cuál de los coproductores tendrá la distribución de la cinta, o si son varios los que la distribuirán, cuáles serán los mercados a cubrir por cada uno.

En el caso de la distribución internacional las ventas y la promoción se lleva a cabo en los distintos mercados internacionales de películas, donde IMCINE instala un stand donde por medio de los catálogos y folletos de Cinema México, normalmente escritos en inglés y francés, y videos VHS, que contienen cortos de las cintas, se dan a conocer las películas que se encuentran a la venta.

Cinema México agrupa producciones y distribuciones mexicanas convocadas por el IMCINE, con el propósito de asegurar una presencia articulada del cine en México en el exterior, estableciendo y manteniendo contactos con los festivales y mercados más importantes del mundo. Para apoyar esta labor Cinema México prepara carpetas informativas, fotografías y videos promocionales, además de organizar conferencias de prensa y entrevistas.¹⁴

Estos catálogos de Cinema México contienen las fichas técnicas de largometrajes y cortometrajes. En ellos IMCINE no sólo pone a la venta sus

¹⁴ Folleto-catálogo de cortometrajes de Cinema México, 1997, p. 3

producciones sino que promueve también las de los productores independientes y las de las escuelas de cine, siempre marcando por parte de qué compañía corre la negociación de la distribución.

Estos mercados internacionales normalmente son paralelos a los festivales cinematográficos como son los de Cannes, Berlín o La Habana, entre otros. Además cuando las películas concursan o son exhibidas dentro del festival, se tiene la oportunidad de obtener publicidad gratis, el Instituto se ahorra las proyecciones de promoción a posibles compradores.

La publicidad de las cintas cubre todos los medios. A la premier y a las entrevistas a los medios de comunicación, por parte del equipos actoral y técnico de la película, se suman los carteles, fotomontajes, stills y postales. Las cintas se promocionan a través de spots de radio y televisión anuncios en prensa y revista y algunas veces en folletos.

Es así como se publicitan las producciones del IMCINE. Pasemos a la producción de largometrajes del IMCINE de 1989 a 1994. La presente filmografía fue tomada del folleto de información del mismo Instituto:

1989	<i>La leyenda de una máscara</i> de José Buil <i>Lola</i> de María Novaro <i>Morir en el Golfo</i> de Alejandro Pelayo <i>Pueblo de madera</i> de Juan Antonio de la Riva <i>Retorno a Aztlán</i> de Juan Mora
------	--

1990	<p><i>Cabeza de Vaca</i> de Nicolás Echeverría <i>Ciudad de ciegos</i> de Alberto Cortés <i>Cómodas mensualidades</i> de Julián Pastor <i>Danzón</i> de María Novaro <i>Mi querido Tom Mix</i> de Carlos García Agraz <i>La mujer de Benjamin</i> de Luis Carlos Carrera <i>Los pasos de Ana</i> de Marisa Sistach <i>Sólo con tu pareja</i> de Alfonso Cuarón <i>El viaje de Fernando Solanas</i> (coproducción México - Argentina)</p>
------	---

1991	<p><i>Angel de fuego</i> de Dana Rotberg <i>Los años de Greta</i> de Alberto Bojórquez <i>Como agua para chocolate</i> de Alfonso Arau <i>Cronos</i> de Guillermo del Toro <i>Gertrudis Bocanegra</i> de Ernesto Medina <i>Kino</i> de Felipe Cazals <i>Lolo</i> de Francisco Athié <i>Mirolava</i> de Alejandro Pelayo <i>Modelo Antiguo</i> de Raúl Araiza <i>Playa Azul</i> de Alfredo Joskowicz <i>Nocturno a Rosario</i> de Matilde Landeta <i>Serpientes y escaleras</i> de Busi Cortés</p>
------	--

1992	<p><i>Ambar</i> de Luis Estrada <i>Un año perdido</i> de Gerardo Lara <i>Bartolomé de las Casas</i> de Sergio Olhovich <i>Dama de noche</i> de Eva López Sánchez <i>Desiertos mares</i> de José Luis García Agraz <i>La línea</i> de Ernesto Rimoch (coproducción México - Francia) <i>En medio de la nada</i> de Hugo Rodríguez <i>Un muro de silencio</i> de Guita Schyfter <i>Vagabunda</i> de Alfonso Rosas Priego <i>La vida conyugal</i> de Carlos Carrera <i>Los vuelcos del corazón</i> de Mitl Valdez</p>
------	---

	<i>En el aire</i> de Juan Carlos de Llaca
	<i>Dos crímenes</i> de Roberto Sneider
	<i>En cualquier parte fuera del mundo</i> de Alicia Violante
	<i>Fresa y chocolate</i> de Tomás Gutiérrez Alea (coproducción México - Cuba)
	<i>Hasta morir</i> de Fernando Sariñana
	<i>El jardín del Edén</i> de María Novaro (coproducción México - Canadá)
	<i>La orilla de la Tierra</i> de Ignacio Ortiz
	<i>En el Paraíso no existe dolor</i> de Víctor Saca
	<i>Principio y fin</i> de Arturo Ripstein
1993	<i>La reina de la noche</i> de Arturo Ripstein (coproducción México - Canadá - Francia)
1994	<i>Bienvenido Welcome</i> de Gabriel Retes
	<i>El Callejón de los Milagros</i> de Jorge Fons
	<i>Sucesos distantes</i> de Guita Schyfter
	<i>Jonás y la ballena rosada</i> de Juan Carlos Valdivia (coproducción México - Bolivia)
	<i>Luces de la noche</i> de Sergio Muñoz
	<i>El misterio de los Mayas</i> de Barrie Howells y Roberto Rochin
	<i>Reina y rey</i> de Julio García Espinoza (coproducción México - Canadá)
	<i>Un hilito de sangre</i> de Erwin Neumaier
	<i>Mujeres insumisas</i> de Alberto Isaac

4.3 Ser o no ser: perspectivas del cine mexicano

En México, el debate sobre el cine nacional se encuentra polarizado en dos aspectos el económico y el cultural, y en ambos el IMCINE tiene mucho que ver, por ser el que conjunta los esfuerzos de cineastas, productores privados e

independientes, instituciones y agrupaciones del país y del extranjero para realizar proyectos cinematográficos de calidad.

Sin embargo, la escasa producción de películas por parte del IMCINE (diez largometrajes por año) muestra la falta de interés y de inversión en cuanto a producción; y cómo no va a ser esto posible si del total del presupuesto del IMCINE, un 75 por ciento se destina al gasto corriente de dicho Instituto, así como soporte de los Estudios Churubusco. En consecuencia, la derrama apenas sirve para el apoyo parcial de cuatro o cinco películas a lo sumo. ¹⁵

Hay que considerar también una política estatal inconstante y errática vía el IMCINE, creado durante el sexenio de Miguel de la Madrid. El cine mexicano (“Nuevo cine mexicano) quizá tuvo uno de sus mejores momentos durante el sexenio pasado –la investigación abarca hasta el año de 1992, a dos años de terminar el sexenio–, bajo la batuta de Ignacio Durán, amigo de Carlos Salinas de Gortari.

Qué mejor manera de impulsar la imagen de México que a través del cine. Al final se logró un buen ritmo filmico con productos finales de calidad. ¹⁶

Producción y/o coproducción anual del IMCINE durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari:

¹⁵ Alberto Aguilar, “El cine en México y su perenne crisis, aún con el boom del negocio de la exhibición”, en *Reforma*, 3 de julio de 1997, p. 3-A

¹⁶ *Ibidem*, p. 3-A

1989	10 largometrajes
1990	10 largometrajes
1991	11 largometrajes
1992	12 largometrajes
1993	10 largometrajes
1994	8 largometrajes

Fuente: Memoria 1988-1994 del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

El "boom" del "Nuevo cine mexicano" se estabilizaba en la producción que llegaba a su punto culminante en 1992 (doce producciones de calidad), pero no se lograba evitar la dependencia del presupuesto federal. La crisis económica que se avecinaba y la falta de mecanismos de capitalización y estímulos fiscales acababan con el sueño salinista de un cine de primer mundo.

El "Nuevo cine mexicano" oficial se mantenía en pantalla y recibía todo los beneficios promocionales, pero no encontraba el dinamismo de toda industria cinematográfica, producción intensa, distribución correcta, exhibición oportuna y sobre todo su consumo. El "Nuevo cine mexicano" se exhibía en unas cuantas salas comerciales y agotaba su público real en una semana, además de que las películas tardaban mucho en estrenarse. El cine mexicano era una ficción más del salinismo.

En el aspecto cultural las películas hechas con el sello del “Nuevo cine mexicano” están distantes de la realidad mexicana (excepciones: las películas de Cuarón y de Hermsillo), aunque los muchos motivos del éxito de *Rojo amanecer* tenían que ver con que era un relato de terror típico y que aludía a un tema que la clase media le pedía al cine mexicano desde hace veinte años.¹⁷

Temáticamente, el cine de la nueva generación no sabe prever al México inminente porque no tiene los pies en el presente: sea *La leyenda de una máscara* y su mirada insolente a la cultura popular o el rescate del realismo alcoriziano de *La Mujer de Benjamín* o el juego a adivinar la cinefilia de *Bandidos* o a la arquitectura como historiadora minimalista de *Ciudad de ciegos*, dominan las ganas de hacer el cine del pasado (*Rojo amanecer* es la inmovilizante película echeverrista que no se hizo en su sexenio), con el agravante de una ignorancia profunda de la historia. El pasado es el fantasma que recorre y legitima al nuevo cine mexicano, que nace viejo atento a repetir las enseñanzas de los echeverristas sin estudiar a los clásicos auténticos: se siente la sombra de Alberto Isaac en Juan Antonio de la Riva, y la de Paul Leduc en Alberto Cortés.

Estructuralmente, sin embargo, el problema es más notable: las películas de la nueva avalancha gubernamental tienen, como gusta decir Jorge Ayala Blanco, arranquen de pura sangre y llegada de burro; se les termina el impulso en la primera media hora, sin cumplir con las promesas del principio. José Felipe Coria aventuró la hipótesis de que el cine mexicano tiene la enfermedad de la función doble del cine de piojo, y que así como en una película de Vicente Fernández la primera historia termina a los cuarenta y cinco minutos y una canción del héroe enlaza con la segunda, en las otras películas el panorama no

¹⁷ Gustavo García, “El Nuevo Cine Mexicano: nostalgia del futuro”, en Nitrato de Plata, No. 8, noviembre - diciembre, 1991, p. 7

es muy diferente: en *Retorno a Aztlán* hay una excelente película sobre la mitología Azteca que dura los primeros diez minutos, hasta el juego de pelota entre Moctezuma y el Sol; lo demás es pérdida de ritmo, de relato, desdibujarse de personajes. *La Mujer de Benjamín* termina con los viejitos secuestrando a la muchacha (rollo 4). *Cabeza de Vaca* es una película fascinante hasta que el español se despide del Malacosa y del hechicero. Luego viene una decepción tras otra y nada salva aquello. Hay quienes apuestan a la disparejura (sic), a ideas dispersas que levantan y dejan caer sin orden al relato, como *en Ciudad de ciegos* y *La Leyenda de una máscara* o las que nunca levantan el vuelo, como *Pueblo de madera*, o el caso inverso, *Goitia* tiene un arranque lento, literario, que tarda demasiado en encontrar el sentido del relato; la última hora de película es prodigiosa, pero carga con el lastre del principio.

El tono de las películas es, o muy alto cuando se trata de citar al pasado (incluso la balacera insensata que es *Bandidos*) o netamente anodina cuando estamos en tiempo presente. Que no se diga nada alarmante, que no se moleste a ninguna conciencia, que incluso la pareja conversadora de *La tarea* nos informe al final de su charla de hora y media que en realidad es un feliz matrimonio, que no haya fraudes electorales, ni corrupción gubernamental, ni alienación ideológica, que la provincia sea el plácido lago de la íntima anécdota amorosa, que la mujer busque el falo perdido hasta Veracruz.¹⁸

A pesar de todo lo anterior se logró borrar la mala imagen que se creó de un cine mexicano de baja calidad, cuya política fue producir al más bajo costo posible, con una marcada orientación hacia temas de violencia y sexo.¹⁹

1992 parecía indicar el repunte del cine mexicano de calidad, sin embargo, se olvidó de consolidar una base industrial eficiente: la producción se estancaba, la distribución seguía sin ser la adecuada y mientras el negocio de la exhibición cinematográfica se apresuraba a cubrir el mercado del cine que crecía (vía cadenas como Cinemark, Cinemex y otras) nuestro cine ocupaba espacios limitados. Tan solo se había conjuntado lo artístico y lo comercial.

¹⁸ *Ibidem*, p. 7

¹⁹ Alberto Aguilar, op. cit., p. 3-A

La debacle se aproximaba. La quiebra de la industria es la quiebra de la cultura. Esta industria que debiera ser prioritaria por la capacidad que tiene para preservar los valores, materialmente se desplomó en los años siguientes. Las perspectivas del cine mexicano eran de nueva cuenta la de resucitar al muerto.

La anunciada muerte del cine mexicano allá por los años cincuenta, una vez más, se hacía presente.

Ante la "Crónica de una muerte anunciada" quedó claro que existe un distinto amanecer, es decir, una nueva generación de cineastas que han recuperado al cine mexicano de las fatalidades de siempre; con su talento, su dedicación y el gran esfuerzo por narrar historias en la pantalla.

A pesar de los pesares, el cine nacional con estos jóvenes (o casi jóvenes) realizadores permitieron poner a México en el escenario de las pantallas internacionales.

La lucha por producir, sea a través del cine independiente vía IMCINE, es una limitación a vencer. La industria cinematográfica nacional debe encontrar su punto medio. Es importante impulsar la rentabilidad del negocio cinematográfico y encontrar canales de distribución propios.

Una verdadera equidad en las tres áreas que conforman a la industria; una producción que responda a un cine de calidad con distribución eficiente, abarcando los mercados locales a tiempo, así como una exhibición oportuna que no quede en el rezago por las cintas extranjeras. Es tiempo para reasentar unos cimientos menos

frágiles que la voluntad de un funcionario, un productor y/o un sexenio. Quizá sea un sueño pero de un sueño nació una industria que maravilló a todos: la Cinematográfica. Quizá la humildad de ver hacia atrás aclare el panorama del SER del cine mexicano.

CONCLUSIONES

La historia del cine mexicano es la misma historia que acompaña al desarrollo de nuestra nación: existe una falta de planificación y visión; al productor, al empresario, al político sólo les interesan las ganancias, no se invierte, no se moderniza, no hay algunas veces apertura al cambio. El axioma es simple mientras haya ganancias hay negocios, agotadas éstas sólo queda el olvido o la sobrevivencia.

El cine mexicano es víctima de esta mentalidad empresarial, para después caer en las manos de un paternalismo institucional que lo utiliza como arma propagandística; sólo una fachada, sólo una imagen. La forma no el fondo. Es un juguete que se le consiente, usado y maltratado para después volver al olvido.

Desde los años cuarenta los capitales acumulados por los productores cinematográficos nunca volvieron al cine. Se invirtieron en otras actividades o se despilfarraron.

La producción se orientó simplemente a aumentar en cuanto a su número, descuidándose la calidad técnica y artística necesarias para conformar un material con más y a más largo plazo posibilidades de venta y competencia en el mercado. Se conformaron con productos "chatarra"; si acaso de mediana calidad. La falta de visión para desarrollar otras actividades como la distribución y exhibición,

necesarias para un desarrollo orgánico de la industria, son clara muestra de la incapacidad empresarial para desarrollar una industria capitalista del cine en el país.

Nos encontramos así ante una industria que a pesar de haber desarrollado grandes capitales nunca creó mecanismos propios de financiamiento, con lo que creaba un círculo vicioso, poca inversión, películas mal hechas para gustos desgastados, pérdida de ganancia. Resultado: descapitalización y anquilosamiento de una industria cinematográfica nacional.

En suma, un mercantilismo y una comercialización mal entendida de nuestra cinematografía hacían pensar que el promedio de largometrajes se mantendría en cien películas por año. Era una ilusión.

Las contradicciones eran evidentes; desde la cerrazón sindical por no aceptar a nuevos miembros del quehacer filmico hasta la confrontación entre la calidad y la temática de las películas que se producían, ponían de manifiesto la urgente necesidad de renovar los cuadros creativos del cine.

Es aquí donde vemos con claridad el surgimiento de una nueva generación de cineastas forjados en escuelas de cine, tanto nacionales como extranjeras, en el cine independiente, así como de los concursos de cine experimental.

Esta nueva generación sufrió en carne propia la gradual crisis del cine mexicano. Su incursión a la dirección industrial fue a cuenta gotas. Su refugio el

cine independiente; que a su vez fue la respuesta a sus inquietudes por buscar una nueva forma de expresión cinematográfica.

El cine independiente se convirtió entonces en una "industria" paralela en la cinematografía nacional. Pasó a ser una posibilidad para el cine nacional, al ofrecer nuevos puntos de vista y distintos acercamientos de nuestra realidad, a pesar de la calidad en la producción de los filmes.

El cine independiente siguió por muchos años, como una fuente de expresión artística y crítica. Noble labor que contó con la ayuda de productores no convencionales, sindicatos, cooperativas e instituciones universitarias.

El auge del cine independiente en nuestro país fue en los años setenta. En los años ochenta empezó a declinar hasta por el año del ochenta y cinco. A finales de esa década se dejó de hacer cine independiente. La razón es muy sencilla. Un cine que se sitúa fuera de los parámetros tradicionales y oficiales quedaba al margen de las inversiones privadas y se reincorporaba, nuevamente, al estado. Además de los altos costos que implica hacer un proyecto cinematográfico.

El cine independiente fue un soporte alternativo para la industria cinematográfica nacional.

Su desarrollo se truncó al no existir un financiamiento para su producción, y canales de distribución y exhibición. Sin embargo, sus enseñanzas dejan constancia de que el cine mexicano espera un **Distinto Amanecer**.

Un **Distinto Amanecer** que ahora está acompañado por un nuevo impulso que proviene de las escuelas de cine como el CUEC y el CCC, en sus aulas se forman ya a los profesionales y técnicos que se requieren para levantar otra vez al cine nacional.

Curiosamente esta situación viene a la par de un “boom” cinematográfico llamado “Nuevo Cine Mexicano”. Una vez más esta etiqueta vuelve a aparecer. La historia nos dice que el rótulo de “Nuevo Cine Mexicano” ha hecho su presentación en los años sesenta con el nacimiento de una revista llamada así, y también por el resurgimiento del cine independiente con la realización de los concursos de cine experimentales, y en los años setenta con la cooptación del cine independiente por parte del Estado.

Como vemos el reciclaje está de moda. Lo peligroso del asunto es que se vuelva a caer en el garlito de un verdadero resurgimiento de la industria cinematográfica nacional. Como finalmente resultó.

El cine mexicano se acerca cada vez más a la utopía. El breve repunte del “Nuevo cine mexicano” fue en parte por la asimilación de todos los logros del cine independiente a través de una instancia administrativa del Estado: el IMCINE.

Es un hecho que este “boom” trajo satisfacciones a nuestra cinematografía. El IMCINE parecía cumplir con las expectativas de su creación. Sin embargo, el Instituto ha venido funcionando únicamente como una suerte de promotor de la

producción cinematográfica del Estado, y aún así lo hace con extremas limitaciones impuestas por la aguda crisis económica.

A pesar de ello, el impulso que dio el IMCINE al cine mexicano se reflejaba en los inicios de los años noventa. Pero para ser exactos todo este momento se empezó a gestar en el año de 1988, con una película que marca la supuesta apertura democrática de un sexenio que necesitaba legitimizarse; la cinta es *Rojo Amanecer* y el presidente en turno, Carlos Salinas de Gortari. El cine mexicano otra vez era una bandera propagandística del Estado.

La política de puertas abiertas para los cineastas se ponía en práctica. La inversión a los proyectos filmicos resurgía con el FFCC. Era el sueño de la globalización del país del primer mundo, de la embriaguez del Tratado de Libre Comercio (TLC).

Sin embargo, a la larga al considerar al cine nacional como una secretaria inmersa en los vaivenes políticos, olvidando que debe ser un instrumento de una política cultural, provocaría una disminución en la producción y un retardo en su exhibición, y en ocasiones sin promoción alguna. El desastre se hacía latente.

De repente, vino la catástrofe, el sexenio Salinista (1988-1994) se acababa y con él también un "Nuevo cine mexicano". La nueva Ley de Cinematografía, que entró en vigor el 30 de diciembre de 1992 al calor del TLC cerraba los espacios para el cine mexicano.

La Ley Cinematográfica que existía desde 1949 exigía a los exhibidores que por lo menos cincuenta por ciento del tiempo en pantalla le correspondía al cine mexicano. En la nueva ley eso ha cambiado. En el año de 1993 el cine nacional tuvo un 25 por ciento del tiempo en pantalla. Al año siguiente el 15 por ciento y después el 10 por ciento, y en 1996 sin protección alguna.

Ahora bien, lo positivo, de este declive en el cine nacional, es que se dejaron ver nuevos talentos. Un semillero de jóvenes egresados tanto del CUEC como del CCC. Una nueva generación de cineastas que apenas van por los treinta años, los cuales vuelven a experimentar de entrada con las técnicas de arte visualmente atractivas sin llegar todavía a formar un verdadero discurso.

Un discurso que nos identifique con una escuela cinematográfica, un cine que diga cosas a todo mundo, un cine significativo con películas de una amplia temática. Una industria que debe encontrar su verdadera infraestructura por que la veta está ahí: un **Distinto Amanecer** para el cine nacional.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA Blanco, Jorge, La aventura del Cine Mexicano, México, Era, 1968.

_____, La búsqueda del Cine Mexicano, México, Posada, 1968.

_____, La condición del Cine Mexicano, México, Posada, 1986.

_____, La disolvencia del Cine Mexicano, México, Grijalbo, 1991.

_____, La eficacia del Cine Mexicano, México, Grijalbo, 1996.

ALEMÁN Márquez, Juan Carlos, "La Industria Cinematográfica Mexicana en los proyectos de nación", México, UNAM - Facultad de Economía, Tesis, 1991.

BARRIGA Chávez, Ezequiel, "El Cine Independiente en México", México, UNAM - FCPyS, Tesis, 1985.

BRONGO, Jorge, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, UNAM, 1972.

CÁRDENAS Rentería, Elsa. "El Cine Experimental en México", México, UNAM - FCPyS, Tesis, 1987.

CARDERO, Ana María, Diccionario de términos cinematográficos usados en México, México, UNAM - ENEP Acatlán, 1989.

CERTUCHE Llano, Mercedes, Encuentro de Comunicación Social Capítulo "El cine mexicano, antecedentes y perspectivas", R.T.C., Ciudad Juárez, 1990, p. 32

CUEC. Plan de Estudios 1974 -1980, UNAM, México, 1981.

DÁVALOS Orozco, Federico, Albores del Cine Mexicano, México, Clío, 1996.

DE LOS REYES, Aurelio, Los orígenes del Cine en México (1896-1900), México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

_____, Medio siglo de Cine Mexicano (1896-1947), México, Trillas, 1987.

Enciclopedia Focal de las Técnicas de Cine y Televisión, Barcelona, Omega, 1976.

FERNANDEZ Violante, Marcela, Hojas de Cine Capítulo "El cine universitario", Volumen II, México, SEP - UAM, 1988, p. 83

GARCÍA Durán, Julio, "El Cine Independiente Mexicano", México, UNAM - ENEP Acatlán, Tesis, 1986.

GARCÍA, Gustavo y Rafael Aviña, Época de Oro del Cine Mexicano, México, Clío, 1997.

GARCÍA, Gustavo y José Felipe Coria, Nuevo Cine Mexicano, México, Clío, 1997.

GARCÍA Riera, Emilio y Fernando Macotela, La Guía del Cine Mexicano. De la pantalla grande a la televisión (1919-1984), México, Patria, 1984.

GARCÍA Riera, Emilio, Historia del Cine Mexicano, SEP, 1986.

GONZÁLEZ Casanova, Manuel, Las Vistas, una época del cine en México, México, INEHRM - Museo Casa de Carranza, 1992.

MARTÍNEZ de Velasco, Patricia, Directoras de cine, proyección de un mundo obscuro, México, IMCINE - CONEICC, 1991.

MEDINA Escamilla, Estrella, "Luis Carlos Carrera, un joven en la nueva generación del Cine Mexicano y sus aportaciones a través de la película *Sin remitente*", México, Universidad del Tepeyac, Tesis, 1996.

MITRY, Jean, Estética y Psicología del Cine : Tomo 1 Las Estructuras, España, Siglo XXI, 1963.

_____, Estética y Psicología del Cine : Tomo 2 Las Formas, España, Siglo XXI, 1963.

PALMA Cruz, Enrique, "El Cine Mexicano de los 80: agudización de su crisis", México, UNAM - FCPyS, Tesis, 1990.

PÉREZ Turrent, Tomás, Hojas de Cine. Capítulo "¿Existe un cine independiente en México", Volumen II, México, SEP - UAM, 1988.

SÁNCHEZ Francisco, Crónica antisolemne del Cine Mexicano, México, Universidad Veracruzana, 1989.

HEMEROGRAFÍA

AGUILAR, Alberto, "El Cine en México y su perenne crisis; aún con el boom del negocio de la exhibición", en Reforma, 3 de julio de 1997, p. 3-A

BARBACHANO Ponce, Miguel "El III Concurso de Cine Experimental", en Excelsior, 23 de abril de 1986, p. 4

BARRIGA Chávez, Ezequiel, "III Concurso de Cine Experimental", en Excelsior, 16 de abril de 1986, p. 4-B

CANACINE, "Información y Estadística 1970-1998", Cámara.

CASAS Alfonso y Guillermo Vaidovits, "IV Muestra de cine mexicano", en Dicine, No. 30, septiembre de 1989, p. 10

_____, "VI Muestra de cine mexicano", en Dicine, No. 40, julio de 1991, pp. 16-17

CINETECA NACIONAL, Programación mensual No. 28, abril de 1986.

_____, Programación mensual No.33, septiembre de 1986.

_____, Programación mensual No. 89, mayo de 1991.

_____, Programación mensual No. 90, junio de 1991.

_____, Programación mensual No. 91, julio de 1991.

_____, Programación mensual No. 92, septiembre de 1991.

_____, Programación mensual No. 95, diciembre de 1991.

COLECTIVO ALEJANDRO GALINDO, "El cine mexicano y sus crisis", en Dicine, No.19, mayo - junio de 1987, pp. 12-13

DE LA TORRE, Gerardo. "La creación cinematográfica. Silencio, cámara...", en Memoria de Papel, No.9, marzo de 1994, p. 48

DE LOS REYES, Aurelio. "El nacionalismo cinematográfico", en Historia del arte mexicano, Tomo 11, 1982, pp. 115-116

DURÁN LOERA, Ignacio. "El cine mexicano y sus perspectivas", en Intermedios, No. 5, diciembre de 1992 - enero de 1993, p. 49

PACHECO, Arturo, "En tres años el Estado ha financiado 25 películas", en El Nacional, quinta sección, 27 de marzo de 1986, p. 1

NOTA DE REDACCIÓN, "Sólo 6 filmes financiará el Estado durante el presente año", en El Nacional, quinta sección, 27 de marzo de 1986, p. 3

ELIZONDO, Jorge, "La exhibición cinematográfica, retrospectiva y futuro", en Pantalla, No. 15, 1991, p. 8

Folleto-catálogo de cortometrajes Cinema México, 1997, sin pie de imprenta, p. 39

Folleto de información del Instituto Mexicano de Cinematografía, sin pie de imprenta, p. 10

Folleto de la sección de Servicios Académicos, Dirección General de Orientación Vocacional, Cinematografía, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

GALLEGOS, José Luis, "Cine experimental: importante tribuna de nuevos valores", en Excelsior, 13 de abril de 1986, s/p.

GARCÍA, Gustavo, "La muerte de un burócrata", en Intolerancia, No. 7, noviembre - diciembre de 1990, pp. 19-22

_____, "Nostalgia del futuro. El nuevo cine mexicano", en Nitrato de Plata, No. 8, noviembre - diciembre de 1997, pp. 6-7

GARCÍA RIERA, Emilio, "Cine mexicano: situación actual y perspectivas", en Dicine, No.12, junio de 1985, pp. 3-4.

Hoja de información de IMCINE, sin pie de imprenta, pp. 7-9.

HUACUJA DEL TORO, Malú. "Quehacer cinematográfico I y II", en El Financiero, 22 de octubre de 1996, p. 63

JOSKOWICZ, Alfredo, "La docencia cinematográfica (algunas noticias de familia)", en Estudios Cinematográficos, No. 2, primavera de 1995, pp. 49-50.

MARTÍNEZ, Omar Raúl, "Entrevista a Ignacio Durán Loera", en Revista Mexicana de Comunicación, No. 13, septiembre-octubre de 1990, pp. 22-24.

MOHENO, Gustavo, "De grande quiero ser cineasta", en Cine Premiere, No. 17, febrero de 1996, pp. 44-45.

NAMER, Claude, "Repunte del cine latinoamericano en el 92", en El Nacional, 17 de enero de 1996, p. 1

OCHOA SANDY, Gerardo, "La bancarrota del cine mexicano", en Reforma, 30 de junio de 1996, p. 1

PÉREZ TURRENT, Tomás, "Perspectivas del cine mexicano", en Pantalla, No. 13, abril de 1991, pp. 7-8.

PERGUERO, Raquel, "Ayala Blanco: no soy un crítico frustrado, escribo lo que quiero", en La Jornada, 18 de octubre de 1996, p. 25

RIVERA LOY, Guadalupe, "El cine independiente en México", en El Financiero, 13 de mayo de 1996, p. 81

_____, "El cine independiente en México", en El Financiero, 14 de mayo de 1996, p. 55

VARGAS, Juan Carlos, "V Muestra de cine mexicano", en Dicine, No. 34, mayo de 1990, pp. 16-18

VERA, José, "El Fondo de Fomento cumplirá sus objetivos" (2ª. parte), en El Nacional, 8 de febrero de 1993, p. 23

_____, "El Fondo de Fomento cumplirá sus objetivos" (3ª. parte), en El Nacional, 9 de febrero de 1993, p. 20

VIÑAS, Moisés, "La época de oro del cine mexicano: los años cuarenta y cincuenta", en Historia del arte mexicano, Tomo 11, 1982, pp. 123-129

_____, "A contracorriente", El Universal, 31 de octubre de 1994, p. 15

_____, "Manuel Barbachano Ponce: productor", en Butaca, agosto de 1992, s/p.

WEINGARTSHOFER, Patricia, "Cine independiente", en Pantalla, No. 1, mayo - julio de 1985, pp. 19-20

YEHYA, Naief, "El Rojo Amanecer o el colorado ocaso de nuestro cine", en Nitrato de Plata, No. 8, noviembre - diciembre de 1991, p. 9

FILMOGRAFÍA

Águila descalza, El. 1969. Dirección: Alfonso Arau. Guión: Alfonso Arau, Emilio Carballido, Héctor Ortega, Pancho Córdova. Intérpretes: Alfonso Arau, Ofelia Medina, Christa Linder, José Gálvez.

Albañiles, Los. 1976. Dirección: Jorge Fons. Guión: Vicente Leñero, Jorge Fons, Luis Carrión. Intérpretes: Ignacio López Tarso, Jaime Fernández, José Alonso, Salvador Sánchez, Katy Jurado, Adalberto Martínez "Resortes".

Ámbar. 1993. Dirección: Luis Estrada. Guión: Luis Estrada, Hugo Hiriart, Jaime Sampietro. Intérpretes: Martín Altomaro, Jorge Russek, Ana Ofelia Murguía, Héctor Bonilla, Alfredo Sevilla, Gabriela Roel.

Ángel de fuego. 1991. Dirección: Dana Rotberg. Guión: Omar Alain Rodrigo, Dana Rotberg. Intérpretes: Evangelina Sosa, Lilia Aragón, Roberto Sosa h, Alejandro Parodi.

Apando, El. 1975. Dirección: Felipe Cazals. Guión: José Agustín. Intérpretes: Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, Delia Casanova, María Rojo.

Bandidos. 1990. Dirección: Luis Estrada. Guión: Luis Estrada, Jaime Sampietro. Intérpretes: Pedro Armendáriz h, Jorge Russek, Daniel Giménez Cacho, Bruno Rey, Gabriela Roel.

Cadena perpetua. 1978. Dirección: Arturo Ripstein. Guión: Vicente Leñero, Arturo Ripstein. Intérpretes: Pedro Armendáriz h, Narciso Busquets, Ernesto Gómez Cruz, Angélica Chaín, Ana Martín.

Canoa. 1975. Dirección: Felipe Cazals. Guión: Tomás Pérez Turret. Intérpretes: Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Rodrigo Puebla, Ernesto Gómez Cruz, Roberto Sosa, Arturo Alegro.

Castillo de la pureza, El. 1972. Dirección: Arturo Ripstein. Guión: José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein. Intérpretes: Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho.

Chicano. 1975. Dirección: Jaime Casillas. Guión: Jaime Casillas. Intérpretes: Jaime Fernández, Gregorio Casal, Rosalía Valdés.

Chido guan. 1985. Dirección: Alfonso Arau. Guión: Alfonso Arau, Laura Esquivel. Intérpretes: Mario Almada, Fernando Arau, Jorge Reynoso, Gabriela Roel, Ana Ofelia Murguía, Joaquín Garrido.

Ciudad de ciegos. 1990. Dirección: Alberto Cortés. Guión: Alberto Cortés, Hermann Bellinghausen. Intérpretes: Gabriela Roel, Blanca Guerra, Arcelia Ramírez, Carmen Salinas, Zaide Silvia Gutiérrez, Fernando Balzarette.

Como agua para chocolate. 1991. Dirección: Alfonso Arau. Guión: Laura Esquivel. Intérpretes: Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torné, Ada Carrasco, Mario Iván Martínez, Joaquín Garrido.

Cronos. 1992. Dirección: Guillermo del Toro. Guión: Guillermo del Toro. Intérpretes: Federico Luppi, Ron Perlman, Claudio Brook, Margarita Isabel, Daniel Giménez Cacho.

Cuartelazo. 1976. Dirección: Alberto Issac. Guión: Alberto Issac, Héctor Ortega, María A. Domínguez. Intérpretes: Héctor Ortega, Arturo Beristáin, Bruno Rey, Ricardo Fuentes, Delia Casanova.

Dama de noche. 1992. Dirección: Eva López Sánchez. Guión: Eva López Sánchez, David Martín del Campo. Intérpretes: Rafael Sánchez Navarro, Cecilia Toussaint, Miguel Córcega, Regina Orozco, Salvador Sánchez.

Danzón. 1991. Dirección: María Novaro. Guión: Beatriz Novaro, María Novaro. Intérpretes: María Rojo, Carmen Salinas, Blanca Guerra, Titi Vasconcelos.

Desiertos mares. 1993. Dirección: José Luis García Agraz. Guión: José Luis García Agraz, Ignacio Ortiz. Intérpretes: Arturo Ríos, Juan Carlos Colombo, Dolores Heredia.

Días difíciles. 1987. Dirección: Alejandro Pelayo. Guión: Víctor Hugo Rascón Banda, Alejandro Pelayo. Intérpretes: Alejandro Parodi, Blanca Guerra, Fernando Balzarette, Luis Manuel Pelayo, Sonia Olhovich.

Emiliano Zapata. 1970. Dirección: Felipe Cazals. Guión: Mario Hernández, Tony Aguilar. Intérpretes: Tony Aguilar, Patricia Aspíllaga, Mario Almada, David Reynoso, José Carlos Ruiz, Enrique Lucero, Claudio Obregón.

Esperanza. 1988. Dirección: Sergio Olhovich. Guión: Valentín Eshov, Sergio Olhovich. Intérpretes: Dimitri Jaratain, Boris Tokarev, Claudio Brook, José Carlos Ruiz, Delia Casanova, Joaquín Garrido.

Frida. 1983. Dirección: Paul Leduc. Guión: José Joaquín Blanco, Paul Leduc. Intérpretes: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sánchez, Max Kerlow, Claudio Brook.

Hotel Villa Goerne. 1982. Dirección: Busi Cortés. Guión: Busi Cortés Intérpretes: Luis Rábago, Rosa María Bianchi, Judith Arciniega.

Imperio de la fortuna, El. 1985. Dirección: Arturo Ripstein. Guión: Paz Alicia Garcíadiego. Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, Blanca Guerra, Alejandro Parodi, Zaide Silvia Gutiérrez, Margarita Sanz, Ernesto Yañez.

Jardín de la tía Isabel, El. 1971. Dirección: Felipe Cazals Guión: Julio Alejandro, Jaime Casillas. Intérpretes: Jorge Martínez de Hoyos, Claudio Brook, Ofelia Guilmáin, Gregorio Casal, Jorge Luke.

Kino. 1992. Dirección: Felipe Cazals. Guión: Gerardo de la Torre, Tomás Pérez Turrent, Felipe Cazals. Intérpretes: Enrique Rocha, Rodolfo de Anda, Manuel Ojeda, Fernando Balzaretti, Ignacio Guadalupe.

Leyenda de una máscara, La. 1989. Dirección: José Buil. Guión: José Buil. Intérpretes: Héctor Bonilla, Damién Alcázar, Gina Morett, Héctor Ortega.

Llovizna. 1977. Dirección: Sergio Olhovich. Guión: Sergio Olhovich. Intérpretes: Aarón Hernán, Salvador Sánchez, Delia Casanova, Amado Zumaya, Silvia Mariscal.

Lola. 1989. Dirección: María Novaro. Guión: Beatriz Novaro, María Novaro. Intérpretes: Leticia Huijara, Mauricio Rivera, Alejandro Vargas, Javier Torres.

Lolo. 1991. Dirección: Francisco Athié. Guión: Francisco Athié. Intérpretes: Roberto Sosa h, Lucha Villa, Alonso Echánove, Damián Alcazar.

Lucha con la pantera, La. 1974. Dirección: Alberto Borónjez. Guión: Alberto Borónjez. Intérpretes: Rocío Brambila, Marissa, Mildred Hernández, Lilia Michel, Gregorio Casal.

Lucrecia. 1990. Dirección: Bosco Arochi. Guión: Francisco Sánchez, Bosco Arochi, José Antonio Pérez Ginez. Intérpretes: Nuria Hosta, Raúl Araiza h, Alberto Mayagoitia, Sergio Jiménez.

María de mi corazón. 1980. Dirección: Jaime Humberto Hermosillo. Guión: Jaime Humberto Hermosillo. Intérpretes: Héctor Bonilla, María Rojo, Salvador Sánchez, Martha Navarro, Ana Ofelia Murguía.

Mejor de Teresa, Lo. 1976. Dirección: Alberto Bojórquez. Guión: Alberto Bojórquez, Adolfo Martínez Solares. Intérpretes: Tina Romero, Jorge Martínez de Hoyos, Alma Muriel, Stella Inda, Rasaura Revueltas, Carlos López Moctezuma, Fernando Balzarette.

Meses y los días, Los. 1971. Dirección: Alberto Bojórquez. Guión: Alberto Bojórquez. Intérpretes: Maritza Olivares, Blanca Pastor, Antonio de la Colina, Margarita Isabel.

Mirolava. 1992. Dirección: Alejandro Pelayo. Guión: Vicente Leñero. Intérpretes: Arielle Dombasle, Claudio Brook, Milosh Trnka, Arleta Jezioska.

Mojado power. 1979. Dirección: Alfonso Arau. Guión: Emilio Carballido, Alfonso Arau. Intérpretes: Alfonso Arau, Blanca Guerra, Pedro Damián.

Morir en el Golfo. 1989. Dirección: Alejandro Pelayo. Guión: Hugo Rascón Banda, Alejandro Pelayo. Intérpretes: Blanca Guerra, Enrique Rocha, Alejandro Parodi, Carlos Cardán, María Rojo.

Motivos de Luz, Los. 1985. Dirección: Felipe Cazals. Guión: Xavier Robles. Intérpretes: Patricia Reyes Espíndola, Delia Casanova, Martha Aura, Ana Ofelia Murguía, Alonso Echánove.

Mujer de Benjamín, La. 1991. Dirección: Carlos Carrera. Guión: Carlos Carrera, Ignacio Ortiz. Intérpretes: Eduardo López Rojas, Malena Doria, Arcelia Ramírez, Eduardo Palomo.

Nave de los monstruos, La. 1959. Dirección: Rogelio A. González. Guión: José María Fernández Unsain, Alfredo Varela. Intérpretes: Eulalio González "Piporro", Ana Bertha Lepe, Lorena Velázquez, Consuelo Frank.

Nocaut. 1982. Dirección: José Luis García Agraz. Guión: José Luis García Agraz. Intérpretes: Gonzalo Vega, Blanca Guerra, Wolf Ruvinski, Guillermo Orea, Alejandro Parodi.

Pasión según Berenice, La. 1975. Dirección: Jaime Humberto Hermosillo. Guión: Jaime Humberto Hermosillo. Intérpretes: Pedro Armendáriz h, Martha Navarro, Emma Roldán, Blanca Torres, Manuel Ojeda.

Pedro Páramo. 1966. Dirección: Carlos Velo. Guión: Carlos Fuentes, Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce. Intérpretes: John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring, Carlos Fernández, Roberto Cañedo.

Principio y fin. 1993. Dirección: Arturo Ripstein. Guión: Paz Alicia Garciadiego. Intérpretes: Ernesto Laguardia, Julieta Egurrola, Lucía Muñoz, Bruno Bichir, Alberto Estrella, Blanca Guerra.

¡Que viva Tepito!. 1980. Dirección: Mario Hernández. Guión: Xavier Robles. Intérpretes: David Reynoso, Carmen Salinas, Ernesto Gómez Cruz, Manuel Ojeda, Leonor Llausás, Delia Casanova.

Q.R.R. 1970. Dirección: Gustavo Alatríste. Guión: Gustavo Alatríste, Rafael Castañeda.
Reportaje.

Raíces. 1953. Dirección: Benito Alazraki. Guión: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo, Jomi García Ascot, Fernando Espejo. Intérpretes: Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Olimpia Alazraki, Juan Hernández, Miguel Ángel Negrón, Antonia Hernández, Alicia del Lago, Carlos Robles.

Reed, México insurgente. 1970. Dirección: Paul Leduc. Guión: Juan Tovar, Paul Leduc. Intérpretes: Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Juan Ángel Martínez, Carlos Castañón, Max Kerlow, Eraclio Zepeda.

Retrato de una mujer casada. 1979. Dirección: Alberto Bojórquez. Guión: Alberto Bojórquez. Intérpretes: Alma Muriel, Gonzalo Vega, Ernesto Gómez Cruz, Patricia Reyes Spindola.

Rojo amanecer. Dirección: Jorge Fons. Guión: Xavier Robles, Guadalupe Ortega Vargas. Intérpretes: María Rojo, Héctor Bonilla, Aldemar Arau, Jorge Fegan, Bruno Bichir, Demián Bichir, Eduardo Palomo, Carlos Cardán, Martha Aura.

Secreto de Romelia, El. 1988. Dirección: Busi Cortés. Guión: Busi Cortés. Intérpretes: Diana Bracho, Pedro Armendáriz h, Dolores Beristáin, Arcelia Ramírez, Alejandro Parodi.

Se equivocó la cigüeña. 1992. Dirección: María Elena Velasco. Guión: María Elena Velasco. Intérpretes: María Elena Velasco, Sebastián Ligarde, Malena Doria.

Serpientes y escaleras. 1991. Dirección: Busi Cortés. Guión: Busi Cortés, Carmen Cortés, Alicia Molina. Intérpretes: Héctor Bonilla, Diana Bracho, Arcelia Ramírez, Lumi Cavazos, Bruno Bichir.

Sólo con tu pareja. 1991. Dirección: Alfonso Cuarón. Guión: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón. Intérpretes: Daniel Giménez Cacho, Claudia Ramírez, Luis de Icaza, Astrid Haddad.

Sonatas. 1959. Dirección: Juan Antonio Bardem. Guión: Juan Antonio Bardem, Juan de la Cabada, José Revueltas. Intérpretes: Francisco Rabal, Fernando Rey, Aurora Bautista, María Félix, Carlos Rivas, Ignacio López Tarso.

Tarea, La. 1991. Dirección: Jaime Humberto Hermosillo. Guión: Jaime Humberto Hermosillo. Intérpretes: María Rojo, José Alonso.

Tlacuilo. 1984. Dirección: Enrique Escalona. Guión: Enrique Escalona. Ensayo.

Tres de copas, El. 1986. Dirección: Felipe Cazals. Guión: Xavier Robles, Jorge Humberto Robles. Intérpretes: Alejandro Camacho, Humberto Zurita, Gabriela Roel, Pedro Armendáriz h.

Vagabunda. 1993. Dirección: Alfonso Rosas Priego. Guión: Paz Alicia Garcíadiego. Intérpretes: Dolores Heredia, Pedro Armendáriz h, Eric del Castillo.

Vida conyugal, La. 1992. Dirección: Carlos Carrera. Guión: Ignacio Ortiz, Carlos Carrera. Intérpretes: Socorro Bonilla, Alonso Echánove, Patricio Castillo, Margarita Sanz, Demián Bichir.

Zapatos viejos. 1992. Dirección: Sergio Andrade. Guión: Sergio Andrade. Intérpretes: Gloria Trevi, Jorge "Maromero" Páez, Alma Muriel.