

2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"EL CORTOMETRAJE MEXICANO:
UN PRODUCTO DE EXPORTACION"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A
FCO. ALEJANDRO VALENCIA DE LOS REYES

ASESOR: DRA. CAROLA GARCIA CALDERON

278382

MEXICO, D. F.

1999



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGINACION

DISCONTINUA.



DEDICATORIA

**A MI MADRE Y HERMANOS CON
PROFUNDO RESPETO Y AMOR, POR SU
CARIÑO INCONDICIONAL E INFINITO
APOYO, POR MOTIVARME CADA DÍA A
SER MEJOR, Y POR SER PIEZAS
TRASCENDENTALES EN MI VIDA**

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por ser la luz que guía mi camino.

A mi madre, Tere De los Reyes, por ser mi mejor amiga y confidente, por esos invaluables momentos juntos, por su esfuerzo para sacarme siempre adelante y por apoyarme en todos mis proyectos.

A mi padre, Guillermo Valencia, por ser mi "ángel guardián" y por ser un recuerdo tan bello.

A mi Abuela, María Lemus O. Por inculcarme los valores humanos con el ejemplo diario y por la confianza depositada en mi.

A mi hermana, Elizabeth Valencia, por ser una de mis mejores amigas, por todo su entusiasmo apoyo y esfuerzo durante todos estos años, así como por crear una amistad sin límites.

A mi hermana Adriana Valencia, por su apoyo y por ser la impulsora del crecimiento familiar.

A mi hermano Guillermo Valencia, por su confianza y el buen tiempo compartido, con lo cual queda demostrado que nunca es tarde para empezar.

A todos mis sobrinos: Jonathan, Cristopher, Nazario, Jenniffer, Cinthya, Itzumi e Itzel, por permitirme quererlos como a mis hijos y ser impulsores de mi vida.

A Patricia Téllez Reyes, por ser alguien trascendental en mi vida, por su cariño y amistad incondicional durante todos estos años.

A todos mis amigos: Alfonso, Aurora, Beatriz, Carlos, Gilberto, Gloria, Israel, Judith, Lety, Miriam, Ricardo y Sofia por su amistad, por todos los momentos juntos, por apoyarme cuando lo necesito y por demostrar una gran lealtad.

A mi asesora, Carola García, por su disponibilidad y apoyo incondicional para la culminación de este proyecto.

Un agradecimiento muy especial a mi profesora, asesora y amiga: **María Luisa López-Vallejo** por motivarme con el desarrollo de todo este proyecto desde el inicio.

A mi profesor de cine: Miguel Barbachano Ponce, por inculcarme el respeto y el amor por el cine.

Al Instituto Mexicano de Cinematografía, por permitirme estar en contacto directo con el ámbito cinematográfico y por todo su apoyo, en especial a los departamentos de Producción de Cortometraje, Prensa, Área de información y Relaciones Públicas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO I. "EL CORTOMETRAJE"

1.1	Definición del cortometraje.	5
1.2	Historia del cortometraje.	8
1.2.1	Luis Lumière.	17
1.2.2	Georges Méliès.	19
1.2.3	Edwin S. Porter.	22
1.2.4	Charles Pathé.	25
1.2.5	David W. Griffith.	27
1.3	Características.	30
1.4	Relación con los géneros literarios y cinematográficos.	33

CAPÍTULO II. "EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO"

2.1	Definición de <i>vista</i> .	38
2.2	Características.	39
2.3	El cortometraje en México.	40
2.4	Los temas.	45
2.5	Rastreo histórico del cortometraje en México.	51

CAPÍTULO III. "ESCUELAS DE CINE"

3.1	Antecedentes.	63
3.2	El centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).	66
3.3	Objetivo.	69
3.4	El CUEC hoy.	70
3.5	El Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).	73
3.6	Objetivo.	74
3.7	El CCC hoy.	75

CAPÍTULO IV. "INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA"

4.1	Antecedentes.	79
4.2	Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).	80
4.3	Objetivo.	81

4.4	Estructura.	82
4.5	Administraciones.	83
4.6	Dirección de Producción de Cortometraje.	96

CAPÍTULO V. "EL CORTOMETRAJE: UN PRODUCTO DE EXPORTACIÓN"

5.1	El boom del cortometraje.	103
5.2	Producción y difusión.	108
5.3	<i>El héroe</i> (1992), de Carlos Carrera.	125
5.4	<i>De jazmín en flor</i> (1996), de Daniel Gruener.	130
5.5	<i>Un pedazo de noche</i> (1995), de Roberto Rochín.	135

	CONCLUSIONES.	136
--	----------------------	-----

	BIBLIOGRAFÍA.	140
--	----------------------	-----

	HEMEROGRAFÍA.	143
--	----------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El cine es la síntesis de todas las artes: la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la literatura y la poesía; por lo tanto, es cultura que se ve. Aunque sólo tiene un siglo entre nosotros, es sin lugar a dudas el arte más "popular", pues cualquier persona puede ver una película en casi todo el mundo sin necesidad de tomar un curso previo para apreciarla.

El cine, como lo definiera Román Gubern, es arte, es ideología, es un documento histórico, es una fábrica de mitos y conocimientos, es industria y mercancía, y principalmente es entretenimiento.

De tal forma que el cine se ha convertido en una actividad usual de recreación, pues al ser vasto en géneros, gente de todas las edades y culturas siempre encuentran algo interesante que ver.

Hay películas incluso que se han ganado el término de "clásica" debido a que son de estupenda factura y que pasan de generación en generación con el mismo impacto.

Sin embargo, aunque muchos acudan con frecuencia al cine, son pocos los que conocen que, además del largometraje, existen otros formatos de filmación como el medimetro y el cortometraje. Este último es el que nos interesa en la presente investigación.

El cortometraje es fundador del cine y de varios de sus géneros como comedia, ciencia-ficción, suspenso, documental, etc.; además en la actualidad, es el medio por excelencia para los cineastas que desean expresar libremente sus ideas y experimentar nuevas tecnologías y narrativas. De hecho, es un formato que no está ligado a las cuestiones

comerciales y estatales en su totalidad debido a que es realizado en su mayoría de veces por estudiantes, a pesar de que algunos cineastas encuentran cierta comodidad haciendo cintas cortas.

Como es un formato con un siglo de estar entre nosotros, algunos países han desarrollado una cultura del cortometraje, es decir, se ha vuelto una forma cotidiana de entretenimiento, y por lo tanto es común encontrarlos proyectados por televisión, o en salas comerciales mediante "paquetes" realizados con la unión de varios trabajos filmicos.

México en la presente década, ha tenido un gran éxito en el extranjero gracias a las cintas cortas las cuales han permitido una exhibición constante de cine mexicano en otros países; además se ha participado en casi todos los festivales y muestras alrededor del mundo con una excelente acogida e incluso ganando algunos premios.

Sin embargo, en el ámbito nacional el cortometraje es algo que aún no se ha explotado como debería, y que poco a poco sale del anonimato popular.

Nuestra finalidad por lo tanto, será precisamente esa, dar a conocer el cortometraje y en especial el producido en México.

El presente trabajo se encuentra constituido por cinco capítulos, con los cuales pretendemos cumplir con los siguientes objetivos:

1º Proporcionar los elementos básicos que permitan entender al lector qué es el cortometraje, es decir, su definición, su historia, sus características, y su estructura; así como establecer cual es la relación que tiene este formato con los géneros literarios y cinematográficos.

2º Lograr que el lector comprenda la relevancia de las escuelas de cine en la producción del cortometraje y de las instituciones estatales para la difusión nacional e internacional.

3º Explicar el llamado "boom" del cortometraje mexicano.

El primer capítulo, titulado "El cortometraje", ofrece las generalidades sobre este formato, aunando en su origen, sus precursores, etc.

El segundo capítulo, denominado "El cortometraje en México", distingue los términos *vistas* y cortometrajes. Además se podrá observar a este formato en el ámbito nacional desde sus inicios hasta nuestros días de una manera expositiva.

El tercer capítulo, "Escuelas de cine", es un breve apartado que resalta la importancia de las dos primeras escuelas de cine en México en la creación de cortometrajes.

El cuarto capítulo, versa sobre el "Instituto Mexicano de cinematografía". Permitirá conocer las generalidades del organismo, así como las estrategias de difusión y promoción aplicadas a la producción nacional de cintas cortas.

Finalmente el quinto capítulo, titulado "El cortometraje: un producto de exportación", nos permite conocer el auge del cortometraje mexicano a escala nacional y mundial, así como analizar el papel del Estado en materia de difusión y promoción.

El cortometraje mexicano, sin lugar a dudas, se ha convertido en la punta de lanza de la cinematografía nacional, pues se le han otorgado más reconocimientos que al propio largometraje en los últimos tiempos. Además ha demostrado ser un formato eficaz y adaptable a épocas de crisis como en la que nos encontramos, en las cuales lo importante es continuar haciendo cine.

CAPÍTULO I

EL CORTOMETRAJE

1.1 DEFINICIÓN DE CORTOMETRAJE.

Para iniciar la presente investigación resulta fundamental partir del concepto de cortometraje para tener una idea clara y precisa de lo que significa el formato y de esta forma construir un trabajo con bases sólidas.

Existen diferentes acepciones de cortometraje que varían únicamente en su duración; como por ejemplo, *La enciclopedia ilustrada de cine* precisa que "es un filme cuya longitud es inferior a 100 metros, aunque puede considerarse como tal toda película que tenga una duración menor de 60 minutos".¹

Por su parte, Jean Mitry en su *Diccionario de cine* encasilla al corto como una "película de carácter documental cuya duración no excede a los 30 minutos con longitud de 300 a 600 metros"²

Sin embargo, la definición que utilizaremos de cortometraje es la siguiente: película de 3 rollos o menos, con una longitud de 300 a 600 metros y un tiempo total de hasta 30 minutos.

Como podemos observar la brevedad de la película es la principal característica del cortometraje, pues ahí radica la fuerza y esencia del mismo nombre: CORTO, que significa breve o

¹ENCICLOPEDIA Ilustrada de cine, pág. 150

²MITRY, Jean, *Diccionario de cine*, pág. 99

conciso, y METRAJE, que indica la longitud con la cual se trabaja el negativo o cinta magnética (metros).

El cortometraje es considerado hoy, antes que un medio de experimentación, un territorio libre con propiedades y significaciones específicas en donde el realizador puede expresarse libremente (...) es un formato que no está comprometido necesariamente a las exigencias comerciales ni estatales, lo cual permite al cineasta exponer sus reflexiones e ideas desde la entraña, sin censura.³ Elías Levín Rojo

La razón por la cual el corto es un territorio libre que no necesariamente está ligado a lo comercial y estatal, y no otros formatos como el largometraje, por ejemplo, se da por tres motivos muy sencillos: La primera porque es un trabajo conciso, es decir, es una historia breve que no necesita alargarse hasta dos horas de duración para entretener al espectador.

La segunda porque es un producto que desgraciadamente sólo se exhibe en cine clubes y no en salas cinematográficas comerciales pues "no es rentable"; por lo tanto, son cintas que no tienen una retribución económica inmediata.

La tercera es que al no tener un financiamiento fuerte de respaldo -como en los largometrajes comerciales- los productores y directores de cortometraje, en lugar de presentar actores de moda y catálogos de efectos especiales, se esfuerzan por mostrar historias

³ALFARO Ríos, Lorena, "El discurso, básico para ganar el concurso de la II Jornada de Cortometraje Mexicano: Elías Levín Rojo", *Uno Más Uno*, sección Cultura, México D.F. 1º de noviembre de 1996, pág. 22.

innovadoras con un mínimo personal técnico y a veces tecnológico, pero guardando siempre una gran calidad.

Aunque esto no siempre se da, pues algunos de los actores y actrices que participan en esas producciones no cobran sus participaciones o al menos no son tan elevados sus sueldos, pues lo hacen por "amor al arte" o por compañerismo y así casi todo el dinero es invertido en otros servicios.

Esto definitivamente no implica que la calidad sea menor o que las películas realizadas se queden enlatadas o sin alguna retribución económica, al contrario, son muchas las estrategias mundiales que se utilizan para difundir este formato: programas de televisión, corridas especiales de cortometraje, festivales, muestras, etc.

Además, gracias a estas ventajas miles de cortometrajes son producidos anualmente por instituciones y escuelas de todo el mundo.

Cabe destacar que el cortometraje no es un género cinematográfico, sino un formato con el que se trabaja en la industria filmica; por lo tanto, podemos encontrar filmes de corta duración grabados en soportes de 16 y 35 mm. en los géneros de documental, ficción, animación, etc.

Pero debido al vertiginoso avance de los medios audiovisuales, el video es una herramienta que actualmente se utiliza para la grabación de películas cortas e incluso hay combinación entre celuloide y cinta magnética gracias a computadoras especializadas,

de tal forma que no es extraño ver filmes grabados en Super 8, Betacam, Hi-8, etc.

1.2 HISTORIA DEL CORTOMETRAJE.

Definitivamente, el nacimiento del cine está íntimamente ligado al del cortometraje, de tal forma que las primeras películas corrían de 1 a 7 minutos. Al evolucionar el cinematógrafo los cortos promedio fueron estandarizados en un carrete o rollo y cerca de 15 minutos de duración total, aunque esto no duró mucho tiempo pues las exigencias de un público ávido de espectáculo obligaron a que los productores extendieran la longitud de las cintas.

1895-1912 es el periodo mudo por excelencia donde dominó el formato corto sobre el largo y en el que se elaboraron las bases para el lenguaje cinematográfico.

Aunque históricamente es después de 1907 y 1908 cuando se ruedan películas de 700 metros, proyectadas con 16 imágenes por segundo y alcanzando los 40 minutos de proyección, es a partir de 1913 que el largometraje establece la norma comercial de producción y nace el cortometraje.

...El espectáculo distingue los temas cortos y los filmes mayores, en esto se asienta el nacimiento del cortometraje, palabra que no la hubiera entendido ningún aficionado al cine

en 1915, pues las películas no las definía la duración, el cortometraje no existe sino con relación al largometraje...⁴.

Cabe destacar que el cortometraje surge desde la creación del cine por Luis Lumière, pero la primera cinta considerada como tal es *El regador regado* (1895), de Luis Lumière, debido a que contiene un argumento, es decir, un principio, un desarrollo y un final.

Sin embargo, el cortometraje como formato se emplea a partir de 1913, cuando el largometraje se establece como industria o norma comercial en Estados Unidos y se puede diferenciar a las películas por su duración, quedando de la siguiente forma: desde un minuto hasta treinta minutos, es un cortometraje; de treinta y un minutos hasta cincuenta y nueve minutos, es un mediometraje; y de sesenta minutos en adelante es un largometraje.

El proceso de alargamiento de los metrajes comprende aproximadamente de 1913 a 1918, aunque esto no significó de ninguna manera la disminución inmediata en la producción de cortometrajes en ese periodo; de hecho, en Francia se cuestionaba:

¿Son buenas las películas de largometraje para la cinematografía general o arriesgan el porvenir de nuestra industria?, reunir en dos horas o en una hora, dos comedias, uno o dos dramas, algunas actualidades, eso es el verdadero carácter del cinematógrafo⁵.

⁴MASSON, Alain, *Un siècle en courts*, pág. 11

⁵KERMABON, Jacques, *Un siècle en courts*, pág.15

Estas dudas prevalecían entre los incipientes directores y productores de aquella época puesto que el alargamiento de metrajes significaba inversiones más elevadas y por consiguiente más arriesgadas.

Por lo tanto, muchas de las personalidades de la época muda hicieron sus producciones en sociedad, como Rigadini, Max Linder y en un tiempo Charles Chaplin.

Haciendo un breve bosquejo histórico de este formato, las cintas más sobresalientes de 1895 hasta 1910 son: *El regador regado* (1895), de Luis Lumière; *Ataque a la misión china* (1900), de Williamson; *Los anteojos de la abuela* (1900), de G.A. Smith; *Viaje a la Luna* (1902), de Georges Méliès; *El gran asalto al tren* (1903), de Edwin S. Porter; *Labios pegados* (1905), de Charles Pathé; Las series animadas de Emile Cohl y John Stuart Blackton (1906-1908).

Los cortometrajes más renombrados en los años diez y veinte son: *El operador de Londele* (1911), de Edwin S. Porter; *La conquista del Polo* (1912), de Georges Méliès; *La dama pintada* (1912) y *La dama y el ratón* (1913), de D.W. Griffith; *Suspense* (1913), de Louis Weber /Philips Smalley; *Gertie el dinosaurio* (1914), de Windsor McCay; *Una mujer* (1915), de Charles Spencer Chaplin; *Vida y Pasión de Cristo* (1916), de Pathé/Zecca; *El bombardeo del Lusitania* (1917), de Windsor McCay; *la serie de Koko el payaso* (1916-1920), de Max Fleisher; *Los misterios del cielo* (1921), de Louis Forest; *Manhattan* (1921), de Paul Strand/Charles Sheeler; *El regreso a la razón* (1923), de Man Ray; *Entre acto* (1924), de René Clair; *Ballet mecánico* (1924), de Fernard

Léger; *Sinfonía diagonal* (1924), de Viking Eggeling; *Cinéma anémico* (1926), de Marcel Duchamp; *La pelea de box* (1927), de Charles Dekeukeleire; *Un perro andaluz* (1928), de Luis Buñuel; *El puente* (1928), de Joris Ivens; *El bote de vapor de Willie* (1929), de Walt Disney; *Los misterios del Castillo de Dé* (1929), de Man Ray; *H2O* (1929), de Ralph Steiner, y *Negocios* (1929), de Wesley Home.

En los treinta, cuando se difundió el cine sonoro al mundo, se continuó trabajando en el formato corto, pero ahora con carácter más experimental, es decir, los directores dejaban volar su imaginación con las historias apoyándose en la variedad de tomas para obtener resultados singulares. Como por ejemplo: *Petróleo, la sangre del mundo* (1930), de Fernando de Fuentes (1930); *Duero, faena fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira; *Las hurdes* (1932), de Luis Buñuel, *El perro loco* (1932), de Walt Disney, *Idilio en la playa* (1932), de H. Bork; *El viejo molino* (1932), de Walt Disney, *Una noche en el monte Chauve* (1933), de Alexander Alexieff /Claire Parker; *Correo nocturno* (1936), de Harry Watt, y *A ritmo de luces* (1936), de M. Emmett Bute.

En los inicios de los cuarenta a pesar de que los noticieros, las caricaturas, los dramas y las comedias en versión corta continuaron siendo exitosos, la creciente industria hollywoodense acabó por relegar al corto como:

Laboratorios de prueba para los nuevos avances del color y sonido, así como también para entrenar a técnicos, directores

principiantes y profesionales del nuevo arte, es decir, se convirtió en la escuela de quienes serían los próximos realizadores⁶.

Los cortometrajes más destacados de esta época son: *Las series del Pájaro Loco* (1940), de Walter Lanz; *La fuga* (1942), de Jorgen Roos/Theodore Christensen; *La urdimbre de la tarde* (1943), de Maya Deren/Alexander Hammid; *El vampiro* (1945), de Jean Painlevw; *Pasajeros del silencio* (1947), de J.Y. Cousteau; *Escuela de carteros* (1947), de Jacques Tati; *Ellos tomaron el transbordador* (1948), de Carl Dreyer; *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais; *La sangre de las bestias* (1948), de Georges Franju, y *Pacífico 231* (1949), de Jean Mitry.

Para finales de los años cincuenta, los cortometrajes como películas comerciales casi habían desaparecido de las salas cinematográficas y solamente eran exhibidos como programa doble o atracción extra, a pesar de que continuaban produciéndose pero ahora de manera independiente y esporádica.

De tal forma que estas películas eran encontradas únicamente en el cine documental, científico y educativo, de animación, publicitario y algunos noticieros.

Crisol del pensamiento mexicano (1952), de Alejandro Galindo; *En la calle* (1952), de Helen Levitt/Janice Loeb/Agee Levitt; *Señor y señora Curie* (1953), de Georges Franju; *Los niños del jueves* (1953), de Guy Breton/Lindsay Anderson; *Noche y niebla* (1955), de Alain

⁶ KATZ, Ephraim, *The film encyclopedia*, pág. 890

Resnais; *El globo rojo* (1955), de Albert Lamorisse; *Mamá no lo permitas* (1955), de Tony Richardson/Karel Reiz; *El anillo maravilloso* (1955), de Stan Brakhage; *N.Y. N.Y.* (1957), de Francis Thompson; *Dos hombres y un armario* (1958), de Roman Polanski; *Vidrio* (1958), de Bert Haanstra; y *El nacimiento de un bebé* (1959), de Stan Brakhage, son algunas de las cintas sobresalientes en ese decenio.

En los sesenta, con la proliferación de teorías, movimientos y corrientes estéticas, etc., de las escuelas de cine y el boom de la televisión, el cortometraje encontró una alternativa para su producción y exhibición. Por un lado, los estudiantes tenían que realizar películas cortas como parte de su desarrollo académico y posteriormente continuar utilizándolo como medio para abrirse camino en la industria. Por otro, la televisión, al tener una programación continua, necesitaba material para llenar su espacio al aire.

Algunas de las cintas más destacadas de ese tiempo son: *El despojo* (1958-1960), de Antonio Reynoso; *Historia de playa* (1960), de Fernando Amaral; *Brutalidad en piedra* (1960), de Alexander Kluge/Peter Schamoni (1960), *El amor existe* (1961), de Maurice Piallat; *Muy bien, muy bien* (1961), de Arthur Lipsett; *Mamíferos* (1962), de Roman Polanski; *El niño solitario* (1962), de W. Koenig/R. Krogtor; *Magueyes* (1962), de Rubén Gámez; *Navegando* (1962), de Hattum Hoving; *El muelle* (1962), de Chris Marker; *Mamada* (1963), de Andy Warhol; *Una tarde aburrida* (1965), de Ivan Passer; *Ahora* (1955), de Santiago Álvarez, *Dos* (parábola de

dos) (1965), de Satyajit Ray, y *Nuestra dama en la esfera* (1969), de Larry Jordan.

Los setenta se caracterizan por la gran producción de cortometrajes documentales como respuesta a la demanda televisiva. Además, la mayoría de las películas filmadas en ese tiempo fue realizada por las primeras generaciones de directores egresados de las escuelas de cine. Cabe destacar que estas cintas se hacían bajo los estándares televisivos, debido a que era la manera más segura y rápida de exhibición y retribución económica.

Como por ejemplo: *El corazón de un bandido* (1970), de Chumy Chuméz; *Velocidad serena* (1970), de Ernie Gehr; *Centinelas del silencio* (1971), de Manuel Arango y Robert Amram; *Cómo muere un corazón* (1971), de Ishu Patel; *Un libro nuevo* (1975), de Zbigniew Rybczynski; *La calle* (1976), de Caroline Leaf; *Agarrando pueblo* (1977), de Carlos Mayolo/Luis Ospina; *Después de la vida* (1978) y *Paraiso'84* (1978), de Ishu Patel; *La zona invertida* (1979) de Manuel Soto y Guillermo Escalón, y *Tú* (1979), de Meloepa Cortés.

En los ochenta baja la producción de cortometraje debido a que el largometraje comercial estaba en su apogeo, sin embargo los cortos realizados eran de excelente calidad y se comenzaba a perfilar una cultura del cortometraje mundial. Muestra de ello fue el surgimiento de festivales internacionales exclusivos para este formato; como el Festival Internacional de Cortometraje Clermont-Ferrand, fundado en 1979, pero inaugurado como festival competitivo hasta 1982.

Algunos de las películas representativas de esta época son: *Carta a Freddy Buache* (1981), de Jean Luc Godard; *Crónicas del*

Caribe (1982), de Francisco López /Emilio Watanabe; *Habitación 666* (1982), de Wim Wenders; *Cáscara* (1982), de Jane Campion; *Cuando despierto, carta desde Nueva York* (1982), de Wim Wenders; *Alger, la blanca* (1985), de Cyrill Collard; *Vis a vis* (1986), de Antonio Capo; *Paraiso artificial* (1986) y *Cerca del lago* (1986) de Chick Strand; *Nervio de plata* (1987), de Arthur Omar, y *El reino de Víctor* (1989), de Juan Manuel Bajo Ulloa.

Finalmente el decenio de los noventa se identifica por cortometrajes con historias muy bien terminadas en todos los géneros y con un completo dominio del lenguaje cinematográfico, lo cual permite a los cineastas mezclarlos con creatividad y calidad desbordante.

En el espacio de lo audiovisual específicamente las diferencias genéricas y de clasificación están viviendo este proceso, las herramientas de que se valen los realizadores no son necesariamente determinantes en la construcción de los discursos, así los géneros discursivos no pueden mantenerse dentro de parámetros rígidos, hoy se hacen docudramas, ficciones experimentales, animaciones sin dibujo... entre otra larga lista de combinaciones posibles en cine y video⁷.

Como menciona Elías Levín Rojo, la incursión del video en esta época es muy importante ya que de una u otra manera es el formato de cortometraje, sin importar si es celuloide o cinta magnética, donde los realizadores están generando sus trabajos ya sea por

⁷INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, 2da. Jornada de cortometraje mexicano, pág. 3

cuestiones económicas o experimentales; de hecho, cada vez más cine se produce combinando ambas técnicas.

Hoy en día, lejos de considerarse un laboratorio de pruebas, el cortometraje es un espacio en el que el cineasta puede expresarse de forma libre, pues no está necesariamente comprometido a las exigencias comerciales ni estatales; puede exponer sus reflexiones e ideas desde su origen, sin censura o restricciones que no sean las propias.

Además, el cortometraje ha dejado de ser sólo un ejercicio escolar para considerarse como una alternativa de la producción filmica para continuar haciendo cine con una amplia gama de posibilidades narrativas y tecnológicas.

Los cortometrajes más destacados de estos años son: *Hitchcock en el puente* (1990), de Koldo Azkarreta; *Viuda negra* (1991), de Jesús R. Delgado; *A 89 metros de Europa* (1993), de Marcel Lozinski; *Café Palace* (1993), de Andrew Lancaster; *Nunca y siempre* (1993), de José Roberto Torero; *El héroe* (1992), de Carlos Carrera; *Se renta* (1994), de Ram Matza; *Los hermanos Skladanowsky* (1995), de Wim Wenders; *Nunca* (1995), de Reza Parsa; *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo; *Reiner Werner Fassbinder, 1977 (1977-95)*, de Florian Hopf/Maximiliane Mainka; *La escalera* (1996), de Phillippe Barcinski; *Desde adentro* (1996) y *Santo golpe* (1997), de Dominique Jonard, y *En el espejo del cielo* (1997), de Carlos Salces.

1.2.1 LUIS LUMIÈRE.

Para precisar el origen de este formato y recordando que el surgimiento del cortometraje está estrechamente relacionado con el del cine, nos remontaremos al París de 1895, en un lugar ubicado en el Boulevard de los Capuchinos y conocido en ese tiempo como *El Gran Café: Salón Indio*, donde los hermanos Luis y Augusto Lumière ofrecieron la primera sesión pública de su invento llamado el cinematógrafo.

El cine nace exactamente el día en que Luis Lumière (1864-1948) coloca su cámara delante de la fábrica de su padre, concibe la imagen y el encuadre, añade alguno que otro detalle al grupo de obreros que están terminando su jornada de trabajo, para animarlo sin alterar su naturalidad; el cine nace el día en que filma la salida de las fábricas Lumière⁸.

Y aunque anteriormente hubo:

...Una exhibición privada con algunos amigos en el otoño de 1894, con película de papel transparente e imágenes de un ciclista haciendo equilibrios delante de la cámara -*Bicicleta*- y varios tipos de peces conviviendo en una pecera -*Acuario*-⁹.

Los títulos que se presentaron ese 28 de diciembre de 1895 en *El Gran Café* fueron:

Salida de los obreros de las fábricas Lumière, la llegada de los congresistas a Neuville-sur Saone, El regador

⁸ LANGLOIS, Henri, *Un Siècle en courts*, pág. 29

⁹ GARCÍA Fernández, Emilio, *et. al. Guía Histórica del cine*, pág. 16

*regado, El desayuno del bebé, Bañadores en el mar, Acrobacias, Los herreros, La pesca de los peces rojos, Salto a la cubierta y La plaza de las cuerdas*¹⁰.

Pero dentro de esta lista es *El regador regado* el que interesa en nuestro caso particular, pues presenta una situación cómica que permite apreciar un argumento concreto en forma breve:

Un jardinero esta regando tranquilamente el pasto, cuando de pronto es sorprendido por la travesura de un niño que pisa la manguera deteniendo el agua, deja de pisarla y finalmente moja al jardinero.

Aunque predecible, esta cinta bien puede ser el antecedente directo del cortometraje porque a diferencia de las otras vistas presentadas en esa ocasión, fue la única que contenía un inicio, un desarrollo y un final.

Esta película, rodada en el verano de 1895, es realmente el primer *gag* de la historia del cine, la primera comedia, el primer guión. Todo está calculado, el ritmo, la energía, la manera inteligente con la que el hortelano, tirándole de la oreja al niño travieso, lo trae discretamente hacia la cámara que no podía moverse¹¹.

Luis Lumière tuvo la oportunidad de hacer los primeros filmes de la historia del cine, así como de fundar el primer género cinematográfico, la comedia, y de señalar las bases para lo que sería el documental y el noticiero con una producción total de 1500 cintas.

¹⁰ *Ibid*, págs. 16-17.

¹¹ FREMAUX, Thierry, *Un siècle en courts*, pág. 37

Y aunque la mayoría de sus películas únicamente fueron fotografías en movimiento (lo que hoy denominamos como vistas) y con temas cotidianos (la gente, sus costumbres, etc.) Lumière pudo descubrir algunos usos del cine, como por ejemplo el hacer propaganda a su fábrica (*Salida de los trabajadores de la fábrica Lumière* (1895); *Los herreros de la fábrica Lumière trabajando* (1895), etc.), y realizar los primeros noticieros (*El canal de viga* (1896), *Incendio de un teatro* (1896), etc.).

1.2.2 GEORGES MÉLIÈS.

Lumière inventa una máquina: el cinematógrafo. Méliès inventa un arte: el cine; es pionero de un arte nuevo que no habla y que no interroga, es fabricante de ilusiones, es lo extraordinario dentro de lo ordinario...¹².

Georges Méliès (1861-1938), desde las primeras exhibiciones del cinematógrafo, se mostró muy interesado en aquella "maravilla". Poco después lo adquirió y fundó una empresa productora con la que inició su tarea cinematográfica dirigiendo películas que siguieron la misma línea de sus trabajos para el Teatro Robert.

Dentro de esas experiencias podemos destacar algunos títulos: *El escape de una dama* (1896), *Panorama del gran canal sobre un bote* (1896 o 1897), *El arribo de un astronauta a la Luna* (1898), etc.

¹² *Ibid*, pág. 34

Sin embargo es hasta 1902 cuando su figura alcanza uno de sus momentos más renombrados con *Viaje a la Luna*, fundando el género de ciencia-ficción e inspirada en *De la tierra a la Luna* (1865) y *Viaje a la Luna* (1870), de Julio Verne. "Esta película nos muestra la puesta en órbita de un obús gigante que transportará por primera vez un equipo de científicos a la Luna, en la que viven los selenitas"¹³.

Este cortometraje de 13 minutos de duración representa el proyecto más ambicioso de la época, con un costo aproximado de 10 mil francos,

...Méliès se planteó la historia como (una realización) fantástica, tanto en producción como en dirección. Un elevado número de maquetas, y escenarios... el detalle del guión que se conoce habla de una progresión narrativa bien estructurada en treinta escenas, tanto a partir de los planos generales como de los detallados trucos que surgen en alguna de las imágenes filmadas¹⁴.

En su momento, *Viaje a la Luna* (y posteriormente *El gran asalto al tren* (1903), de Edwin S. Porter) marcó una nueva manera de contar historias, pues desde su concepción fue un proyecto redondo, es decir, se contó con una planeación tanto en el "guión" (exclusivamente realizado para cine) como en la decoración de sets (lo que hoy día denominaríamos como preproducción). Méliès personalmente contrató actores y técnicos; además estuvo

¹³FRANJU, Georges. *Un Siècle en courts*, pág. 41

¹⁴GARCÍA Fernández, Emilio, *Op. Cit.*, pág. 28

presente en el rodaje como director (producción) terminando así con la promoción y comercialización de su filme (postproducción). El resultado fue un éxito mundial.

Quando produce y realiza esta película en 1902, Méliès está en la cumbre de su gloria cinematográfica. En aquella época, su estilo se impone en el nuevo arte, crea dejando rienda suelta a su fantasía. Algunos años más tarde, la situación cambia cuando los apuros económicos y la evolución del cine le obligan a doblegarse a las nuevas normas vigentes¹⁵.

Sin embargo, no se vanagloria con el éxito obtenido con esta producción, pues surge *El reino de las hadas* (1903), *Viaje a través de lo imposible* (1904), y *El palacio de las mil y una noches* (1905).

El legado de Méliès en los inicios del cine fue trascendental, pues permitió a los siguientes realizadores experimentar y perfeccionar aquellos descubrimientos.

En la mayoría de las veces, estas innovaciones fueron producto de la casualidad como usualmente sucede, sin embargo, fueron utilizadas por Méliès con gran sabiduría.

Por ejemplo, descubre "el truco cinematográfico" al filmar *El escape de una dama* en 1896, y descubre también en ese año un efecto visual novedoso al filmar sobre un barco en *Panorama del gran canal sobre un bote*.

¹⁵ JENN, Pierre, *Un siècle en courts*, pág. 47

Además comienza con la aplicación del montaje en *Viaje a la Luna* (1902) y con la coloración de las cintas cuadro por cuadro para obtener un mejor efecto de realidad y un impacto más fuerte.

1.2.3 EDWIN S. PORTER.

Otro personaje sobresaliente y esencial en esta etapa del cine fue el estadounidense Edwin Stanton Porter (1869-1941), quien se consagró con el cortometraje *El gran asalto al tren* en 1903. Cuenta con tres escenarios interiores: la estación, el tren y el establo del baile, y un exterior, el bosque, que van marcando el inicio de la historia, en los primeros instantes pasiva, hasta que:

El telegrafista es liberado y una serie de espacios alejados entre sí dan una unidad temporal a los hechos que desembocan en el bosque. Es ahí, en este momento, cuando acorralados por los vecinos del lugar, van cayendo uno tras otro los malhechores hasta que su jefe, en el clímax de la película, mira al público empuñando y disparando un revolver sin pestañear¹⁶.

Cabe mencionar que la perfección narrativa y visual que posee este filme no es casual, pues fue resultado de varios proyectos antes filmados. Tal es el caso de *Salvamento en un incendio* (1903), que

¹⁶ GARCÍA Fernández, Emilio, *Op. Cit.*, pág. 30

(...) supone un paso decisivo en la narración cinematográfica, (Porter) sobre un planteamiento experimental, consigue articular una estructura que supera con creces un modelo primitivo... sencillamente porque concreta una historia más allá de la linealidad más evidente, implicando desde el primer fotograma al espectador, para que (se) conecte con lo que se esta contando¹⁷.

Producida por la *Edison Manufacturing Company* y rodado en cuatro días de noviembre de 1903 a las afueras de Nueva York, *El gran asalto al tren* refleja en tan sólo 12 minutos de duración una copia fiel de los atracos cometidos en el viejo oeste americano. Esta cinta revolucionó la forma de hacer cine en esos años de forma definitiva, pues además de ser una de las películas de mas acción de esos años, comenzó a utilizar una técnica propia, es decir, emplear ciertos planos, tomas, etc., (lo que hoy se conoce como la narrativa cinematográfica) para fundar un nuevo género fílmico.

"El caballo, el hombre, la pistola y el decorado natural entraron en el álbum dinámico de las imágenes de sombra y de luz... el *western* había nacido..."¹⁸.

Es cierto que anteriormente Méliès había ideado contar una historia por sí misma como en *Viaje a la Luna* (1902); sin embargo es hasta *El gran asalto al tren* que se alcanzó este objetivo.

Edwin S. Porter

¹⁷ *Ibid*, pág. 28

¹⁸ RIEUPEYROUT, Jean Louis, *Far-West History*, pág. 5

(...) le da a su película una forma que ha de resultar adaptada al proyecto de contar/mostrar una historia más larga y mejor articulada. Así se pueden ver ciertos planos de su película como trozos de un mismo espacio que el espectador acaba por representarse como el universo de la acción (el espacio de los personajes y de sus relaciones)¹⁹.

Es necesario comprender la importancia de este autor y su filme, pues rompió con todas las reglas establecidas en ese momento con características como las que a continuación se precisan:

Comenzó a utilizar "guiones" con desglose narrativo, es decir, sacar provecho de ciertas ideas acerca de cómo realizar una película para contar historias más largas.

Sin embargo, para lograrlo necesitó experimentar con *Salvamento en un incendio* (1903), y encontrar la forma de como manejar los movimientos de la cámara y los ángulos de las tomas, así como el primer plano y el montaje, y crear con *El gran asalto al tren* un contexto enciclopédico inédito en ese tiempo con nuevas reglas de lectura del espacio filmico.

Lógicamente, esta cinta fue más allá de la producción ordinaria, ya que no se limitó a mostrar imágenes sino que motivó al espectador a ser parte de la historia.

El público no parecía entusiasta cuando empezó la proyección, pero después comenzaron a excitarse y rompieron a gritar

¹⁹ BROWNLOW, Kevin, *Un siècle en courts*, pág. 74

<-¡Cogédlos! -¡Cogédlos!> y toda clase de adjetivos, al final se levantaron y gritaron <Más, más>²⁰.

Sin embargo, el recién nacido género del *western* fue muchas veces copiado debido a que en Estados Unidos el asaltar trenes era pan de todos los días, y el éxito de *El gran asalto al tren* fue tal

(...) que el mismo Porter y otros cineastas imitaron o copiaron la fórmula, como lo testimonian los siguientes títulos: *El gran asalto del banco y el pequeño robo del tren*, de Edwin S. Porter; *El gran asalto del tren*, *El gran asalto del banco*, y *El asalto del Express Rocky Mountain*, de Sigmund Lubin²¹.

1.2.4 CHARLES PATHÉ.

Ahora toca el turno a un hombre que está íntimamente ligado a la historia del cine, el francés Charles Pathé. A lo largo de su trayectoria cinematográfica, este productor está más relacionado con los largometrajes; sin embargo, recordemos que a principios de siglo aún no se catalogaba a las películas por duración.

Bajo un rastreo histórico, la primera producción realizada por la firma de la *Pathé Frères* (empresa creada por Charles, Jacques y Emile Pathé, destinada a la comercialización de equipos de proyección y distribución de películas) data de 1906 y lleva el nombre de *Aladino y la lámpara maravillosa*, dirigida por Albert Capellani.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ PERRATON, Charles, et. al., *Un siècle en courts*, pág. 81

La firma del Gallo produjo desde 1896 a 1914 seis mil cortometrajes en total y en sus catálogos

(...) se reúnen películas de varios géneros: escenas al aire libre, escenas cómicas, escenas con trucaje, deporte-acrobacia, escenas históricas, políticas y de actualidades, escenas dramáticas y realistas, espectáculos maravillosos y cuentos, escenas religiosas y bíblicas, escenas cine-fotográficas, arte e industria²².

Sin embargo, estos trabajos, así como los de Lumière, Méliès, Porter o cualquier director eran vendidos por metro y proyectados en ferias, algunos almacenes y tabernas, hasta que el 10 de diciembre de 1906 se inauguró el Omnia Pathé y se acabó con ese tipo de exhibiciones pues desde ese momento comenzaron a alquilarse.

En la época de los años treinta, cuando llegó el cine sonoro, la empresa de Pathé produjo varias cintas entre las que destacan: *Cuestión de clase* (1931), realizada por Charles Vanel, y *El problema está en el saco* (1392), rodada por Pierre Prévent.

Pero la producción de cortometrajes de esta firma es más notable en los años cincuenta.

...Mientras sus largometrajes dependían de un cine declinante, que la Nueva Ola no tardaría en barrer, la firma del Gallo era el criadero de un sector de cortometrajes, en el que

²² KERMABON, Jacques, *Un siècle en courts*, pág. 112

se expresaban nuevos talentos, (ellos eran) Jacques Demy, Agnès Varda, Pierre Kast, etc.²³.

Cabe recordar que Pathé fue el primer gran monopolio cinematográfico, además estructuró la industria en los tres sectores que actualmente conocemos: producción, distribución y exhibición.

1.2.5 DAVID W. GRIFFITH.

Hasta este momento, las producciones de hombres clave en la historia del cine y del cortometraje como Luis Lumière, Georges Méliès, Edwin S. Porter y Charles Pathé, han sido presentadas, sin embargo, esta investigación estaría incompleta sin David Wark Griffith (1875-1948).

Cuando la empresa *American Mutoscope & Biograph Company* (fundada en 1896 por W.K.L. Dickson, H. Caster y H.N. Marvin) contrató a Griffith como actor, jamás se imaginó que llegaría a ser uno de los directores más destacados en todo el mundo y reconocido como el padre fundador del lenguaje cinematográfico, sobre todo por dos cintas: *El Nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

Por lo que al cortometraje respecta, Griffith realizó de 1908 a 1913, durante su trabajo con la compañía Biograph, aproximadamente 500 cortos de ficción que oscilan entre 1 y 22

²³ *Ibid.*, pág. 16

minutos, un mediometrage de 50 minutos, aproximadamente, y 4 largometrajes de 180 minutos.

500 (cintas) en un promedio de nueve al mes, al ritmo de dos por semana. Y es más, en porcentaje, numerosas películas fueron conservadas, y las más célebres entre ellas se proyectaron regularmente, así que las conocieron varias generaciones posteriores²⁴.

La primera película de Griffith para la Biograph fue *Las aventuras de Dollie* (1908). Contaba la historia de una niña que había sido secuestrada por unos gitanos y arrastrada en un barril por el río.

Esta cinta no fue muy innovadora, pues el mismo asunto anteriormente fue tratado por Lewin Fitzhammon en *Rescatada por Rover* (1905); sin embargo, es relevante por el manejo de los exteriores y el sentido del encuadre.

Los temas que Griffith abordó fueron muy variados. Van desde la comedia burlesca hasta la película del oeste y de la parodia social a la película policiaca, adaptando autores clásicos como Edgar Allan Poe, William Shakespeare, M. Steavenson y Charles Dickens; este último influyó de manera determinante en la cinematografía del creador de *Intolerancia*.

La fuerza creadora de Griffith radica en que supo integrar la mayoría de las innovaciones estilísticas a través de una serie

²⁴ MARIE, Michel, *Un siècle en courts*, pág. 154

de cortometrajes que seleccionaron los historiadores del cine. *Enoch Arden* (1908 y nueva versión, 1911), *El monopolio del trigo* (1909), *La Villa solitaria* (1909), *Reformación de un alcohólico* (1909), *El operador de Londale* (1911), *Enemigo Invisible* (1912), *Los mosqueteros de Pig Alley* (1912) y *El sombrero de Nueva York* (1912)²⁵.

El legado de Griffith para la cinematografía mundial en sus cortometrajes (utilizados posteriormente en largometrajes) puede apreciarse de la siguiente manera:

Con *Enoch Arden* (versión 1911), *El monopolio del trigo* (1909) y *El operador de Londale* (1911), descubre el montaje alternado, es decir, alterna los lugares y las acciones paralelas de los protagonistas sin que aparezcan en el mismo plano filmados bajo ángulos muy distintos.

Además, maneja este paralelismo en la temática para contraponer dos series, la de los ricos y la de los pobres, de los propietarios y de los braceros explotados en *El imperio del trigo* (1909) y *La reformación de un alcohólico* (1909).

Utiliza dos o tres ejes narrativos dentro de la misma historia como en *Enemigo invisible* (1912), *La villa solitaria* (1909) y *El operador de Londale* (1911).

Emplea el salvamento de último minuto (*last minute rescue*) en el clímax de la historia y explota el *flash-back*, *close up* y *medium shot* en *La villa solitaria* (1909).

²⁵*Ibid*, pág. 156

Cabe destacar el cortometraje *El operador de Londale* (1911), precisamente porque es antecedente directo del largometraje *Nacimiento de una nación* (1915), pues

(...) la trama de ficción de esta cinta le permite a Griffith dividir y alternar cuatro tipos de relaciones de contigüidad y de alejamiento, con esta película, el cineasta fundamenta la matriz espacial del cine norteamericano posterior.²⁶

1.3 CARACTERÍSTICAS.

Recordemos que cualquier película que dure desde un minuto hasta treinta minutos y contenga una historia, se considera un cortometraje. A pesar de que tradicionalmente es relacionado con la producción escolar, es un formato que los cineastas encuentran interesante debido a ciertas características que lo hacen autónomo como las que a continuación se presentan:

"La brevedad es la esencia del talento y también la del cortometraje, eso lo distingue de cualquier otro *film*"²⁷.

Desde el momento en que las películas se diferencian por su duración, en estas cintas hay que ser muy conciso y desde la primera imagen comenzar a contar la historia para después concluirla, la rapidez y concisión es algo vital en estos filmes.

²⁶ *Ibid*, pág. 160

²⁷ BREEN P., Myles, *La retórica del cortometraje*, pág. 5

Por ejemplo, la cinta más breve de la historia es producción mexicana titulada *El cerdo* (1996), de Santiago Espejel, 35 mm, color, de 8 segundos de duración.

"Estas películas tienen que ver con lo que yo llamaría la especificidad del cine, tienen que ser de acciones dramáticas muy concentradas"²⁸.

Gracias a esta peculiaridad, estos filmes tienen la libertad de elegir su estructura narrativa que puede ser como la de un cuento, un poema, una poesía, etc.

...Se han podido hacer cortometrajes a partir de novelas, cuentos o incluso de largometrajes, podemos ver que existe un lazo natural entre todo tipo de *films* y géneros literarios, como ya lo dijo Alfred Hitchcock, la forma, la estructura y los mecanismos de comunicación del cuento son de gran importancia para el estudioso del cortometraje... son los únicos (filmes) que pueden exigir al espectador que los termine de ver en una sentada...²⁹.

Esta relación con el cuento puede ejemplificarse especialmente con dos cintas, *Un suceso en el puente de Owl Creek* (1977), de Robert Enrico y *Los tuertos son reyes* (1974), de Edmond Sechan, etc.

Incluso se ha relacionado a las películas cortas con el cuento y la poesía *haiku* (poesía lírica japonesa), como lo menciona el realizador mexicano Carlos Carrera: "El corto me fascina por su

²⁸ LEÓN, Fernando. "Los nuevos hablan en cortometraje". *Reforma*, sección "Gente", México, D.F., 1 de noviembre de 1996, pág. 2

²⁹ BREEN, P. Myles. *Op. Cit.*, pág. 6

capacidad de síntesis, es todo un reto decir muchas cosas con muy poco tiempo, yo lo comparo con la poesía, en especial con el *haikú*: cuatro líneas pueden concentrar toda la experiencia humana"³⁰.

Además, este formato "... presenta una eminente claridad y precisión en el mensaje, tanto que hasta podría ser una canción pop"³¹. Como por ejemplo: *Sinfonía* (1930), de W. Disney, cinta con la que se comienza a utilizar una canción o melodía como base de una historia; *Magueyes* (1962), de Rubén Gámez, con música de Shostakovich, *Sinfonía No. 11*; *Las citas amorosas de un adolescente en deslizador* (1965), de Noel Black, con música de Los Beach Boys; *Crema condensada de los Beatles* (1973), de Charles Braverman, y *La pirámide filmica de Frank* (1973), de Frank Morris.

Finalmente, Myles P. Breen menciona dos características muy importantes: disposición y estilo.

La disposición o arreglo de los elementos de la presentación para su efecto máximo es el canon que distingue (al) cortometraje del largometraje o del programa de televisión, es decir, así como el *short film* puede compararse con un poema, cuento, etc., permite que su contenido o mensaje se lleve el tiempo que requiera, no así el largometraje que se compara mejor con una novela o con una sinfonía, y necesariamente debe tener un tiempo total mínimo de 60 minutos³².

³⁰ PACHECO, Cristina. "Ganar un Ariel sirve para impedir que una puerta se cierre: Carlos Carrera". *La Jornada*, sección "Cultura". México, D.F., 29 de junio de 1994, pág. 24

³¹ BREEN P., Myles. *Op. Cit.*, pág. 7

³² *Ibid.*, pág. 11

Además de la duración, el juego con la estructura narrativa en tiempo y espacio es posible, pues a diferencia del programa de televisión (en el que hay varios climax antes de los cortes comerciales) en el formato corto se mantiene el suspenso hasta el final de la trama.

"El estilo es la expresión personal que se da a la presentación, al impacto y al movimiento del filme, también puede ser definido como lo que el cineasta decide emplear o no emplear"³³.

Es decir, son los instrumentos que permiten expresar al realizador, por ejemplo los cortes, los efectos ópticos, el lenguaje, las tomas utilizables, etc., en el cortometraje, a diferencia del largometraje comercial, el estilo de los cortometrajistas sólo se ve frenado por la autocensura, ya que son ellos y no precisamente los productores quienes les indican qué hacer, esto es porque no necesariamente están ligados al ámbito comercial, tal es el caso del cine independiente y el *underground*.

1.4 RELACIÓN CON LOS GÉNEROS LITERARIOS Y CINEMATOGRÁFICOS.

Las imágenes del cinematógrafo, si se toma la palabra imagen en su sentido más general y abstracto como un cierto género de representación del conocimiento, no son diferentes en esencia, desde el punto de vista de la Estética, a las imágenes de la poesía, la pintura o la novela³⁴.

³³ *Ibid*, pág. 12

³⁴ REVUELTAS, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, pág. 15

El cine es considerado como un arte gracias a que es la conjunción de la pintura, literatura, música, escultura, poesía, danza y arquitectura; por lo tanto no puede negarse a los formatos que conforman esta acepción (corto, medio y largometraje) la misma categoría.

La relación que existe entre el cine y las demás artes no es un producto de afinidades fortuitas y parciales. En otras palabras: El cine no se parece, digamos, a la novela, porque ésta como aquél tenga una trama y un argumento; ni se "parece" a la pintura, porque ésta tenga, como él, una plástica y un movimiento. La relación del cine con las demás artes es una relación de identidad y sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes por cuanto a sus formas y sus leyes de expresión propias³⁵.

Teniendo en claro la situación del cine y las demás artes, pasemos directamente a la cuestión del cortometraje y los géneros literarios.

Myles P. Breen, en *La retórica del cortometraje*, menciona la relación entre este formato y dos géneros literarios únicamente, el cuento y el poema; la novela queda excluida debido a que es comparada con el largometraje.

Si recordamos que el cuento es un relato, una narración breve, una fábula, podemos observar que el *short story/short film* (el cuento/cortometraje), como lo clasifica este autor, se refiere a que tanto el corto como el cuento comparten la libertad de elección de

³⁵ Idem.

estructura dramática que su brevedad les concede, pues la forma, la estructura y los mecanismos de comunicación son muy similares.

De hecho se han podido hacer cortometrajes a partir de cuentos gracias al "lazo natural" que los une, ambos tienen un "carácter" abierto y permiten cambios recíprocos y disparates, en pocas palabras no hay fronteras para la creación igual que en las películas cortas.

La gran diferencia entre novela y cuento es que en la primera la historia toma su tiempo (exactamente como en el largometraje), en el cuento "es siempre la concentración y la nitidez, el arte es siempre no decir más que lo necesario"³⁶.

No está de más repetirlo: si en el terreno literario nadie considera que el cuento sea un trabajo de práctica escolar, con la finalidad de abordar después la más seria novela, no hay ninguna razón para pensar que en lo cinematográfico la situación sea distinta... la instauración del largometraje como única duración filmica (antes de hora y media, ahora de más de dos horas) obedece exclusivamente a motivos económicos e industriales, pero poco o nada tiene que ver con la expresión artística. Al contrario, muchas veces la limita, obligando a estirar o reducir películas para que se adecuen a tamaños predeterminados. Es cierto que hay muchos cineastas que utilizan el corto como escuela, pero también hay otros que suelen expresarse con comodidad en estas películas de duración reducida.³⁷

³⁶ BOURNEUF, Roland, *et al.*, *La novela*, pág. 36

³⁷ CARRO, Nelson, "Segunda jornada de cortometraje mexicano", revista *Tiempo Libre*, núm. 861, pág. 5, 8 de noviembre de 1996.

Myles P. Breen ejemplifica con varios cuentos que han sido llevados al celuloide en Estados Unidos: *Un suceso en el puente de Owl Creek*, escrita por Ambrose Bierce y dirigida por Robert Enrico en 1977; *Los tuertos son reyes*, escrita por S. Maughan y dirigida por Edmond Sechan en 1974; *El joven Goodman Brown*, de Nathaniel Hawthorne y dirigida por James Marcus en 1976 son sólo algunos.

Short film/short poem (cortometraje/poema corto) se refiere precisamente a las obras líricas, épicas, dramáticas, o que dejan un recuerdo en nuestro subconsciente de manera específica, es decir, en un poema no hay una historia o una línea que pueda definirlo totalmente, porque su comprensión depende del estado de ánimo del lector.

De igual manera sucede con el cine; como por ejemplo, *Sueño de caballos salvajes* (1960), de Denys C. Daunantan, es una visualización "no narrativa" de caballos corriendo a través de la espuma del mar, el humo o incluso el fuego grabados en cámara lenta.

El globo rojo (1955), de Albert Ambroisse, quizás uno de los cortometrajes más conocidos en todo el mundo, es una fantasía ubicada en París: Un niño tiene un globo que lo sigue como perro fiel; un día, una pandilla los ataca y eso desencadena que todos los globos de la ciudad se reúnan para rescatar al niño llevándolo a las alturas.

Así como el cortometraje se relaciona con los géneros literarios, en este caso cuento y poema, de la misma forma lo hace con todos los géneros cinematográficos, comedia, *western*, *thriller*,

horror, cine fantástico, épico, melodrama, tragedia, documental, animación, etc.

Esto principalmente se da por una sencilla razón: recordemos que cuando nace el cine surge el cortometraje; además en la época muda (1895-1929) la producción de este formato tuvo su etapa de máximo esplendor y en la cual se descubrieron géneros importantes como la comedia con *El regador regado*, de Luis Lumière en 1895, la ciencia-ficción con *Viaje a la Luna*, de Georges Méliès en 1902, el western con *El gran asalto al tren* de Edwin S. Porter en 1903, etc.

Actualmente no importa el formato (corto, medio o largometraje), o el soporte (35mm, 16mm, Super 8, Betacam, etc.) en que se filme, la libertad de elección del género queda en manos del director.

CAPÍTULO II

EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO

2.1. DEFINICIÓN DE VISTA.

"El cine fue un hecho definitivo: enseñó a los hombres a mirar con los ojos y a narrar con las imágenes". Esta cita de Juan Felipe Leal en *El arcón de las vistas* abre este tema tan apasionante del cine en el cual todo es cuestión de ver.

A las primeras producciones se les denominó "vistas fijas" por ser imágenes proyectadas mediante una lámpara y una lente de aumento. Este espectáculo fue conocido antes del cine y su antecedente directo es la llamada linterna mágica.

Eran vistas sobre todo, porque lo que capturaban los primeros camarógrafos (principalmente era algo llamativo) y que pudiera estar suficientemente iluminado para (poder) impresionar la preparación de plata fijada al celuloide¹.

Por su parte, Manuel González Casanova emplea el término "vistas" para señalar a las "... escenas animadas de muy breve duración que muestran situaciones cotidianas..."².

¹ LEAL y Fernández, Juan Felipe, *Vistas que no se ven*, pág. 12

² GONZÁLEZ Casanova, Manuel, *Vistas*, pág. 21

Sin embargo la definición de "vista" que aplicaremos es la siguiente: película filmada en celuloide con la cámara fija cuya duración es menor de tres minutos.

2.2 CARACTERÍSTICAS.

A estas películas también se les conoció como "fotografías en movimiento" o "cine de esquina", debido a que únicamente se retrataba a los objetivos colocados frente a la cámara y que por lo regular era colocada en la calle.

La característica esencial de este tipo de cintas es la exposición de la realidad, es decir, "... (son) fragmentos de vida, clara y sincera, sin pose ni fingimientos (o) artificios"³.

De hecho, así comenzó el cine en Francia con Luis Lumière al filmar *Salida de los obreros de las fábricas Lumière* (1895).

En México, así como en otros países, incluso se llegaba a anunciar la filmación de las vistas por medio del periódico, indicando el lugar y la hora para que asistiera la gente, de tal forma que los directores/productores/fotógrafos* de la época deambulaban filmando cualquier escena atractiva.

Otra característica de la "vista", es la carencia de argumento, es decir, no hay una historia por contar, simplemente son fotografías en

*El cinematógrafo era un aparato que además de filmar las imágenes podía proyectarlas; por lo tanto, el dueño se convertía en director, exhibidor y posible productor de la cinta.

³ LEAL y Fernández, Juan Felipe. *Op.cit.*, pág. 15

movimiento (*motion pictures*). Por lo tanto, esta es la gran diferencia con el cortometraje.

2.3 EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO.

El 6 de agosto de 1896, el presidente Porfirio Díaz recibió a los concesionarios de la Casa Lumière, Gabriel Veyre y su socio Claude Ferdinand Bond Bernard, quienes exhibieron por primera vez en México el cinematógrafo y proyectaron algunas vistas producidas en Francia dejando una grata impresión en el dictador y sus acompañantes.

Sin embargo, antes de visitar a Díaz, Veyre y Bon Bernard habían alquilado y acondicionado el entresuelo de la Droguería Plateros, ubicada en la calle de Plateros núm. 9 (hoy Madero 42), para realizar las exhibiciones del cinematógrafo; la finalidad de estas dos personas era poder presentar el invento Lumière al presidente y posteriormente filmar algunas vistas de él.

Cabe precisar que después de la proyección privada en el Castillo de Chapultepec,

... el 14 de agosto de 1896 se realizó una función únicamente a periodistas en la misma droguería y fue hasta el 16 de agosto que se presentó públicamente de las 16:00 hasta las 22:00 horas en tandas de 30 minutos cada una.⁴

⁴Este dato proviene del curso de la materia *Técnicas de información por Cine* impartida por Miguel Barbachano Ponce en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM en 1996.

Las vistas presentadas tanto al presidente Díaz como a periodistas y público en general fueron:

*La llegada de un tren, Montañas rusas, Jugadores de cartas, La comida del bebé, Salida de los talleres Lumière en Lyon, El regador y el muchacho, Demolición de una pared y Los Bañadores*⁵.

Días después, en el Castillo de Chapultepec se exhibieron ante Porfirio Díaz, las primeras películas filmadas en México: *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su familia, Escena en los baños Pane, Escena en el Colegio Militar, Escena en el Canal de la Viga, y El general Díaz paseando a caballo por el Bosque de Chapultepec.*

Como podemos observar, el primer actor del cine mexicano fue precisamente Díaz, quien supo sacar partido del carácter propagandístico del cine. Sin embargo, al pasar los años no sólo este mandatario apareció en ese tipo de documentales, pues incluso los caudillos de la Revolución Mexicana (Madero, Obregón, Zapata, Vázquez Gómez, Orozco y Villa) hicieron acto de presencia en alguna que otra cinta, como por ejemplo *La vista de la revuelta* (1911), de Salvador Toscano.

Algo necesario de aclarar es el concepto del cinematógrafo en el país, pues era considerado un instrumento que retrataba y

⁵ DE LOS REYES, Aurelio, *A cien años del cine en México*, pág. 15

proyectaba la realidad, o al menos ese era el pensamiento de la época, de tal forma que el cine de argumento no era muy abundante debido a estar relacionado con lo irreal o fantástico.

De hecho había dos grandes vertientes: por un lado, la gente de la empresa Lumière (dedicada únicamente a "fotografiar" con movimiento) y, por el otro, los inicios de la narrativa y técnica cinematográficas en ese entonces representados por la compañía de Méliès (historias bien acabadas, la ficción, etc.)

Y fue así como el cine comenzó a abordar nuestro México, primero fue Veyre y Bon Bernard, después Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Juan C. Aguilar, Guillermo Becerril, los Hermanos Alva, etc.

Cabe destacar el nombre de Salvador Toscano precisamente por ser uno de los pioneros del cine y del cortometraje mexicano; de hecho, es considerado el primer exhibidor y productor de películas.

Su producción cinematográfica es muy amplia y variada, pues en ella encontramos paisajes, personajes famosos, desfiles e iglesias y todo tipo de vistas, aunque también están los dos primeros intentos de filmes con argumento o lo que se podría denominar como el antecedente del cortometraje nacional: *Don Juan Tenorio* (1898), (producción realizada por el ingeniero únicamente para la exhibición en su sala de proyección llamada Cinematógrafo Lumière), y *Gavilanes aplastado por una aplanadora* (1898), realización hecha por encargo de la cigarrera El Buen Tono.

Es cierto que hubo una película anterior a estas dos que trató de contar una historia coherente, *Duelo a pistola en el Castillo de Chapultepec* (1896), de G. Veyre y F. Bon Bernard; sin embargo, fue superada por las cintas antes mencionadas debido a que fueron historias o "guiones" exclusivamente realizados para el cinematógrafo.

Además, Toscano fue el primero en experimentar el trucaje en sus películas, basados en el cine de Georges Méliès cuya característica era la fantasía, y utilizándolo por ejemplo en *Gavilanes aplastado por una aplanadora* (1898).

La estrategia inicial de producción y difusión que estos pioneros utilizaron fue la de informar por medio del periódico los lugares en donde se filmarían las vistas al día siguiente; se daban ciertas recomendaciones, principalmente que fueran bien vestidos y sin presentar estado de ebriedad.

Esta estrategia no sólo se utilizó en la ciudad de México, sino también en el interior de la República, como por ejemplo Monterrey, Guadalajara, Puebla, etc. En ocasiones esto era una farsa, porque los camarógrafos fingían rodar la salida de la gente de la iglesia, del trabajo, o el lugar en donde estuviera colocada la cámara sin tener un rollo en el interior del aparato.

En sus inicios, esas tácticas no presentaron ningún problema, puesto que la producción nacional era acompañada por la de importación. El empresario que adquiría algún aparato, además de contar con lotes de cien o setenta y ocho películas, tenía la posibilidad de rodar cualquier escena mexicana.

Por lo tanto, "una misma vista era explotada por distintos empresarios. (Pero) lo raquítrico de las remesas (hizo) que se agotara pronto el repertorio y que el público se familiarizara con ellas"⁶.

Debido a esto la demanda de filmes fue evidente y se aceleró gracias al surgimiento de más salas cinematográficas; de tal forma que se comenzó a pedir más cintas al extranjero (en especial a Europa o Estados Unidos), y a rodar pequeños viajes (realizados por ellos mismos cuando hacían su recorrido a lo largo de la nación mostrando el nuevo invento), para "salvar", digámoslo así, los programas o tandas de los recién estrenados salones de proyección.

Sin embargo, la producción de ese tiempo cayó en la monotonía pues únicamente se retrataba a la gente en sus ceremonias matrimoniales, paseos y costumbres.

Mientras otros países desarrollaban el lenguaje cinematográfico y optaban por el cine de argumento, sin abandonar las actualidades, en México parecía continuarse indefinidamente en el documental de tradición lumieresca, consistente en la observación de los objetivos móviles cinematográficos⁷.

Afortunadamente, esto no duró mucho tiempo, a pesar de que se implementaron las variedades musicales en los programas, y los nuevos camarógrafos comprendieron que el estancamiento los

⁶ *Ibid.*, pág. 18

⁷ *Ibid.*, pág. 20

llevaría a la bancarrota si no hacían algo inmediato. Entonces, influidos por películas extranjeras y además por la cuestión económica, comenzaron a surgir los primeros cortometrajes como una necesidad de retener y entretener al público en las salas cinematográficas.

Es decir,

... las vistas fueron creciendo y complicándose; empezaron a contar una anécdota sencilla, comedia o drama, a recrear la historia sagrada o a relatar un encuentro deportivo, o la reconstrucción de un acontecimiento conocido⁸.

De esta forma fue surgiendo el cortometraje en México como el formato que indiscutiblemente llevará en sus entrañas una anécdota o una historia completa dejando atrás a las vistas.

2.4 LOS TEMAS.

Los temas que se empleaban en las películas de aquel tiempo principalmente eran:

...Las corridas de toros, las peleas de gallos, los ejercicios de exhibición de los militares, la llegada de navíos de guerra extranjeros al Puerto de Veracruz, escenas de zarzuelas y óperas, las reproducciones de hechos históricos y la

⁸ GONZÁLEZ Casanova, Manuel, *Op. Cit.*, pág. 22

representación de obras consagradas de la literatura, de cuentos infantiles y piezas dramáticas, las carreras de automóviles y los vuelos de globos aerostáticos y aeroplanos, los incendios espectaculares, los viajes de trenes y sus descarrilamientos, los temblores e inundaciones, los encuentros oficiales de los monarcas y las giras presidenciales, las verbenas populares, los paseos dominicales y los hechos de la calle⁹.

Como podemos observar, de esta variedad temática podemos deducir tres grandes géneros:

- Testimonial.
- Periodístico o noticioso:
 - Reportaje.
 - Documental.
- De argumento:
 - Comedia.
 - Tragedia.
 - Reconstrucción histórica.

Para comprender cómo fueron empleados estos géneros en la transformación de "vista" a cortometraje, es necesario explicar sus definiciones:

El testimonial tiene como característica principal fotografiar situaciones cotidianas de la gente; fue utilizado principalmente en la

⁹ LEAL y Fernández, Juan Felipe, *El arcón de las vistas*, pág. 16

producción de "vistas" debido a que es más sencillo (pues no tiene guión) y económico.

Dentro de las vistas clasificadas como periodísticas o noticiosas, según las define Juan Felipe Leal en su libro *El arcón de las vistas*, las dos ramas que las constituyen son: el reportaje y el documental. Los primeros se refieren a hechos sobresalientes o extraordinarios como por ejemplo:

Vistas al día siguiente de la inundación de Guanajuato (1905), de Enrique Rosas; *La inundación de Guanajuato (1905)*, de Salvador Toscano; *12 vistas tomadas 6 horas después de la catástrofe del Ferrocarril Mexicano en el Puente de Mellac (1905)*, de Gonzalo T. Cervantes, y *La nevada del 11 de febrero (1907)*, de los Hermanos Alva¹⁰.

Los documentales, a diferencia de los anteriores, son reportajes que relatan un suceso e introducen un argumento o historia. Dentro de éstos encontramos que los de mayor demanda fueron los realizados con la figura de Porfirio Díaz. Sin embargo, dos ejemplos bastarán para esclarecer este género:

Viaje a Yucatán (1906), de Salvador Toscano, cinta en la que trató de reconstruir el itinerario del expresidente por medio del montaje de vistas. Hubo dos versiones de este documental: la primera estaba constituida por cincuenta y un vistas fijas, y la otra, por doce vistas en movimiento; digamos que una era el relato minucioso del viaje y la segunda era una síntesis del mismo.

¹⁰*Ibidem.*

La entrevista Díaz-Taft (1907), de los Hermanos Alva, es indiscutiblemente uno de los cortometrajes más importantes del país, que narra en treinta y nueve vistas y media hora de duración, dos historias paralelas y un mismo fin; es decir, abarca el recorrido del presidente Díaz y del mandatario Taft hasta la culminación de dicha entrevista.

La entrevista Díaz-Taft daba un paso más en la creación de una manera propia de presentar las actualidades, pues además de respetar la secuencia espacio-temporal de los acontecimientos, agregaba la intención de contar dos historias paralelas con un mismo fin, estructura tomada, sin duda, de las películas de argumento¹¹.

Ahora bien, los filmes de argumento, como anteriormente se había mencionado,

... Era un término de nueva incorporación, pues sólo se usaba para describir (los filmes extranjeros) de ficción. Asimismo, antes no se hablaba de que los actores practicasen la "mímica cinematográfica", puesto que las películas se encargaban de reproducir la vida de la gente (quienes) no tenían necesidad de fingir ante la cámara para vivir¹².

Dentro de los primeros pasos en este cine, podemos enunciar los cortometrajes: *Duelo a pistola en el castillo de Chapultepec* (1896),

¹¹ DE LOS REYES, Aurelio, *op.cit.*, pág. 25

¹² *Ibid.*, pág. 39

de Veyre y Bon Bernard, *Don Juan Tenorio* (1898), *Paseo de la Alameda de México* (1898); *Gavilanes aplastado por una aplanadora* (1898) y *Viaje a Yucatán* (1906), de Salvador Toscano, y *La Entrevista Díaz-Taft* (1907), de los Hermanos Alva.

Además, incursionaron los dramas históricos en este estilo con *Cuauhtémoc y Benito Juárez* (1904), *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos* (1904), de Carlos Mongrand, así como los filmes de contenido educativo como *La construcción de ferrocarriles y caminos de hierro* (1905), de H. Martínez, *Las tres fases de la luna* (1905), y *Cultivo y fabricación del Champange* (1905), de los Hermanos Alva.

Sin embargo, estos intentos se consumaron en 1907 cuando se produce

... el primer esfuerzo comprobable realizado en México para lograr una película de argumento (que) tuvo efecto durante los meses de septiembre y octubre (...) con motivo de la celebración de las suntuosas Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México¹³.

Esta película recibió el título de *El grito de Independencia, El grito de Dolores o La Independencia de México*; fue producida por *The American Amusement Co.* y estelarizada por Felipe de Jesús Haro con la ayuda de los Hermanos Alva en la cámara. Esta cinta cuenta la historia de los principales acontecimientos de la noche del 16 de septiembre.

¹³ SÁNCHEZ García, José M., *Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda*, pág. 45.

Cabe destacar que a pesar de que fue una película severamente criticada en ese tiempo, definitivamente contribuyó al crecimiento de la producción del cine de argumento.

Años después, en mayo de 1913 se estrenó en el *Salón Rojo: El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, comedia de los Hermanos Alva que continuó con este legado.

Ya que hablamos de este género, cabe precisar que fue uno de los más favorecidos en México (después de la comedia y el documental), principalmente el de Georges Méliès, porque "... los camarógrafos-exhibidores se familiarizaban con su estructura a través de folletos que acompañaban a las películas cuando las compraban"¹⁴.

Sin lugar a dudas, estas películas de argumento contribuyeron trascendentalmente a la transformación de "vistas" a lo que hoy en día conocemos como cortometraje.

¹⁴ DE LOS REYES, Aurelio, *op.cit.*, pag. 28

2.5 RASTREO HISTÓRICO DEL CORTOMETRAJE EN MÉXICO.

La realización de vistas y cortometrajes en la época muda fue, como se ha podido comprobar a lo largo del presente capítulo, extensa y fructífera, pues en ella se comprueba la evolución del "cine de esquina" hasta los inicios de la narrativa cinematográfica con las cintas de argumento.

Sin embargo, este desarrollo o transición de corto a largometraje fue precisamente lo que propició una disminución en la producción de filmes cortos: por un lado, dejaron de ser rentables para los empresarios y, por el otro, el público prefería pagar por una película que lo entretuviera hora y media y no sólo treinta minutos.

Con relación a esto, Emilio García Riera afirma que desde el principio "el cine mexicano sonoro se mostró reacio a la realización de cortometrajes de argumento, (pues) no ofrecían ninguna garantía de recuperación económica"¹⁵.

De esta forma, para mediados de los años cuarenta, el cortometraje quedó reducido a ejercicio filmico y considerado como recurso de experimentación para los futuros directores; a pesar de que aún se continuaba exhibiendo noticieros o programas dobles en las salas.

El siguiente rastreo histórico está basado principalmente en la *Historia documental del cine mexicano*, de García Riera, y es

¹⁵GARCÍA Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*. Vol. I, Ed. Era, 2ª ed. pág. 228.

expuesto de una manera enunciativa para observar de manera sintética la trayectoria del formato corto en nuestro país, hasta llegar al decenio de los setenta, pues a partir de ahí observaremos en los próximos capítulos a las tres productoras actuales del cortometraje nacional: El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, El Centro de Capacitación Cinematográfica y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

A partir de los años treinta, con el inicio del cine sonoro, la producción de cortometrajes no fue constante debido a que dejó de ser rentable para los productores, los cuales vieron en el largometraje sus principales objetivos.

Los primeros cortometrajes sonoros se remontan a 1938 con dos realizaciones: *Soflar*, de Carlos Eguluz, y *Charros Yuyuyuy*, de José Díaz Morales; aunque en este último los personajes no hablaban, sino que un locutor explicaba los hechos.

Para 1939, Mario Moreno "Cantinflas" ya contaba con una amplia popularidad en el teatro frívolo de aquel entonces; por lo tanto, la casa productora POSA FILMS hizo una serie de películas cortas aprovechando la imagen de ese actor cómico. Las dos primeras fueron *Siempre listo en las tinieblas* y *Jengibre contra dinamita*, de Fernando A. Rivero.

Sin embargo, eso sólo fue el comienzo para una larga trayectoria cinematográfica en corto y largometraje que realizaría este personaje a través de los años.

En los cuarenta, con el apoyo de Estados Unidos, comenzó en el país el fenómeno conocido como la "Epoca de Oro del cine mexicano"; sin embargo, para el cortometraje fue uno de los mayores golpes recibidos, pues principalmente en esta década y la posterior, pese a que los trabajos realizados eran de estupenda calidad y al igual que los largometrajes de ese momento obtenían premios y reconocimiento internacional, la producción de cintas cortas fue esporádica, y a este formato se le relegó como ejercicio fílmico.

Para 1940 ya se había exhibido, con muy buena aceptación popular las tres cintas: *Cantinflas y su prima o la prima de Cantinflas*, de Carlos Toussaint, y *Cantinflas boxeador y Cantinflas ruletero*, de Fernando A. Rivero.

En 1943 se hicieron tres filmes en coproducción España, México y Argentina: *El noticiario mexicano No. 28*, *El deporte de los Reyes* y *El Volcán Parícutín* de Luis Gurza; además de estas películas se realizó *Qué chulo es mi Tarzán*, de Benjamín Aranda.

En 1959 destacan los cortos: *Carnaval chamula*, documental de José Báez Esponda, considerado por el escritor Salvador Elizondo en la revista *Nuevo Cine* núm. 3, como "uno de los mejores documentales que se han hecho en México junto con *El nacimiento de un volcán*, de Figueroa"¹⁶.

Además *Perfecto Luna* (1959), de Archibaldo Burns, fue enviada al Festival de Cannes, Francia, pero no tuvo mucha suerte debido al mal estado de la copia.

¹⁶GARCÍA Riera, Emilio, *Op. Cit.*, Vol. 10, pág. 153

En el decenio de los sesenta, con los sucesos ocurridos el 2 de octubre en *la plaza de las tres culturas* en Tlateloco propició que los cineastas regresaran al formato corto debido a que era una de las vías más libres de expresión, además, en el país se estaban sentando las bases para la "nueva cinematografía" con la fundación de la primera escuela de cine en México.

En 1960 se realizó: *Sinfonía de luz y color*, de Servando González; *Ambición trágica*, de Jesús Torres; *Camaval en la Huasteca*, del doctor Roberto Williams, y *El despojo*, de Antonio Reynoso. Esta última contó con la participación de Juan Rulfo (argumentista) y Rafael Corkidi (camarógrafo). Fue exhibida en el Festival de Moscú de 1961.

También en ese año el documental *Sueño de plata*, de Adolfo Garnica, ganó una medalla en el Festival de cortometraje celebrado en Bilbao, España.

Las películas destacadas en 1961 fueron: *Río Arriba*, de Adolfo Garnica (ganador del Ariel); *Guelaguetza*, de Tito Davison, y *Del mar a la montaña*, de Rolando Aguilar.

En 1962, los cortos premiados por PECIME con las Diosas de Plata fueron las imágenes recogidas durante el viaje del presidente López Mateos por Indonesia, Japón y Filipinas titulado *Misión de paz y amistad*, y *Cinco de Mayo* de Fernando Martínez.

Una idea de oro (1961), de Adolfo Garnica; *El masoquista* (1960), de Carlos Toussaint, y *Magueyes* (1960), de Rubén Gámez, fueron otras producciones que destacaron en ese año.

De hecho, esta película

Realizada con la ayuda económica de Gustavo Alatríste que buscaba un buen corto para acompañar las exhibiciones de *Viridiana* de Luis Buñuel, (fue exhibida) comercialmente en el festival de Sestri Levante, Francia, en la Semana de Cine Internacional de Mannheim Alemania y en la Reseña Internacional de Cine de Montreal, Canadá.¹⁷

1963 fue un año muy importante para la cinematografía nacional porque se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, institución que años posteriores sería el semillero de producciones en cortometraje.

En ese mismo año también se realizó el Primer Concurso de Cine Amateur convocado por PECIME, del que resultaron ganadoras las cintas: *Confesión de Stavroguin*, de Juan José Gurrola en el primer lugar; *Mariana*, de Guillermo Saldaña y Eduardo Larios, el segundo; y *Camaval Chamula*, de José Báez Esponda el tercero.

Además se filmó la primer película corta para el CUEC, *A la salida* (1963), de Giancarlo Zagni, y Garnica fue galardonado con un Onix por la Universidad Iberoamericana por el corto *A vuelo de águila* (1963).

En 1964, PECIME premió con sus Diosas de Plata a las siguientes realizaciones: *Chilapilla 43*, de Francisco del Villar; *El cordobés*, de Ángel Bilbatúa, y *Xekik*, de Adolfo Garnica.

¹⁷ GARCÍA Riera, Emilio, *Op. Cit.*, Vol. 11, pág. 248

También en ese año, Manuel Michel, con la colaboración de Manuel González Casanova, dirigió para la UNAM *Presencia de África* (1964). Del CUEC resaltaron las dos primeras cintas producidas por el mismo Centro filmadas en 16 mm: *Pulqueria La Rosita* (1964), de Esther Morales, editada por Jorge Fons; y *La primavera de una mariposa* (1964), de Juan Guerrero.

Un hecho muy conocido es que muchos directores de cine comenzaron sus carreras con el cortometraje, mucho antes de ser renombrados por sus realizaciones en largometraje. Los mexicanos no son la excepción.

1965 fue decisivo para dos grandes realizadores: Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo.

El primero, con estudios en el IDHEC de París, se dió a conocer por una serie de cortos, *Alfonso Reyes*, *Leonora Carrington o el sortilegio irónico*, *Mariana Alcoforado*, y *Que se callen*, filmados todos para un programa de televisión, *la hora de las Bellas Artes*, encargado a Manuel Michel por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Cabe destacar que la película *Leonora Carrington o el sortilegio irónico* (1965) ganó el premio al mejor cortometraje de televisión de arte en la Bienal de Sao Paulo, Brasil, y el filme *Que se callen* (1965), obtuvo el galardón al mejor corto en el Festival de Mar de Plata, Argentina en 1966.

Por su parte, Hermosillo dirigió su primer filme de veinte minutos titulado *Homesick* (1965); la edición estuvo a cargo de

Alberto Bojórquez y tanto la producción como el argumento corrieron a cargo del mismo Hermosillo.

También en ese año destacan tres realizaciones de Adolfo Gámica: *Despierta ciudad dormida* (1965), *México es...* (1965) cinta ganadora del Festival del Film Turístico de Marsella, Francia, y *Viva la muerte!* (1965), película vencedora de la Muestra Internacional de Cine de Guadalajara, México.

1968 fue un año de cambios mundiales, sin embargo, en México se vivía una conmoción general, por un lado la matanza del 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas en Tlateloco, y por el otro la celebración de los primeros Juegos Olímpicos en el país.

En el terreno de la cinematografía, la producción de cortometrajes se vió beneficiada debido a los Juegos, y aproximadamente se filmaron 50 películas producidas por el Comité Olímpico, estando a cargo de ellas Alberto Issac, y dentro de las cuales destacan *Eva* (1968), de Manuel Michel; *Los escuincles* (1968), de Antonio Reynoso, y *Olimpia 68* (1968), de Giovanni Korporaal.

Cabe precisar que estas cintas únicamente contaban la historia de aproximadamente diez minutos cada uno con sólo imágenes y música.

El Comité Olímpico produjo además cuatro cortos de uno o dos minutos de duración con *Cantinflas* como *El gendarme 777* (el de *El gendarme desconocido*); propuestos e ideados por el mismo Cantinflas (...) dirigidos por Miguel M. Delgado,

fotografiados por Rosalío Solano en los Estudios Churubusco (y coordinados por Alberto Issac y Rafael Corkidi)¹⁸.

Por otro lado, también se realizaron filmes como el de Alfredo Joskowicz titulado *La manda* (1968), documental de 13 minutos filmado en 16 mm. para el CUEC; *El día de la boda* (1968), de Alfredo Muñoz y Gastón Martínez para el INAH; *Tu hijo* (1968), de Leobardo López Aretche; *Ardiendo en el sueño* (1968), de Paco Ignacio Taibo; y los documentales: *Los zapotecas* (1968), de Manuel González Casanova; *Chiapas* (1968), de Paul Leduc; *Arte Barroco* (1968), de Juan Guerrero, y *Cuatro mil años de deporte* (1968), de Carlos González Morantes.

En 1969, para el CUEC se realizaron cuatro filmes en 16 mm: *Leobardo Barrabás o Parto sin temor*, de Leobardo López Aretche, y los documentales: *La pasión*, de Alfredo Joskowicz, *El eclipse*, de Federico Weingartshofer, y *Siqueiros*, de Manuel González Casanova.

En la década de los setenta, con el auge de la televisión, el cortometraje mexicano vio un escaparate en la pantalla chica produciendo bajo los estándares televisivos, y aunque era poca la demanda de documentales principalmente, era una forma de seguir exhibiendo cortos, además de que se fundaron dos de las productoras nacionales más importantes de este formato.

Con 1971 vino la creación de la primera empresa cinematográfica estatal, el Centro de Producción de Cortometrajes,

¹⁸ GARCÍA Riera, Emilio, Op. Cit., Vol. 14, pág. 187

el cual se convertiría en una de las productoras más importantes del país junto con las escuelas de cine; y al año siguiente las cintas que tuvieron el auspicio de este fueron: *Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan* (1972), de Rafael Corkidi; *El rumbo que hemos elegido* (1972), y *Cartas del Japón* (1972) de Carlos Velo, "*De ayer y de mañana (Revolución/ 20 de noviembre de 1972)*", *Repaberramundi*, *La Tarahumara*, *El pasado no fue fácil*, *Diaria Independencia*, *Historia del PRI*, y *Opal'72*¹⁹. *

Por otra parte, se realizaron nueve cortos de animación de *Cantinflas* para un programa de televisión, *El asunto* (1972), de Gabriel Retes; *Hoy* (1972), de Alfredo Moreno, y *Viva la raza* (1972), de Francisco Gaytán.

Entre los cortometrajes de 1973 sobresalió *Los vendedores ambulantes* (1973), de Arturo Garmendia. Cinta filmada para la Universidad de Puebla en 16 mm, blanco y negro, ganadora del primer premio en el Festival de Oberhausen, Alemania, en 1974.

También destacaron: *Judea* (1973), de Nicolás Echevarría; *Fundición a la cera perdida* (1973), de Ariel Zúñiga; *Cita en Guadalajara* (1973), de Alberto Issac, y *La culpa es tuya* (1973), de Cristóbal Ignacio Merino, cinta finalista en el Festival Internacional de los Pueblos en Florencia, Italia 1974.

De las 22 películas producidas por el Centro de Producción de Cortometrajes en 1973, únicamente se tienen referencias

*Los directores de estas cintas no son enunciados debido a que no son especificados por el autor.

¹⁹ GARCÍA Riera, Emilio, Op. Cit. Vol. 16, pág. 152.

completas de cuatro cintas: *Sur. Sureste 2064* (1973), de Paul Leduc; *Desarrollo con justicia* (1973), de Carlos Ortiz Tejada, fotografiada por Alberto Bojórquez y editada por Giovanni Korporaal; *A la mitad del camino* (1973), y *Baja California: paralelo 28* (1973), del español Carlos Velo, y finalmente *Caminos de madera* (1973), de Alberto Bojórquez.

La producción del Centro de Producción de Cortometrajes al año siguiente superó al anterior por diecinueve películas, teniendo por total 41 cintas de las cuales sobresalen: *Romero solo* (1974), de Julián Pastor; *Danzas del mundo* (1974), de Carlos Velo, y *II festival Internacional Cervantino* (1974), de Giovanni Korporaal. Como nota aclaratoria debemos resaltar que la mayoría de esta producción fue en el género de documental.

A su vez, el CUEC produjo 9 cintas, destacando: *Concha sola* (1974), de Carlos García Agraz; *El rostro de la muerte* (1974), de Miguel Lima y *Eureka* (1974), de Nicolás Echevarría.

En 1975, por decreto de Rodolfo Echeverría se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), institución que depende desde 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía e importante productor de cortometrajes en país, que junto con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro (ahora Dirección) de Producción de Cortometrajes conforman las tres principales columnas del cortometraje nacional.

También en ese año el Centro de Producción de Cortometrajes realizó 42 filmes principalmente para la Subsecretaría de la Presidencia y el Banco Nacional Cinematográfico.

Por otra parte, para Cine Difusión SEP se filmaron las cintas: *Extensión Cultural* (1974), *El mar* (1974), y *Bach y sus intérpretes* (1974) de Paul Leduc; y *Aquí y allá* (1974), de Ariel Zúñiga.

Finalmente para el CUEC se realizaron en la categoría de ficción: *La canica* (1975), de Marcelino Aupart; *Laberinto* (1975), de Arturo Rosenblueth; *Silent Music* (1975), de Luis Mandoki; *Enseñando a pensar* (1975), y *Libros al día* (1975), de Rafael Castañeda; *El circo* (1975) de Henner Hofmann, y *Veinte de noviembre* (1975), de Alberto Bojórquez; los documentales: *Nuevas opciones* (1975), de Julián Pastor; *Signos para la libertad* (1975), de Manuel Michel; *Paseos con Borges* (1975), de Adolfo García Videla; *La otra orilla* (1975), de Miguel Necochea; *Primeras semillas* (1975), de Ignacio Durán, y *Viaje a Cuba y Canadá* (1975), de Bosco Arochi.

Como pudimos apreciar en este breve bosquejo histórico, las escuelas de cine, y posteriormente el Estado, fueron las impulsoras del nuevo cortometraje mexicano, pues recordemos que antes de 1960 este formato estaba relegado al aspecto noticieril o propagandístico, y a partir del establecimiento del CUEC en 1963 y el CCC en 1975, se comenzó a producir documentales y a experimentar con la ficción, género que tendría su auge a mediados de los ochenta.

Y aunque los motivos económicos, políticos y sociales sean factores que han marcado la trayectoria de este formato en nuestro país, y por los cuales incluso se produjo esporádicamente, se buscaron nuevas alternativas para sobrevivir, una de ellas las escuelas de cine, quienes con sus programas de estudio motivaron en este caso a los estudiantes a reactivar con calidad y experimentación estos filmes.

CAPITULO III

ESCUELAS DE CINE

3.1 ANTECEDENTES.

Quando el cine llegó a México en 1896 era algo al que no se le auguraba mucho tiempo pues en ese entonces aún no era considerado como arte y por lo tanto no había necesidad de estudiarlo.

Sin embargo, el primer antecedente de la enseñanza de cine en México lo encontramos en 1916 con Manuel de la Bandera, pionero en la producción de cine de ficción, quien decidió organizar una escuela que pretendía enseñar mímica cinematográfica y la utilización de las cámaras. Este esfuerzo no tuvo éxito y sólo duró dos años.

La segunda referencia está en los años cuarenta con la fundación de la Academia Cinematográfica de México en 1942. Tenía como objetivo preparar a los estudiantes con una participación activa dentro de la misma industria, es decir, los alumnos eran asesorados por técnicos y directores mientras eran testigos partícipes del proceso filmico.

Para que esta escuela iniciara sus actividades, fue necesario el apoyo de personas como Gabriel Figueroa, Gilberto Martínez Solares, Emilio Gómez Muriel e instituciones como la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, así como la Sección 2 del Sindicato de Trabajadores de la Industria

Cinematográfica (STIC) para poner en marcha los primeros pasos de la Academia con Celestino Gorostiza como director.

El patronato estaba formado por Carlos Toussaint, Fernando Soler, Raúl de Anda, Gregorio Wallerstein y César Santos Galindo.

Uno de los grandes problemas que enfrentó la Academia y por el cual muchas ocasiones estuvo a punto de desaparecer, fue que algunos actores y técnicos veteranos incitaban a los alumnos a la improvisación, argumentando que no era necesario estudiar para lograr una posición destacada en el medio.

Sin embargo, gracias al empeño de los profesores y de algunos alumnos como Beatriz Jimeno, Roberto Cañedo, Carmen Novelty, José Elías Moreno, Gloria Lozano, entre otros, lograron que ese problema se superara y no influyera en la formación de los futuros actores.

En 1945 con la creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), la Academia recibió un nuevo apoyo por parte de la Sección de Técnicos y Manuales, a cargo de Gabriel Figueroa, quien consideraba que el porvenir de la industria dependía de las nuevas generaciones.

Pero con la crisis de trabajo que se suscitó en los estudios de 1945 a 1946, el sindicato cerró las puertas a los nuevos trabajadores, así como a los cursos técnicos que se impartían para la Academia, de tal forma que para 1947 quedaron completamente suspendidos.

La transformación que tuvo la academia de 1948 a 1949 fue decisiva para su formación y la de los alumnos, ya que gracias a la

creación de la Comisión Nacional de Cinematografía y la ayuda del Instituto Nacional de Bellas Artes se dió una reorganización en toda su estructura cambiando incluso de nombre a Instituto Cinematográfico de México.

Sin embargo, en los años cincuenta su desaparición se propició debido al descuido y a la falta de financiamiento para poder mantener la academia a pesar del entusiasmo de los estudiantes.

Gracias a estos dos esfuerzos por implementar la enseñanza del cine en México, después de trece años pudo ser realizada la primer escuela de cine en el país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dependencia de la UNAM.

Cabe resaltar que la importancia de esta institución (así como la tendrá el Centro de Capacitación Cinematográfica a partir de 1975), radica principalmente en ser semillero de nuevas generaciones de la industria y por la gran cantidad de cortometrajes realizados cada año.

3.2. EL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de una u otra forma siempre ha estado presente en el desarrollo de la cultura cinematográfica del país, desde la fundación del primer cine club en 1931 hasta la fecha.

Sin embargo, es gracias a la Dirección General de Difusión Cultural y en especial al Departamento de Actividades Cinematográficas que se ha fortalecido la enseñanza de cine en nuestro país, y por las cuales se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

A partir de los años cincuenta, la enseñanza del cine comenzó a dar sus primeros pasos dentro de la Universidad, primero integrando la clase de cine club en el programa de materias estéticas en la Escuela Nacional Preparatoria, aunque no duró mucho tiempo, así que se tuvo que esperar hasta 1960 para que Manuel González Casanova organizara el primer intento de enseñanza sistemática en la UNAM:

...Se trata de las 50 lecciones de cine, en la que se analizan los procesos que llevan a la realización de una película, visto 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: *Lecciones de Análisis Cinematográficos*, en la que se exhibía una película y después era analizada en una o varias sesiones por uno de sus realizadores, director o guionista¹.

¹GARCÍA Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, pág. 253

Todos estos intentos fructificaron con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos fundado por Manuel González Casanova en 1963, formando parte en un principio del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Difusión Cultural de la Universidad, pero teniendo a partir de 1971 independencia administrativa y calidad de Centro de Extensión Universitaria.

Como en sus inicios el CUEC no contó con suficientes recursos para su financiamiento, la enseñanza permaneció a un nivel teórico, asimismo, la falta de experiencia académica en este campo obligó a la contratación de expertos en la industria cinematográfica, (críticos, técnicos, directores, argumentistas, etc.) para la impartición de clases, sin embargo no duraron mucho tiempo a pesar del entusiasmo que reflejaban sus participantes.

Por un lado los técnicos carecían de pedagogía para enseñar a los estudiantes, aunque tenían el conocimiento adquirido con la práctica, y por el otro, los críticos, argumentistas y directores eran excelentes en su especialidad pero improvisados como maestros, por lo que se perdían en un enfoque literario y creativo pues no tenían las herramientas necesarias para un buen marco teórico.

El personal docente con el que contaba el CUEC en 1963 era: Emilio García Riera, quien impartía la cátedra de corrientes estéticas del cine; Federico Cervantes, técnica de laboratorio; Gloria Shoeman, montaje; Walter Reuter, fotografía; José Revueltas, guión; además de Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Giancarlo Zagni, Eduardo Lizalde, Nancy

Cárdenas y Manuel González Casanova quienes dieron en ese primer año algunos cursos, seminarios y prácticas².

Afortunadamente esas licitantes fueron corregidas durante los primeros años y estas así como su plan de estudios fue evolucionando de dos años de duración a cuatro y posteriormente en 1970 a cinco años, *standard* mundial en las escuelas de cine.

Cabe destacar que en 1967 el CUEC obtuvo equipos y película debido a una gestión del rector de la UNAM, el Ingeniero Javier Barros Sierra, y por primera vez el Centro tenía los recursos para filmar, pues desgraciadamente hasta ese momento se hablaba de cine, pero no se hacía cine, es decir, no había ejercicio práctico.

Gracias a este hecho en 1968, cuando estalló el Movimiento estudiantil en la Ciudad de México, los alumnos pudieron registrar los episodios ocurridos desde julio hasta octubre para posteriormente entregar el material a Leobardo López Aretche, quien editaría finalmente en forma de documental colectivo el largometraje *El grito*, primer trabajo producido por la escuela y con el cual cobró mucho prestigio.

La película fue planteada muy seriamente como una reconstrucción en forma cronológica, una simple relación de los hechos, dividida en cuatro partes que corresponden a los meses principales del movimiento (...) sin comentarios, lamentaciones ni incitaciones a la continuación de lucha, sin

²FERNÁNDEZ Violante, Marcela, *La docencia y el fenómeno filmico*, pág. 32

letreros de sitio o día (...) *El grito*, es el único documento filmico que existe sobre los sucesos ocurridos del 68³.

3.2.1 OBJETIVO.

La preocupación que dio origen al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos fue la de cambiar la actitud del espectador frente al espectáculo, transformándolo de un ente pasivo, receptor, a un ser crítico, capaz de analizar lo que ve y preparado para aceptar o rechazar todos y cada uno de los mensajes que hay en una película.

Por lo tanto:

... La enseñanza específica del fenómeno cinematográfico se manifiesta en que además de poseer un lenguaje propio establece sus propias reglas y convenciones, y a fin de alcanzar el dominio del lenguaje y la tecnología, se requiere de una enseñanza sistematizada tanto teórica como práctica⁴.

Al consolidar de esta manera la enseñanza del cine como una actividad eminentemente universitaria, el CUEC definió su objetivo principal en los siguientes términos:

Formar profesionales, poseedores de una concepción crítica del cine y del video, en particular del papel que estos medios desempeñan dentro de la sociedad mexicana: a través de una práctica académica basada en la investigación de los sistemas de producción, del ejercicio del lenguaje filmico y de la confrontación social del producto cinematográfico, de tal

³AYALA Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano*, pág. 329

⁴FERNÁNDEZ Violante, Marcela, *Op. Cit.*, pág.9

manera que ejerzan la actividad profesional en forma creativa y útil a la sociedad, principalmente en las áreas de guión, cinefotografía, producción, realización, edición, sonido, dirección artística (escenografía, ambientación y vestuario), análisis del lenguaje cinematográfico, docencia, teoría e investigación en cine y video⁵.

3.2.2 EL CUEC HOY.

Actualmente, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos es una de las mejores escuelas de cine en el país junto con el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

Es miembro activo del CILECT (Centro Internacional de Escuelas de Cine y Televisión de Liason) desde 1974 y de la FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina) desde 1991.

El plan de estudios se cursa en ocho semestres durante los cuales se imparten 58 asignaturas, apoyadas en un intenso trabajo práctico que consiste en la realización de ejercicios filmicos individuales en talleres colectivos.

En sus instalaciones han impartido clase los mejores profesores, críticos, directores e investigadores de la industria cinematográfica, de los cuales podemos mencionar a Gabriel García Márquez, Jorge Ayala Blanco, José Revueltas, Tomás Pérez Turrent, Emilio García Riera, Paul Leduc Resenzwig, Luis Alcoriza de la Vega, Jorge Fons Pérez, Mitt Valdéz Salazar, Marcela Fernández Violante, etc.

⁵*Ibid*, pág. 11.

Del CUEC ha egresado una cantidad significativa de cineastas que actualmente trabajan en la industria cinematográfica, o la televisión de nuestro país aportando la riqueza de su formación universitaria.

Dentro de ellos encontramos a: Jorge Fons, Esther Morales, José Rovirosa, Rayl Kamffer, Alberto Bojórquez, Alfredo Joskowicz, Roberto Rochín Naya, Valentina Leduc, Diego López, Alberto Cortés, Luis Estrada, Carlos García Agraz, Carlos González Morantes, Jorge Villalobos, Ariel Gordon, , María Novaro, Carlos Vega Escalante, Alfonso Cuarón, etc.

Así como otras instituciones académicas, el CUEC organiza y lleva a cabo proyecciones y ciclos de cine con los filmes (principalmente cortometrajes) realizados por los estudiantes, programa cursos breves con carácter informativo acerca de la expresión y las técnicas cinematográficas dirigidos a personas no inscritas en el centro, proporciona becas a los profesores y alumnos egresados para realizar estudios dentro y fuera del país, etc.

En la actualidad el centro cuenta con un catálogo de más de mil títulos en 16 mm. B.N y color, tanto en el género del documental como de ficción, teniendo una producción de 30 cortos al año aproximadamente, lo que enriquece una cultura de cortometraje en el país.

En el segundo lustro de los setenta se abrieron dos tendencias muy claras de producción: por un lado el cortometraje político, un cine como herramienta de autoafirmación, de propaganda política, que se desarrollaba en una línea documental o directamente como panfleto político, y por el otro, una

tendencia de cine de autor, es decir la búsqueda de una expresión estética personal (...) estas tendencias duraron hasta inicios de los ochenta cuando comenzaron a ser desplazadas por la ideológica y actualmente por la ficción⁶.

Cabe destacar el papel que juega esta institución en el desarrollo del cortometraje en México, pues en sus instalaciones se trabaja arduamente para ofrecer la máxima calidad posible en sus producciones y de esta manera representar dignamente al país en el extranjero o en los festivales internacionales de este formato.

Muestra de lo anterior se encuentran los cortos: *Un volcán con lava de hielo* (1994), de Valentina Leduc. Cinta ganadora del *Ariel* al mejor cortometraje de ficción en 1994; *Ponchada* (1994), de Alejandra Moya. Película galardonada con el *Cacho Pallero* como mejor cortometraje en el Festival de Huelva, España 1994; *Cuatro maneras de tapar un hoyo* (1995), de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón. Filme de la selección oficial en festival de cine de Cannes, Francia 1996, y *Pasajera* (1997). Filme premiado con Canal + en el Festival internacional de cine de Biarritz, Francia 1997; *Las alas de Alicia* (1995), de Alejandro Cantú, primer lugar en la categoría de Cine Experimental en el UFWA Student Film and Video Festival of Philadelphia, E.U. 1995; *Próxima salida a 50 metros* (1995), de Oscar Rodríguez. Corto ganador del *Ariel* en 1996; *Adiós Mamá* (1997), de Ariel Gordon, mención especial del jurado en Cannes, Francia 1997, etc.

⁶Charla informal sostenida por quien esto escribe con Alfredo Joskowicz, ex director del CUEC, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 28-09-98.

3.3. EL CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

A partir de la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1963, se abrió una puerta para la enseñanza de cine en México, perfilándose como modelo a seguir para las futuras instituciones.

En 1970 tras ser designado Director del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echevarría planteó la idea para el surgimiento de una nueva escuela de cine en México, sin embargo fue hasta 1971 cuando al reformar el plan de la industria cinematográfica se habló por primera vez de la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

...La superación artística del cine mexicano es una de nuestras metas esenciales (...) para alcanzarlas será necesario no solo ceder el 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 a descubrir nuevos valores y aprovechar la experiencia de quienes por muchos años han dedicado su trabajo y su emoción a la tarea cinematográfica⁷.

Al hacer esta declaración, Echeverría alarmó a los sindicatos existentes en la cinematografía mexicana, pues en un principio se intentaba incorporar a los egresados de esta escuela directamente a la

⁷CENTRO de Capacitación Cinematográfica, IMCINE, pág. 4

industria sin tomar en cuenta los derechos de los sindicalizados, y dado el acontecer histórico por el que pasaba nuestro país no era conveniente provocar a los miembros de la cinematografía, por lo tanto se vieron obligados a posponer el proyecto de la escuela durante casi cinco años.

De esta forma en septiembre de 1975, Rodolfo Echeverría anunció la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica con Carlos Velo como director y teniendo como presidente honorario al destacado cineasta español Luis Buñuel.

Cabe destacar que la institución inició sus labores con un programa de enseñanza técnica y profesional con duración de tres años y dos áreas de especialidad en realización, producción y guión cinematográfico, sin embargo, para finales de 1976 se anexaron las especialidades de edición, cine, fotografía y sonido.

3.3.1 OBJETIVO.

Con la idea principal de formar nuevas generaciones de cineastas que apoyaran la cultura cinematográfica del país con una visión crítica de la realidad, el Centro de Capacitación Cinematográfica define su objetivo principal de la siguiente forma:

Formar nuevas generaciones de profesionales del quehacer filmico del más alto nivel académico y profesional en las áreas de dirección, producción, sonido, edición, guión y realización con una conjunción equilibrada entre la teoría y la práctica

para estimular la capacidad expresiva de los estudiantes, quienes poseedores de un lenguaje audiovisual adecuado, garantizarán el futuro de la industria cinematográfica mexicana⁸.

3.3.2 EL CCC HOY.

Actualmente el Centro de Capacitación Cinematográfica es una institución de enseñanza superior que depende desde 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), además, es una de las mejores escuelas de cine en el país junto con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Desde 1978 es miembro del Centro internacional de escuelas de cine y televisión de Liasion (CILECT) e integrante fundador de la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL).

A partir de 1983 el curso general de estudios cinematográficos que ofrece el CCC, se extendió a un programa de cinco años dividido en cuatro trimestres lectivos en diez semanas cada uno por año y tiempo completo de trabajo, adquiriendo así un nivel similar al de las mejores escuelas de cine del mundo.

Del Centro de Capacitación cinematográfica han sido maestros reconocidos cineastas mexicanos, fotógrafos, críticos e historiadores del cine, escritores, dramaturgos y directores teatrales como Vicente Leñero, Luis Buñuel, Carlos García Agraz, Gustavo Montiel, Eliseo

⁸ *Ibid*, pág. 6

Alberto Diego, Leonardo García Tsao, Juan Francisco Urrusti, Miguel Lavandeira, Gilberto Guerrero, Laura Imperiale, Hubert Barrero, Nuria Brunh, Ignacio Ortíz, Tatiana Espinosa, Marisa Sistach, José Luis García Agraz, etc.

De sus egresados encontramos numerosos cineastas destacados como Busi Cortés, Carlos Carrera, Francisco Athié, Carlos Marcovich, Ignacio Ortíz, Daniel Gruener, Juan Pablo Villaseñor, Jimena Perzabal, Juan Carlos Rulfo, Javier Bourges, Juan Francisco Urrusti, Pablo Baksht Segovia, José Ramón Mikelajáuregui, Rafael Illescas, Erwin Numayer, entre otros.

Actualmente la producción del centro posee aproximadamente un poco más de mil títulos en su catálogo en los géneros de documental, ficción y animación en formatos de 16mm. , B.N y color, en cine y video, todas ellas principalmente realizadas en formato corto, aunque también hay algunas cintas en medio y largometraje.

Cabe destacar que el promedio de producción del CCC es de 40 cortometrajes por año, siendo la escuela con más películas realizadas en el país, aunque si consideramos que es una institución que depende del IMCINE y del CONACULTA no es tan sorprendente.

La calidad que los realizadores imprimen a sus trabajos escolares o de titulación es excelente y como evidencia de ello están las muestras y festivales nacionales e internacionales en donde son invitados a participar.

Simplemente hay que recordar los premios que algunos de sus alumnos han ganado en el extranjero para darse cuenta de la magnitud y la importancia que tiene esta escuela en la formación de cineastas así como en la proyección de cortometrajes mexicanos fuera y dentro del país:

El último fin de año (1992), de Javier Bourges. Cinta galardonada con el *Oscar Estudiantil* en Hollywood, E.U. 1993; *El héroe* (1992), de Carlos Carrera. Película que obtuvo *La palma de oro* en el Festival Internacional de Cannes, Francia 1994; *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo. Filme premiado con el *Danzante de plata* en el Festival de cine de Huesca, España 1995; *De jazmín en flor* (1996), de Daniel Gruener, primer lugar en el Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá 1996. , etc.

Así como otras instituciones académicas, el Centro de Capacitación Cinematográfica otorga becas de especialización en el país y el extranjero a los alumnos y profesores, elabora material didáctico y de apoyo para la enseñanza y difusión del fenómeno cinematográfico, organiza cursos, seminarios y conferencias con personal altamente calificado, etc.

Sin embargo una de las actividades más importantes que realiza el CCC, es organizar el Festival Internacional de Escuelas de Cine en la ciudad de México con el apoyo de numerosas organizaciones culturales públicas y privadas.

El objetivo de este festival, que se efectúa cada dos años desde 1990, es mostrar la importancia mundial del cortometraje con una

una amplia serie de trabajos de las escuelas más importantes del mundo, los cuales ilustran las diferentes costumbres y tradiciones de cada país.

Para los cineastas mexicanos la relevancia que tiene este evento se basa en dos puntos: primero porque es un espacio internacional de exhibición donde pueden dar a conocer sus trabajos, y segundo porque puede suceder que algún director o exhibidor se interese en su trabajo tras la competencia y los invite a participar en otro festival o que pida su cortometraje para ser proyectado en otro país.

El CCC además de organizar este festival, presenta anualmente su producción en programas que se exhiben en la Cineteca Nacional o en la sala Luis Buñuel del mismo centro, y desde 1997, se han proyectado dos muestras: *Inéditos 97* y *Novísimos 98*, con la finalidad de coadyuvar a la creación de una cultura del cortometraje en México.

Sin duda alguna, los cortometrajes hoy por hoy han dado más premios a la cinematografía mexicana que los propios largometrajes, pero no sólo eso, las nuevas generaciones de estudiantes de cine, tanto del Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Universidad Autónoma de Guadalajara o la Universidad Iberoamericana, han demostrado con mucho que ante la imposibilidad de realizar producciones multimillonarias en largometrajes, es y seguirá siendo una mejor opción el cortometraje.⁹

⁹ ATHENEDORO, Brígido, "Hacia el próximo paso", *El financiero*, agenda del espectador, pág. 61, 1 de noviembre de 1996.

CAPÍTULO IV

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA

(IMCINE)

4.1 ANTECEDENTES.

El gobierno de Miguel de la Madrid (1983-1988), en 1983 redujo la inversión estatal en el cine para crear un organismo más pequeño que centralizara las distintas áreas organizadas en diferentes empresas con la finalidad de disminuir pérdidas en ese sector y controlar los problemas de funcionamiento.

Cabe mencionar las compañías dedicadas a la producción, distribución y exhibición, así como las de servicios a la producción y promoción que había en ese momento para ilustrar la reestructuración y centralización del gremio, pues algunas de éstas dejaron de funcionar como tales y otras pasaron a ser simplemente direcciones de IMCINE, las cuales veremos en el presente capítulo.

Las instituciones dedicadas hasta 1983 a la producción cinematográfica eran: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I (CONACITE I), Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II (CONACITE II), y el Centro de Producción de Cortometraje.

En cuanto a las firmas de distribución encontramos: Películas Mexicanas, S.A. y Continental de Películas, S.A.; de exhibición únicamente estaba la Compañía Operadora de Teatros, S.A.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Por su parte los servicios a la producción estaban conformados por Estudios Churubusco Azteca, S.A. y Estudios América; el área de promoción y publicidad contaba con Promotora Cinematográfica Mexicana S.A. y Publicidad Cuauhtémoc.

4.2 INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA (IMCINE).

Debido a la reorganización de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), fue creado por decreto presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) el 23 de marzo de 1983, el Instituto Mexicano de Radio (IMER) y Televisión (IMEVISION).

El IMCINE llega al mundo del espectáculo con una industria devastada por los constantes errores, caprichos, dispendios y malos manejos políticos, económicos y burocráticos, no sólo de la anterior administración sino de varios sexenios en los que se fueron dando las actuales condiciones del ramo: un gremio automatizado en el que sólo el sector privado mantiene poder de negociación; incumplimiento de la ley cinematográfica relegada en favor de las empresas extranjeras (...) transculturación y abandono del mejor cine mexicano; una aberrante distribución de ingresos que privilegian las ganancias de exhibición y distribución del producto por sobre la producción misma; un sindicalismo preponderante, y sumándose a todo esto la crisis económica del momento¹.

¹AYALA Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, pág. 128

A pesar de todo esto, el IMCINE inició sus labores con el director de cine Alberto Isaac en la dirección y se define como:

La entidad federal dependiente, desde 1989, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), encargada de encauzar esfuerzos para promover el desarrollo del cine mexicano, tanto en la vertiente industrial como en la cultural².

De esta forma, el IMCINE es una institución liberada del control de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y de la Secretaría de Gobernación, pues pasó a ser del sector cultural con un presupuesto base.

Además, el IMCINE coordina los trabajos de servicios a la producción que brindan los Estudios Churubusco Azteca, S.A. (ECHASA) y los de formación de directores de cine que ofrece el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

4.3 OBJETIVOS.

Desde sus inicios, el Instituto se comprometió a:

Coadyuvar la calidad artística, temática y técnica del cine mexicano, evaluando, en consulta con los propios cineastas las estrategias que actualicen y hagan eficiente la producción, distribución y exhibición, programación, promoción cultural y difusión nacional e internacional³.

² Instituto Mexicano de Cinematografía, *Manual de organización*, pág. 7

³ *Ibid.*, pág. 5

Además, se plantea estimular por medio de las actividades cinematográficas la integración nacional y descentralización cultural, la celebración de convenios de cooperación, coproducción e intercambio con las entidades de cinematografía nacionales y extranjeras, realizar estudios y organizar un sistema de capacitación en la materia.

4.4 ESTRUCTURA.

El proyecto base del Instituto Mexicano de Cinematografía son pequeñas células o departamentos que tienen servicios comunes como jurídico, administrativo, recursos humanos, etc.; sin embargo, por motivos de extensión no podrán ser enunciados y sólo se observarán en la tabla anexa al capítulo.

Las empresas vinculadas a las ramas del quehacer cinematográfico señaladas en los antecedentes de este capítulo, concernientes a la producción, distribución y exhibición, desaparecen y se transforman en direcciones, las cuales quedaron organizadas según el *Manual de organización del IMCINE* de la siguiente forma:

- **I Junta Directiva:** Integrada por el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el presidente del Instituto Mexicano de Cinematografía, y los representantes de las secretarías de Educación Pública (SEP), Hacienda y Crédito Público (SHCP), Comunicaciones y Transportes, Contraloría General de la

Federación y de la Dirección General de Comunicación General de la presidencia de la República.

- II Dirección general.
- III Coordinación general.
- IV Contraloría interna.
- V Dirección jurídica.
- VI Dirección de programación y presupuesto.
- VII Dirección de producción de cortometraje.
- VIII Dirección de promoción cultural cinematográfica.
- IX Dirección de distribución cinematográfica.
- X Dirección de apoyo a la producción cinematográfica.
- XI Dirección de administración y finanzas.
- XII Dirección de informática.

4.5 ADMINISTRACIONES.

Es inevitable ignorar la situación política, social y económica nacional cuando estamos hablando de la formación de una institución gubernamental, sin embargo, para concretar este trabajo abordaremos únicamente las administraciones que ha tenido el **IMCINE** desde sus inicios hasta el momento, para no perdernos en los cambios de sexenio que hemos tenido desde 1983.

♦ ALBERTO ISAAC (1983-1986).

Antes de la creación del IMCINE, México padecía una enorme crisis económica desde 1982 tras el sexenio de José López Portillo. En 1983, año de la fundación del Instituto y el primero de la administración de Miguel de la Madrid Hurtado, había cierta esperanza entre el gremio cinematográfico de que la industria se levantara y los rumores acerca del realizador Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*) como candidato para la presidencia del IMCINE eran bastante fuertes.

A pesar de que críticos como Jorge Ayala Blanco aseguraban:

... en el gobierno de Miguel de la Madrid, en lugar de enderezar el rumbo en el campo de la cinematografía no encontró mejor solución que hacer más grande la burocracia del cine y continuar el proceso de deterioro que ya se venía realizando en el sexenio de José López Portillo⁴.

De cualquier forma, Isaac tomó el mando del Instituto en 1983 y comenzó sus actividades. Se dice que este realizador no pudo hacer mucho en el cargo pues solo estuvo hasta 1986; sin embargo, esta administración se caracterizó por lo siguiente:

Seguir con una política liberal para recuperar el mercado latinoamericano y aumentar la producción nacional; recurrir a la coproducción estatal y extranjera; e invitar a la iniciativa privada para que impulsara proyectos interesantes, de hecho concretó cuatro realizaciones con Francia, Italia, España y Rusia, y propuso el plan

⁴ AYALA Blanco, Jorge, *Op. Cit.* pág. 88

"Rescate del cine nacional" que contenía puntos importantes como elevar la calidad de la producción nacional, reformar la ley cinematográfica, mejorar las salas de proyección, apoyar a los cineastas independientes y asegurar la participación de las nuevas generaciones egresadas de las escuelas.

Sin embargo, lejos de apoyar a la industria filmica en su reestructuración y a los cineastas en la realización de sus proyectos filmicos, fomentó la desorganización y la apatía.

El único logro importante de esta administración fue el impulsar el Tercer Concurso de Cine Experimental en octubre de 1984, el cual no se puso en marcha sino hasta el 25 de abril del año siguiente.

Este concurso fue duramente criticado pues se caracterizó por la escasa realización de proyectos debido a la falta de financiamiento, el incumplimiento de lo prometido por parte de las instituciones y la poca promoción de las películas ganadoras (*Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés; *Crónica de familia*, de Diego López; y *La banda de los Panchitos*, de Arturo Velazco), las cuales no recuperaron su inversión excepto *La banda de los Panchitos*.

En 1985 Alberto Isaac presentó su renuncia pero no fue aceptada en la Secretaría de Gobernación ni en la de la Presidencia hasta el 27 de noviembre de 1985.

♦ ENRIQUE SOTO IZQUIERDO (1986-1988).

Enrique Soto Izquierdo tomó posesión de la dirección del Instituto Mexicano de Cinematografía el 18 de febrero de 1986 por orden del Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett Díaz.

Para desgracia de la industria nacional, Soto Izquierdo no ayudaría en nada a la producción ni a los cineastas; al contrario, se hizo aún más grande el abismo entre el Estado y los realizadores.

...Por ignorancia, por prepotencia, por revancha política o por desprecio de Gobernación llegó la orden: se castigaba la inútil presencia de Isaac en el surtidor de chambas burocráticas que era el IMCINE... asignando en su lugar a Soto Izquierdo, castigando aún más el cine experimental, hechando abajo rodajes inminentes y castigando presupuestos⁵.

Esta administración se caracterizó principalmente por tres datos:

Primero, la mala distribución del presupuesto, así como la negligencia para atender a funcionarios y directores: tenían que esperar hasta ocho horas para ser atendidos y soportar cancelaciones del rodaje al último momento; como, por ejemplo, Nicolás Echevarría, quien se tardó casi 7 años para ver finalizado y estrenado su filme *Cabeza de Vaca* (1983-90); y Sergio Olhovich, al cual se le canceló su película *Esperanza* (1988) al último momento y tuvo que esperar hasta ser exhibida en la Cineteca Nacional en la Muestra Internacional de Cine (1989).

⁵ GARCÍA Riera Emilio, "El desquite", *Uno Más Uno*, sección Cultura, 9 de enero de 1988, pág. 23

Sin embargo, esto no se daba con todos los realizadores. Había favoritos. En vez de apoyar proyectos interesantes como *Mentiras piadosas* (1987), de Arturo Ripstein, o el del ya citado Nicolás Echevarría, prefirió invertir mucho dinero en una película sin mayor trascendencia como *El último túnel* (1987), de Servando González.

Otra peculiaridad era el desinterés por la cinematografía en general, reflejado desde el inicio de su mandato, y ejemplificado con la falta de atención al *Plan de Renovación Cinematográfica* (1986), que aunque no significaba el resurgimiento del cine mexicano, bien pudo haber sido algo importante.

Cabe destacar de los doce puntos básicos que contenía dicho plan, la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, pues a partir de éste el IMCINE deja de ser productor total para iniciar con la coproducción (idea original de Alberto Isaac y que continua vigente, siendo la forma más viable y libre de realizar películas bajo el auspicio del Instituto). El propósito de este fondo fue el de mejorar la calidad de las cintas y promover el cine en el interior de la República y en el extranjero.

♦ IGNACIO DURÁN LOERA (1988-1994).

En diciembre de 1988 tomó posesión como presidente de la República, el licenciado Carlos Salinas de Gortari y del IMCINE, Ignacio Durán Loera.

A diferencia de sus antecesores, el nuevo director del Instituto tenía una experiencia en el ámbito burocrático

cinematográfico, y no solamente como realizador, pues había seguido muy de cerca los pasos de su padre, Jorge Durán Chávez, ex líder de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC.

Este periodo se caracterizó por cambios profundos que determinaron el quehacer cinematográfico en nuestro país, y a pesar de la globalización económica, la industria fílmica mexicana parecía salir librada.

De entrada, el 7 de diciembre de 1988 surge por decreto presidencial el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el IMCINE queda bajo la tutela de la Secretaría de Educación Pública (SEP) por conducto de CONACULTA, que ahora sería quien establecería las políticas de desarrollo, coordinaría la programación y presupuesto, así como daría a conocer la evaluación y operación del Instituto.

El primer paso que dió Ignacio Durán fue formar un buen equipo en su Consejo Consultivo, integrado por él mismo en la presidencia, Manuel Barbachano Ponce, Felipe Cazals, Gabriel Figueroa, Gabriel García Márquez y Tomás Pérez Turrent, como consejeros, y Pedro Armendáriz, Busi Cortés, Alfredo Joskowicz, Alejandro Pelayo y Jorge Sánchez como vocales.

Desde los inicios de su administración, Durán Loera se propuso e hizo muchos cambios comenzando con una revisión exhaustiva de la industria cinematográfica estatal apoyándose en *El proyecto de reestructuración del subsector cinematográfico (1989)*, formulado por CONACULTA y la SEP. En marzo del mismo año fueron liquidadas

algunas empresas oficiales del gremio, por ejemplo: *Compañía Continental de Películas, S.A., Corporación Nacional Cinematográfica, Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II, Publicidad Cuauhtémoc, S.A., Conacine y Conacite II, Compañía Continental de Películas y Compañía de Películas Mexicanas, S.A.*

De tal forma que Instituto Mexicano de Cinematografía quedó formado finalmente por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco Azteca, S.A. (ECHASA).

Las nuevas fórmulas de producción que implementó el IMCINE como respuesta a esta disolución de empresas fueron las siguientes:

- a) **Asociación en participación:** El Instituto aporta apoyos financieros que no rebasen el 60 por ciento del costo de producción.
- b) **Coproducción:** Participación con organismos cinematográficos de otros países en el marco de convenios y acuerdos internacionales.
- c) **Compra anticipada de derechos:** Aportación de recursos para proyectos cinematográficos, participando en su distribución y explotación.⁶

Cabe destacar que además de estas estrategias se realizó el programa de estímulo al guión y el desarrollo de proyectos en corto y largometraje, mismo que sigue vigente.

⁶ Instituto Mexicano de Cinematografía, *IMCINE 1989-1994, un periodo de acción*. pág. 9

En el área de distribución se organizó un programa de trabajo para asistir periódicamente a los mercados internacionales del filme como el American Film Market, Estados Unidos; Cannes, Francia; Berlín, Alemania; Tokio, Japón; etc., con realizaciones en corto y largometraje; y de la misma forma se difundieron a través de muestras, festivales y retrospectivas nacionales e internacionales.

Un ejemplo de esta distribución y difusión fue el acuerdo firmado por IMEVISIÓN y el IMCINE en 1990 para la transmisión de material en largometraje, así como la venta de lotes de películas mexicanas para su explotación.

En este periodo es significativo el apoyo a la producción de cortometrajes que dió grandes reconocimientos internacionales a nuestro país y que permitió el crecimiento de grandes carreras filmicas a los nuevos directores. Este tema lo abordaremos de forma más amplia en el punto 4.6 del presente capítulo.

Cabe destacar los convenios y acuerdos con instituciones nacionales y extranjeras para producciones en corto y largometraje que continúan vigentes, porque son la principal fuente de producción y distribución del IMCINE:

- Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana (Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela).

- **Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica.** (Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela).
- **Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico.** (Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela).
- **Convenio de Coproducción Audiovisual Cinematográfica entre los gobiernos de Canadá y México.**
- **Convenio de coordinación institucional entre IMCINE y RTC.**
- **Acuerdo de coproducción México-Francia (IMCINE -CNC).**

En concreto, la administración de Ignacio Durán Loera fue un periodo que imprimió en las cintas producidas la exploración de temáticas nuevas y la búsqueda de calidad técnica y artística debido al estudio y profundización en los guiones.

♦ **JORGE ALBERTO LOZOYA (1995-1996).**

Como es costumbre en nuestro país, después de una época de crecimiento viene una enorme crisis, en 1994, tras la salida de Carlos Salinas de Gortari de la presidencia, la situación económica, política y social nacional atravesaba por uno de sus momentos más críticos debido, entre otras cosas, al asesinato del candidato del PRI a la presidencia, Luis Donald Colosio, al levantamiento armado en Chiapas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y a la asignación por "dedazo" (elección política arbitraria con la cual se elige

al presidente del país) del quien posteriormente sería presidente de México, Ernesto Zedillo Ponce de León.

Sin embargo, en el ámbito cinematográfico, a pesar de esta crisis se continuó creciendo, tal vez no al mismo nivel pero se logró un pequeño avance debido a las mejoras y los convenios que había realizado Durán Loera.

Cabe destacar que a partir de la administración de Jorge Alberto Lozoya, la dirección del Instituto se cambió en varias ocasiones.

En este periodo se dio continuidad al plan de Loera y

En torno a la descentralización cultural cinematográfica, se creó la Comisión Nacional de Filmaciones, con el objeto de promover la producción de películas mexicanas y extranjeras, en los escenarios naturales y arquitectónicos de la República Mexicana... establecido como un organismo coordinador de los esfuerzos de los gobierno estatales para homogeneizar la prestación de servicios a la realización filmica... el cual se instaló el 4 de septiembre de 1995.⁷

En el área de difusión nacional se firmaron los siguientes convenios:

- Convenio de Cooperación e Integración Cinematográfica, con la Universidad de Guadalajara, firmado durante la X Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Jalisco, documento con vigencia de tres años.
- Acuerdo de Colaboración con el *Canal 22*, con el que se produjo cine para televisión, además de que se continuó con la venta de

⁷ Instituto Mexicano de Cinematografía, *Actividades del IMCINE en 1995*, pág. 8

paquetes de corto y largometrajes para su proyección en televisión abierta.

En el apartado internacional, el IMCINE logró tres convenios:

- Convenio de Cooperación Cinematográfica con el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.
- Convenio de Cooperación Cinematográfica con España, firmado durante el Festival de San Sebastián, España, con el Instituto de Cinematografía de las Artes Visuales del país.
- Convenio de Colaboración Cinematográfica y Audiovisual con el Instituto Americano de Cinematografía.

En cuanto a la promoción se refiere, el Instituto

Con el objeto de responder a los retos del mercado mundial, se agrupó algunas distribuidoras filmicas, bajo el concepto de "Cinema México", que centra sus acciones en la mejor promoción y ventas del cine mexicano en los mercados filmicos del mundo.⁹

Este proyecto fue puesto en marcha durante el Festival Internacional de Cannes, Francia, y a éste se unieron las distribuidoras y productoras: *Latina, Clasa, Distribuidora Mundial de Video, Aries, Macondo, Producciones Amaranta, Iguana, Programa Doble, Producciones 2000, Bataclán Films, Nubes, P.A.T., Resonancia, Sinc, Rosas Priego, Alameda films y Televicine.*

Además se integró el Circuito de Cine de Calidad, el cual se conformó con algunas salas de exhibición en todo el país. Este sistema

⁹ *Ibid.*, pág. 11

se estrenó con la exhibición comercial de la película de Carlos Carrera, *Sin remitente* (1994).

En el terreno del cortometraje, los resultados fueron muy satisfactorios. Se continuó apoyando proyectos interesantes e intensificando la participación en festivales y muestras nacionales e internacionales para lograr que la proyección del cine mexicano en el extranjero prosiguiera a través del formato corto, el cual logró menciones y galardones en la mayoría de los foros en donde fueron canalizados.

Muestras de lo anterior son las cintas: *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rochín; *4 maneras de tapar un hoyo* (1995), de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón; *De tripas corazón* (1995), de Antonio Urrutia, *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo; *la tarde de un matrimonio de clase media* (1995), de Fernando León, *El árbol de la música* (1995), de Isabel Tardán y Sabina Berman, etc.

A pesar de estos éxitos, Jorge Alberto Lozoya fue destituido en septiembre de 1996.

♦ **DIEGO LOPEZ (1996-1997).**

Diego López Rivera tomó posesión del IMCINE el 20 de septiembre de 1996, sustituyendo a Lozoya. Este cineasta egresado del CUEC (*Niebla, Crónica de Familia*, etc.) aunque tenía muchos proyectos para el Instituto y se había desempeñado muy bien como

director de los Estudios Churubusco Azteca, no duró más que un año desafortunadamente.

Debido a la brevedad de su administración, no se pudo realizar mucho en ninguna de las áreas; sin embargo durante 1996 se obtuvieron 31 premios internacionales, 17 fueron para largometraje y 14 para cortometraje.⁹ Se suscribió un acuerdo de cooperación y coproducción filmica con Argentina.

Cabe destacar la de los cortometrajes *4 maneras de tapar un hoyo* (1995), de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, y *La tarde de un matrimonio de clase media* (1995), de Fernando León, en la Sección Oficial y en la Semana Internacional de la Crítica, respectivamente, del Festival de Cine de Cannes, Francia... es el cuarto año consecutivo en que el cine mexicano asiste con cortometrajes al mencionado evento.¹⁰

En 1997, IMCINE apoyó la terminación de trece largometrajes y nueve cortometrajes; además fueron aceptados 72 proyectos en diversas categorías para sus distintas áreas.

En ese año se creó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, que realizó la Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en consulta con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público por instrucciones del entonces Presidente de la República.

Además el cine mexicano, obtuvo 22 premios internacionales en los diferentes festivales y muestras en los que participó, obteniendo

⁹ Instituto Mexicano de Cinematografía, *Actividades del IMCINE durante 1996*, pág. 4

¹⁰ *Ibidem*.

veintidós premios, de los cuales nueve fueron para largometraje y trece para corto.

Cabe mencionar que este año se llevó a cabo el estreno comercial sin precedente en el país, de un paquete de cinco cortometrajes bajo el nombre *De tripas corazón y otras historias*, como respuesta al interés que ha despertado el cortometraje mexicano en los espectadores en los últimos años.¹¹

Finalmente, en noviembre de 1997 Diego López fue sustituido por Eduardo Amerena, actual director del IMCINE.

4.6 DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE.

El Centro de Producción de Cortometraje (CPC) fue fundado en 1971 por quien posteriormente sería director del CCC, el cineasta español Carlos Velo. Dicho Centro dependiendo directamente del Banco Nacional Cinematográfico. Tenía la finalidad de producir cintas de corto y mediometraje, así como anuncios publicitarios para cine y televisión, noticiarios y todo lo relacionado con temas culturales y políticos.

La razón principal por la cual se formó este Centro fue para contar con una empresa estatal dedicada a producir anuncios gubernamentales que además ofreciera sus servicios a otras compañías.

¹¹ Instituto Mexicano de Cinematografía, *Actividades del IMCINE durante 1997*, pág. 4

Una de las metas de este Centro fue crear una cultura del cortometraje distinta de la que ya existía, es decir, que la palabra cortometraje no fuese un sinónimo de noticiario, ya que en México sólo existía como tal¹².

Cabe destacar que en los inicios de esta institución, la producción promocional del gobierno, en ese entonces echeverrista, era combinada con los cortos culturales y artísticos; sin embargo, estos últimos no podían realizarse sin los primeros, en otras palabras, los filmes encargados por la Subsecretaría de la Presidencia eran muy bien remunerados; la ganancia de esas películas era invertida en la realización de cintas artísticas y culturales, verdadera finalidad del Centro de Producción de Cortometraje.

El CPC se convirtió en una fuente de trabajo para muchos directores. Aunque no era una escuela servía de práctica, formación y propaganda para los realizadores. Esto último se daba debido a que los cortometrajes producidos para el gobierno contaban con una amplia difusión en los canales de distribución, como la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), y además por medio de la televisión utilizando el espacio que por ley corresponde al Estado.

Antes de continuar es necesario dividir la historia del Centro de Producción de Cortometraje en dos partes para poder observar sus cambios y la manera en que el formato corto pasó de ser un simple noticiario y "aperitivo" del largometraje al actual material de exportación.

¹² Charla informal sostenida por quien esto escribe con Alfredo Joskowicz, ex director del CUEC, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 29-08-98.

La primera corresponde al periodo "autónomo", de 1971 a 1988, es decir, antes de la incorporación al Instituto Mexicano de Cinematografía; la segunda de 1988 a 1996, como Dirección de Producción de Cortometraje.

Los dos objetivos iniciales del Centro en esta primera etapa (1971-1988), trazados por el gobierno de Luis Echeverría, era, por un lado, convertirse en una especie de departamento de memoria filmica, y, por el otro, ser herramienta de difusión y propaganda gubernamental.

Por lo tanto las cintas realizadas en este sexenio tenían un perfil del gobierno aperturista, abordaban temas como la problemática social pero no relacionadas directamente con la forma de gobierno.

En esos años, la producción estuvo plenamente orientada al documental que se dividía en dos clases: los de propaganda gubernamental, destacando a la industria, el turismo y las actividades de la presidencia; y los culturales, basados en artistas y sus obras, o acerca de las culturas, costumbres y geografía de los pueblos y ciudades de México.

Es difícil elaborar un análisis temático sobre la producción del Centro en la primera etapa (1971-1988), pues únicamente hay un catálogo que promueve las películas más destacadas con algunos datos de formato, fotografía, duración, etc., pero sin sinopsis.

Sin embargo, en este periodo se registraron 149 documentales (135 filmados en 35mm y 11 en 16mm; 147 producidos en color y sólo 2 en blanco y negro). Cabe destacar que el formato de 16mm fue

utilizado principalmente, porque eran cintas filmadas en lugares aislados, o en eventos deportivos, etc. Los temas que se abordaban en los cortometrajes de ese momento fueron turísticos, religiosos, culturales, ecológicos y de problemática social.

La Subsecretaría de la Presidencia fue el cliente más asiduo de 1971 a 1976, de tal forma que financió 45 cortometrajes cuyos temas se basaban en tres puntos principalmente: los que registraban las actividades del Presidente como informes oficiales a la Nación, giras, etc.; los dirigidos a puntos de interés social como los indígenas, los chicanos, la pobreza, etc.; y aquéllos que destacaban el desarrollo económico, industrial y turístico del país, así como las actividades de los mexicanos en otros países, que por lo regular eran financiados por la Secretaría de Comercio Exterior, el Banco Cinematográfico y desde luego la Subsecretaría de Presidencia.

El cortometraje de ficción en los setenta casi no tuvo cabida y sólo hubo dos cintas: *Por única vez* (1978), de José Nieto, e *Idilio* (1978), de Jaime Humberto Hermosillo.

Cuando se inició Cortometraje no existían los avances que hoy se han logrado en el video, entonces las giras presidenciales y otras actividades similares las registraba Cortometraje. Hoy las realizan en video una productora que se llama SEPROIE que se dedica a cubrir las actividades de la Presidencia de la República y a la realización de programas especiales, promocionales del gobierno para la televisión¹³.

¹³ Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director del Centro de producción de Cortometraje, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10-01-99

La segunda etapa del Centro de Producción de Cortometraje se inicia cuando se anexa al IMCINE en 1988 y se convierte en la Dirección de Producción de Cortometraje.

Este nuevo periodo (1988-1996) está marcado por la transformación de las estructuras estatales cinematográficas y por el desarrollo de las tecnologías audiovisuales, que determinaron el cambio de la producción de esta dirección con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la Presidencia de la República en 1988, de Ignacio Durán Loera a la cabeza del IMCINE y posteriormente en 1992, de Pablo Baksht Segovia a la propia Dirección.

Desde 1988, Cortometraje deja de funcionar como productora estatal de promocionales gubernamentales, debido a que existen productoras especializadas en publicidad que se ocupan de esta área, para dedicarse completamente a apoyar proyectos culturales y artísticos.

Además, la nueva política salinista, con relación a la cinematografía, fue reducir la inversión excesiva en las películas con el fin de realizar únicamente aquellas que fueran de calidad, es decir, cambiar cantidad por calidad, pues recordemos que antes de este periodo se producía un cine sobre ficheras, teporochos, etc., sin ninguna pretensión más allá de la rápida recuperación y poca inversión.

Con esta filosofía, el cortometraje se convierte en una buena posibilidad para el Estado de impulsar el cine de calidad, ya que por

un lado, la inversión requerida para un corto es mucho menor que la de un largometraje, y por otro, las posibilidades de experimentación estéticas y narrativas son limitadas sólo por los directores.

Por lo tanto, si en la primera etapa de Cortometraje su producción estaba basada en documentales, cambia radicalmente y ahora produce cine de ficción, aunque los primeros siguen realizándose pero de diferente manera, incluso mezclando géneros y haciendo "docuficciones" como por ejemplo *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo.

En este periodo (1988-1996) se manufacturaron 38 cortometrajes, 21 ficciones (18 en 35mm y 3 en 16mm) y 11 documentales (8 en 16mm y 3 en 35mm).

La mayoría de estas cintas está en película de colores, aunque se continua utilizando el blanco y negro, pero ahora como herramienta para resaltar las cuestiones estéticas o algunas secuencias de la película como el *flash back*; de la misma forma, el soporte de 16mm. continua como el preferido en los documentales y filmes de carácter experimental.

Algo trascendente en la historia de la Dirección de Cortometraje fue la llegada del realizador egresado del CCC Pablo Baksht Segovia a su dirección en 1992. A él se le debe en gran parte el auge de este formato en el nivel nacional y en el extranjero, debido a la política aperturista para la recepción y el apoyo a proyectos interesantes realizados durante su cargo en esta institución, como por ejemplo: *El héroe* (1992), Carlos Carrera; *Cuatro maneras de tapar*

un hoyo (1994), de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón; *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rochín; y *De jazmín en flor* (1996), de Daniel Gruener.

Algo característico de esta etapa es la manera en que ha cambiado la mirada y el tipo de argumentos relatados, pues se estudian los guiones desde una perspectiva intimista, es decir, se trata de acercar al espectador al protagonista y, lo más importante, en muy poco tiempo.

Quando recién estábamos impulsando cortometrajes de una duración promedio de 10 minutos, me decían: "¡Pero eso ni siquiera en el primer año del CCC!". Existía la idea de que mientras más largo fuera un corto, más cerca se estaba de hacer un largometraje¹⁴.

Antes de 1993, un cortometraje era "mejor" si su duración se acercaba a los treinta minutos, porque lo hacía más parecido a un largometraje y sobre todo porque podía tener difusión por el único medio abordado en ese momento, la televisión; es decir, se filmaba una película corta pensando en los estándares televisivos.

Sin embargo, todo esto cambió cuando la cinta de animación, de tan solo cinco minutos de duración, titulada *El héroe* (1992), de Luis Carlos Carrera, ganó *La Palma de Oro* en Cannes, Francia en 1994. Esta premiación abrió las puertas del extranjero a este formato y a lo que después se le conocería como el *boom* del cortometraje.

¹⁴ *Ibidem*.

CAPÍTULO V

EL CORTOMETRAJE: UN PRODUCTO DE EXPORTACIÓN

5.1 EL BOOM DEL CORTOMETRAJE MEXICANO.

Para iniciar el presente capítulo es necesario explicar que el *boom* o auge del cortometraje mexicano se inició después del Festival de Cannes, Francia en 1994, al galardonar por primera vez a nuestra cinematografía con uno de los premios más importantes del mundo, *La Palma de Oro*.

Con esta premiación, la presencia del cine mexicano en el extranjero dio un giro radical, pues había sido un corto y no un largometraje quien recibió este galardón; además en el ámbito nacional, se comprobó que la concepción de este formato como "trabajo escolar" quedo atrás para convertirse en un producto competitivo de exportación

A partir de ese momento, el apoyo estatal que recibió la producción de cortometrajes aumentó y se comenzó a impulsar proyectos con una calidad similar con la finalidad de participar en los diferentes festivales, muestras, y posteriormente retrospectivas.

El héroe se estrenó en diciembre de 1992 y gustó pero no fue ningún impacto, hasta que ganó *La Palma de Oro* en mayo de 1994. Ahí cambió por lo menos a nivel nacional la percepción del cortometraje, en el momento el impacto fue periodístico, pero con el tiempo nos ha dado una gran seguridad con

respecto a nuestro trabajo y no sólo a nosotros sino a quienes tenían dudas con relación a la nueva propuesta¹.

Esto en la práctica significó cambios importantes para el Centro de Producción de Cortometraje. Por un lado, amplió los canales de difusión que existían (Cineteca Nacional, televisión privada, cine-clubes, etc.). Por el otro, se convirtió en una fuente de inspiración para muchos realizadores. Además, se modificó la línea de producción existente hasta ese momento. Recordemos que antes un cortometraje era "mejor" si tenía una duración cercana a los treinta minutos pues lo hacía más parecido al largometraje; a partir de *El héroe* se impulsó un cine de entre diez y quince minutos de duración.

El entusiasmo no es para menos, desde hace dos décadas México no recibía ninguna invitación para participar en algún festival importante —aunque no fuera competitivo— y más de cuarenta años que a una cinta mexicana no se le otorgaba semejante reconocimiento (...) de hecho hace menos de dos años que empezaron a invitar a festivales internacionales a cintas de nuestro país, pero no habían recibido ningún premio como tal es el caso de *Ángel de fuego*, de Dana Rotberg y *Lolo* de Francisco Athié².

Cabe aclarar que el *boom* del cortometraje no sólo se debió a un premio, pues anteriormente habían destacado las cintas *Polvo vencedor del sol* (1979), de Juan Antonio de la Riva, ganadora del gran premio de

¹ Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director de la Dirección de Producción de Cortometraje 1992-1996, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10 de enero de 1999.

² BADILLO, Juan Manuel, "Palma de oro en Cannes para el Héroe, de Carlos Carrera", revista *Macrópolis*, núm., 115, pág., 59, 01-jun-94.

ficción del Festival de Lille, Francia; y *El último fin de año* (1992), de Javier Bourges, premiada con el *Annual Student Award* por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, Cal., E.E.U.U, sino a la forma en que se respondió después del premio, es decir, al apoyo que tuvo por parte del Estado y de instituciones privadas para su producción y exhibición, ésta última aunque limitada, comenzó a abrirse paso.

Para Carrera, una película es la misma antes y después de recibir un premio internacional:

... La ventaja es que su autor tiene más posibilidades de dar continuidad a su trabajo, y hacer que más productores privados se interesen en el proyecto y pueda comercializarse y exhibirse, fuera de eso no hay nada³.

Sin embargo, para Ignacio Durán Loera, director en ese momento de IMCINE:

La Palma de Oro, para México, significa la más alta distinción que ha logrado nuestra cinematografía en su historia, pues significa un estímulo particularmente para el Centro de Producción de Cortometrajes, que preside Pablo Baksht, porque es la comprobación y el reconocimiento a una política de dar oportunidad a los jóvenes egresados de las escuelas que han incorporado su talento y su creatividad a nuestras pantallas⁴.

³ NAVARRETE, Georgina, "Ganar premios internacionales ayuda a promocionar el cine mexicano", *El Heraldo de México*, sección Espectáculos, pág. 1, 03-jun-94.

⁴ GRACIDA, Ysabel, "Carlos Carrera, héroe de nuestro tiempo", *El Universal*, sección Cultura, pág. 3, 09-jun-94

El auge de este formato se debe a varias razones:

Cuando *El héroe* gana en el Festival de Cannes, Francia, en 1994, se desata una ola publicitaria nacional e internacional, lo que provoca que los ojos de la prensa se centren en ese momento en este formato, en el filme galardonado y en la institución productora (CPC-IMCINE). La cual comienza a recibir invitaciones para participar en otros festivales importantes del mundo como el festival de cortometraje de Clermont Ferrand, Francia; el festival de cine de Huesca, España; el festival internacional de cine de Montreal, Canadá, etc.

Posteriormente, aprovechando la buena acogida de las cintas cortas mexicanas en el extranjero, se producen nuevos filmes con la finalidad de competir en las distintas muestras y festivales mundiales y nacionales.

Cabe recordar que no sólo el IMCINE es el único productor de cortometrajes en el país, pues están las escuelas de cine, la iniciativa privada y los realizadores que continúan utilizando este formato.

De hecho, parte trascendental de este auge del cortometraje, se debe a las escuelas de cine (CUEC y CCC), pues ahí se producen anualmente entre setenta y cien cortometrajes en total, además de que son las responsables de la calidad de sus egresados y por lo tanto de sus realizaciones.

Por otro lado, la iniciativa privada comenzó a tener confianza e invirtió en este tipo de películas, pues originalmente se interesaban más en un largometraje que en un corto, ya que la recuperación del capital era más "rápida y segura" –aunque signifique más dinero en juego-. Sucedió un fenómeno muy extraño, pero benéfico para el formato corto:

los productores, antes de este auge, se preocupaban más por la recuperación económica de su inversión; por lo tanto el largometraje era viable para sus fines. Pero al tener tanto éxito el cortometraje en el extranjero y comenzar a ser rentable en otros países, algunos de ellos decidieron apoyar proyectos de calidad que les parecían interesantes. Tal vez por obtener renombre si la cinta llegaba a ser exitosa o recibir algún premio importante, por esnobismo o por el simple hecho de invertir en lo nuevo; aún conociendo que este formato es poco comercial en nuestro país, y su capital jamás regresaría del todo o al menos no tan rápido como en un largometraje.

De tal forma que después de *El héroe* (1992), de Carlos Carrera, siguieron otros cortos que hasta la fecha continúan cosechando premios, como podremos observar en la siguiente tabla.

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES
EL ÚLTIMO FIN DE AÑO	1992	Javier Bouges	Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Hollywood, E. U., Oscar estudiantil al mejor cortometraje 1993. Festival Internacional de cine de estudiantes de Viena, Austria 1997.
CITA EN EL PARAÍSO	1992	Moisés Ortiz Urquidí	Festival de cine iberoamericano de Huelva, España 1993, <i>Colón de oro ex aequo</i> , por mejor cortometraje. San Juan Cinemafest, Puerto Rico 1993, <i>Pitirre</i> por mejor cortometraje. Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México 1993, <i>premio de la OICIC</i> . Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Mexicanas, México 1993, <i>Ariel</i> por mejor cortometraje.
EL HÉROE	1992	Carlos Carrera	Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1994, <i>Palma de Oro</i> . Festival internacional del nuevo cine latinoamericano en la Habana, Cuba 1994, <i>Coral de oro</i> por mejor cortometraje. San Juan Cinemafest, Puerto Rico 1994, <i>Pitirre</i> por mejor animación. Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 1994. <i>Ariel</i> por mejor cortometraje.
PONCHADA	1994	Alejandra Moya	Selección Oficial en el Festival de cine de Cannes, Francia, 1994. Festival internacional de Cine de Huelva, España 1994, <i>Cacho Pallero</i> al al mejor corto iberoamericano 1995. Festival de Cine de la Mujer, Argentina 1995, <i>Primer premio</i> .
LAS ALAS DE ALICIA	1994	Alejandro Cantú	UFWA Festival estudiantil de cine y video de Filadelfia, E.U., <i>Primer premio</i> categoría experimental 1995.
AGUAS CON EL BOTAS!	1994	Dominique Jonard	San Juan Cinemafest, Puerto Rico 1995. <i>Pitirre</i> por mejor cortometraje.
4 MANERAS DE TAPAR UN HOYO	1995	Jorge Villalobos y Guillermo Rendón	Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia 1996, selección oficial. Festival internacional cinematográfico de Cancún, México 1996, <i>Jaguar de oro</i> por mejor cortometraje. Festival de cine de Dublín, Irlanda 1997. Festival Internacional de Cartagena, Colombia 1997. Encuentro de escuelas de cine de América latina en Toulouse, Francia 1997.

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES
DE TRIPAS CORAZÓN	1995	Antonio Urrutia	Muestra internacional de cine y video de Montecatini, Italia 1996, <i>Copa Apam</i> . Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Mexicanas, México 1996, <i>Ariel</i> por mejor cortometraje. Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Hollywood, E.U. Selección oficial 1997. Festival de Cortometraje de Clermont Ferrand, Francia 1997, Mención especial. San Juan Cinemafest, Puerto Rico 1997, <i>mejor cortometraje de ficción</i> . Festival latino de cine de Mari, California, E.U. 1997. Festival mundial de cortometraje de Huy, Bélgica 1997, <i>Pakna de oro</i> al segundo lugar. Festival internacional de cine de Algarve, Portugal 1997, <i>premio de audiencia y mejor cortometraje de ficción</i> .
EL ABUELO CHENO Y OTRAS HISTORIAS	1995	Juan Carlos Ruifo	Festival internacional de cine de Huesca, España 1997, <i>Danzante de Plata</i> . Festival internacional de escuelas de cine, Buenos Aires, Argentina 1996, <i>primer premio</i> por mejor película. Festival internacional de escuelas de cine Ciudad de México 1996, <i>Maguey de bronce</i> por mejor película documental. Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Mexicanas, México 1996, <i>Ariel</i> por mejor cortometraje documental. Festival internacional de cine de estudiantes de Viena, Austria 1997. Festival internacional de San Francisco, E.U. 1995, <i>Golden Gate Award</i> .
EL ÁRBOL DE LA MÚSICA	1994	Isabel Tardán y Sabina Berman	Festival internacional de Chicago, E.U. 1995. Festival internacional de cine de Amiens, Francia 1995. Selección oficial. Festival internacional de cine de Cartagena, Colombia 1996, <i>India Catalina</i> . Festival internacional de cine para niños de Chicago, E. U. 1996. <i>Mejor cortometraje de ficción</i> . Festival latino de cine de Mari, California, E.U., 1997.
PEOR ES NADA	1994	Javier Bourges	Festival internacional cinematográfico de Cancún, México 1994. <i>Jaguar de plata</i> .
NOVIA MÍA	1995	Rodrigo Plá	Festival internacional de cine de Biarritz, Francia 1996, <i>Primer Lugar</i> . XI Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México 1996. <i>Premio de la crítica internacional</i> , y <i>Premio de la crítica nacional</i> .
UN PEDAZO DE NOCHE	1995	Roberto Rochín	Festival de cine de Venecia, Italia 1995, <i>Mención especial del jurado</i> . Worldfest Houston, E.U. 1996, <i>Golden Award</i> . Festival de

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES
			cine de Londres, Inglaterra 1997. Encuentro de escuelas de cine de América Latina en Toulouse, Francia 1997. Festival Internacional de cine de Rotterdam, Holanda 1997.
LA TARDE DE UN MATRIMONIO DE CLASE MEDIA	1995	Fernando León	Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1996. Selección Oficial. Festival de cine de Friburgo, Suiza 1997. Festival de cine de Tampere, Finlandia 1997. Encuentro de escuelas de cine de América Latina en Toulouse, Francia 1997. Festival Internacional de Cartagena, Colombia, 1997.
RARAMURI, PIE LIGERO	1995	Dominique Jonard	Festival internacional de cortometrajes de Santiago, Chile 1997, premio especial del jurado.
DESDE ADENTRO	1996	Dominique Jonard	Festival internacional de cortometraje en Santiago, Chile 1996. Primer premio de animación.
DE JAZMÍN EN FLOR	1996	Daniel Gruener	Festival iberoamericano de Huelva, España 1997, colón de oro. Encuentro de escuelas de cine de América Latina en Toulouse, Francia 1997. Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia 1997. Festival Taos Talking Pictures en Taos, Nuevo México 1997. Festival internacional de cortometrajes de Santiago, Chile 1997. Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá 1997, mejor cortometraje de ficción.
RASTROS	1996-7	Diego Muñoz	XII Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México 1997, premio al mejor cortometraje. Festival de cortometraje de Drama, Grecia 1997. Festival internacional de cine de estudiantes, Bulgaria 1998.
ADIOS MAMÁ	1997	Ariel Gordon	Festival de cine de Cannes, Francia 1997. Festival de cine del Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá, mención especial. Festival internacional de cine de Valladolid, España 1997, Premio especial del jurado. Festival de cinema joven Valencia, España 1998, mención especial al mejor cortometraje. Latinoamericano. Festival internacional de Cleveland. E.U.
PASAJERA	1997	Jorge Villalobos	Festival certamen internacional de cine documental y cortometrajes de Bilbao, España 1997. Festival internacional de cine de Biarritz,

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES
EN EL ESPEJO DEL CIELO	1998	Carlos Salces	Francia 1997, <i>premio Canal +</i> . Festival internacional de cine iberoamericano de Huelva, España 1997, <i>premio del público</i> . Festival internacional de cortometraje de Tampere, Finlandia 1998. XIII Muestra internacional de cine mexicano en Guadalajara, México 1998, <i>premio de la OCIC por mejor cortometraje</i> . Festival de cine de Huesca, España 1998, <i>Danzante de oro, premio Casa de América y premio El Quijote</i> . Festival de Palm Springs, E.U. 1998, <i>premio Best of Fest</i> . Festival de cine del mundo Montreal, Canadá 1998, <i>premio de segundo lugar</i> .
SIN SOSTÉN	1998	René Castillo Y Antonio Urrutia	Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1998, Selección oficial. Muestra de cine mexicano en Gaudalajara, México 1998, <i>premio de la crítica internacional por mejor cortometraje y premio de la crítica nacional por mejor cortometraje</i> .

*La tabla anterior fue realizada por quien esto escribe, con base en la información recabada de los diferentes periódicos y revistas de mayor circulación en la Ciudad de México de 1992 a 1998.

5.2 PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN.

El cortometraje es el arma secreta de la cinematografía mexicana, no sólo la ha llevado a conseguir premios en festivales tan prestigiados como Cannes o el Oscar estudiantil, sino que ha logrado que los teatros nacionales le apuesten a estas cintas como medio de obtener ganancias frente a los monstruosos largometrajes de Hollywood⁵.

Por lo regular cuando una industria está en crisis, cualquier sector que pueda crecer o tener éxito, siempre tendrá el apoyo de todo el gremio para que continúe con su labor y funcione como "válvula de escape", de esta forma sucedió con la cinematografía mexicana y el cortometraje afortunadamente, sin embargo no dejamos de estar en crisis, por lo tanto no todas las cintas pueden ser producidas.

En el caso particular del IMCINE, los procesos de selección se basan en la decisión que tome el consejo consultivo y la junta de evaluación para que pueda ser coproducida una película. En el momento en que Carlos Carrera fue galardonado en 1994, la euforia fue mucha, comenzaron a llegar invitaciones de festivales y ofertas de compra para que su filme pudiera ser exhibido en otros países, las empresas de cable nacionales pedían los derechos y toda la gente quería ver la cinta que había recibido semejante premio.

Como podemos observar, era el momento ideal para hacer algo excelente con ese corto, sin embargo no había una estrategia de difusión

⁵ DELGADO, Mónica, "El corto da la batalla", *Reforma*, sección Primera Fila, pág. 2-E. 5 de septiembre de 1997.

definida para lograrlo, esto era lógico pues nunca antes se había ganado una *palma de oro* o recibido algún premio importante desde hacía cuarenta años y menos en el área de cortometrajes, por lo tanto todo aquello que pudo lograr *El héroe* en ese momento fue una ganancia.

En 1994, con el afán de aprovechar el auge obtenido por esta cinta y crear una cultura de cortometraje y un espacio propio de exhibición en México, se convocó a la *Primera Jornada de Cortometraje* en la Cineteca Nacional, la cual se llevó a cabo en noviembre de ese año, proyectando a lo largo de cuatro días 27 películas cortas.

A partir de ese momento comenzó una nueva etapa en el IMCINE y en el Centro de Producción de Cortometrajes, proyectos interesantes por fin vieron la luz y fueron producidos, difundidos y comercializados de una manera muy diferente a la que se realizó con la cinta de Carrera.

Las estrategias de producción y difusión que planteó el Centro de Producción de Cortometrajes y el IMCNE en 1994, las cuales se encuentran vigentes, se basaron principalmente en tres cosas:

- Retomando la propuesta que hiciera Ignacio Durán en 1994 al inicio de su mandato, se realizarán cintas únicamente en coproducción, con la finalidad de no sólo apoyar un solo proyecto sino varios, invitando a los autores de los filmes a buscar el apoyo de productores independientes para que financien un cuarenta por ciento (o más) del costo total de la película para que el IMCINE aporte el sesenta por ciento restante.
- Lanzar convocatorias o concursos abarcando todos los géneros cinematográficos para la realización de proyectos, guiones y películas en sus distintas etapas, es decir, guión terminado, producción o

postproducción, con el fin de seleccionar sólo los mejores para brindarles el apoyo y no permitir que baje de calidad el cortometraje mexicano.

- Apoyar los concursos que las escuelas de cine realizan anualmente y a los ganadores de estos, para obtener el auspicio del Instituto.

Antes el ganador de una convocatoria tenía asegurado en un cien por ciento la realización de su filme por parte del IMCINE, y ahora también necesita el apoyo de la iniciativa privada o alguna fundación, prueba de ello está la convocatoria que apareció a finales de 1996, invitando en el caso del corto y largometraje a que los solicitantes a patrocinio del IMCINE presentara el nombre del productor, el plan de producción y algunos accesorios de ayuda a la realización del filme⁶.

"Con esta medida tenemos oportunidad de apoyar más cortos, y aún así queda dinero para hacer un *Segundo periodo de recepción de proyectos para cada otoño*"⁷.

Resultado de estas estrategias de producción se encuentran filmes tan exitosos como *Ponchada* (1994), de Alejandra Moya; *4 maneras de tapar un hoyo* (1995), de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón; *El abuelo Cheno y otras historias* (1995,) de Juan Carlos Rulfo; *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rochín; *De tripas corazón* (1995), de Antonio Urrutia; y *De jazmín en flor* (1996), de Daniel Gruener entre otros.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director de la Dirección de Producción de Cortometraje 1992-1996, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10 de enero de 1999.

Las estrategias que empleó el Instituto Mexicano de Cinematografía en materia de difusión son:

En primer lugar, dar a conocer las cintas a nivel internacional, a través de festivales de cine "(recalcando)... que mostrar los materiales en festivales no es el principal objetivo, sino un medio para abrir nuevos espacios para este formato"⁸.

En segundo lugar, propiciar la exhibición de los cortometrajes en las salas cinematográficas antes de un largometraje y en los medios televisivos, en especial en los canales culturales.

En tercer lugar, comercializar los mejores trabajos en video.

Es cierto que el cine mexicano ha tenido una gran proyección y aceptación en el extranjero debido a los cortometrajes que han participado en distintos festivales y muestras internacionales, y que incluso hasta hemos llegado a ganar algunos sus premios como se evidencia en la tabla anterior.

La asistencia a los festivales es muy importante y esencial en cualquier cinematografía, porque

Más que una revisión o competencia entre las diferentes industrias del mundo, son un escaparate de filmes, directores, actores y productores para vender y venderse, colocar su producto en los mercados internacionales... por supuesto, como en todo, existen sus diversas categorías, por lo que ganar un festival implica, además de reconocimiento, una venta segura⁹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ ATHENEDORO, Brigido, "Cannes a la mexicana", *El financiero*, sección Agenda del Espectador, pág. 70, 26 de abril de 1997.

Pero en el ámbito nacional, por desgracia, no se exhiben los cortometrajes en las salas cinematográficas con regularidad, y esto es debido a dos puntos:

- Al encontrarse en crisis la industria cinematográfica (y el país entero), la producción de largometrajes se ha reducido casi en un setenta por ciento, y únicamente se realizan de seis a doce películas al año, es decir que sólo seis o doce cintas cortas son exhibidas antes que las películas en las salas comerciales al año.

Sin embargo, aunque se produzcan diez o mil películas al año, por desgracia y regularidad (pese a lo que arrojan las estadísticas), los mexicanos no acuden a ver cine hecho en México.

- Si esto sucede con los largometrajes, la situación con el formato corto es peor pues no existe una cultura de él en México, y fuera de *Canal Once (Intermedio o Ciclos de cine)* y *Canal 22 (Cortos y animación)* la exhibición de este tipo de filmes en televisión abierta es muy escasa.

En el caso de televisión por cable o privada, se han llegado a presentar ciclos de cortometrajes mexicanos como el que aconteció en julio y agosto de 1997 en *MVS Multivisión* por el canal de *Cine latino*, el cual transmitió algunas realizaciones como *El héroe (1992)*, de Carlos Carrera; *De tripas corazón (1995)*, de Antonio Urrutia; *El árbol de la música (1995)*, de Isabel Tardán y Sabina Berman; *El abuelo Cheno y otras historias (1995)*, de Juan Carlos Rulfo, etc., pero fuera de eso son esporádicas las proyecciones de trabajos nacionales y extranjeros incluyendo *Cablevisión*, *Direct TV* y *Sky*.

En el caso de la comercialización por medio del video, la aceptación que tuvo la venta de paquetes y cintas como: *El abuelo*

Cheno y otras historias (1995), de Juan Carlos Rulfo; *El Héroe y otros cortos* [*El héroe* (1992) y, de Carlos Carrera; *Ponchada* (1994) de Alejandra Moya; y *Me voy a escapar* (1992), de Juan Carlos de Llaca]; *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rochín; y *Planeta Siqueiros* (1995), de José Ramón Mikelajáuregui; contaron con una buena aceptación, de hecho

Rompieron el récord de venta al comercializarse cerca de cinco mil copias en tan sólo diez meses, pese a la falta de una campaña de publicidad fuerte... de ser un éxito la venta en videos de películas cortas habrá posibilidades de que se incremente el número de títulos que se distribuirán de esta manera¹⁰.

Los logros que ha tenido la difusión del cortometraje en México y en el extranjero son significativos pero muy importantes, y aunque estamos muy lejos de tener una cultura del cortometraje como en otros países, podemos ver a continuación lo que se ha hecho al respecto:

- Gracias a la creación del Festival Internacional de Escuelas de Cine en la Ciudad de México, que organiza el CCC anualmente desde 1990, se comenzó con la proyección de trabajos nacionales y extranjeros en la ciudad de México, con el cual en primera instancia, se motivó a los estudiantes para continuar realizando trabajos interesantes e inaugurando el primer espacio propio para el cortometraje, que con el paso de los años ha significado (aparte de un

¹⁰ ALFARO Ríos, Lorena, "Probable, la transmisión de cortos mexicanos a través del Canal 5 de televisión: Pablo Bakshi", *Uno Más Uno*, sección Espectáculos, pág. 22, 11 de septiembre de 1996.

foro competitivo) un espacio de difusión y comercialización de filmes cortos no solo para los estudiantes sino también para los productores.

- En 1995 se llevó a cabo con muy buena aceptación del público, el primer ciclo de cortometrajes mexicanos en Montevideo, Uruguay, con el título *Descubrimientos: el joven cortometraje mexicano*, en el cual se proyectaron 16 películas cortas producidas entre 1990 a 1994 por el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Los cortometrajes que formaron este ciclo fueron: *La muchacha* (1990), de Dora Guerra; *Guardianes de la Fe* (1992), de Enrique Escalona; *Me voy a escapar* (1992), de Carlos de Llaca; *Cita en el paraíso* (1992), de Moisés Ortiz Urquidi; *Otoñal* (1992) de María Novaro; *Un arreglo civilizado para el divorcio* (1992), de Salvador Aguirre; *Juegos Nocturnos* (1992) de Pablo Gómez Sáenz; *El héroe* (1992), de Carlos Carrera; *Hombre que no escucha boleros* (1993), de Ignacio Ortiz Cruz; *Festín en el Michlán* (1993), de Claudio Rocha; *Juguete arte objeto* (1993), y *Esperando la lluvia* (1993), de Jorge Aguilera; *Haciendo la lucha* (1993), de Juan Antonio de la Riva; *Peor es nada* (1994), de Javier Bourges; y *Ritos* (1994), de Carlos Bolado¹¹.

- Después de la creación de la 1ª *Jornada de Cortometraje Mexicano* en 1994, se realizó 2ª *Jornada de Cortometraje Mexicano* en la Cineteca Nacional del 31 de octubre al 7 de noviembre de 1996, en la cual se proyectaron 127 películas y videos, 96 de ellas en competencia (44 videos y 32 filmes). Cabe destacar que esta

¹¹ GALLEGOS, José Luis, "Inaugurarán hoy en Montevideo un ciclo de cortometrajes mexicanos", *Excelsior*, sección Aviso de ocasión, pág. 8. 24 de junio de 1995.

inclusión del video no se llevó a cabo en la anterior jornada, y esto explica el aumento considerable de películas.

El objetivo principal de estas jornadas es promover la producción y la divulgación del cortometraje a nivel nacional, así como el que sus creadores dialoguen sobre sus experiencias y las expectativas de este formato en el ámbito nacional e internacional.

En esta jornada sólo compitieron los trabajos realizados entre 1995 y 1996, pero también se proyectaron trabajos anteriores en lo que se denominó como *Antología del cortometraje mexicano 1990-1994*, y de forma paralela al evento se presentaron mesas redondas y debates sobre las perspectivas de los cortometrajes con la participación de reconocidos críticos cinematográficos, cineastas y personas relacionadas con el quehacer filmico como: Nelson Carro, Rafael Aviña, Carlos Carrera, Pablo Baksht, Enrique Ortega, Marina Stavenhagen, Zita Carvahosa, etc.

La intención de estas jornadas es crear una cultura del cortometraje, pues el cine no sólo son largometrajes o Hollywood, sino que hay una forma de expresión que quizá sea más libre y genuina... el cortometraje fue el principio de la imagen en movimiento y 100 años después sigue siendo el rey, en 1896 llegó a México, y esta jornada es una celebración de la creatividad y productividad de los realizadores nacionales y la mejor prueba de la vitalidad de este formato en el cine mexicano¹².

¹² MARÍN Chiquet, Nora, "Lanzan convocatoria para la Segunda Jornada de Cortometraje Mexicano", *El Heraldo de México*, sección Espectáculos, pág. 3, 13 de septiembre de 1996.

Nadie duda que el cortometraje en nuestro país ha dejado de ser el patito feo para convertirse en el hijo pródigo de las instituciones, la carne de cañón de los festivales y muestras debido al prestigio y al éxito obtenido en la presente década, no obstante, el camino que el corto ha seguido para llegar a estos felices términos como la jornada de cortometraje ha sido largo y sinuoso¹³.

La inclusión del video en esta Segunda Jornada de Cortometraje, permitió ampliar y diversificar la muestra, obviamente la misma abundancia hace que la calidad sea muy dispareja, pero por lo mismo también, hay trabajos excepcionales, tanto en terreno que podría llamarse propiamente cinematográfico o en campo más novedoso de lo que puede denominarse específicamente video¹⁴.

- En 1997, México estuvo presente en el Festival de Cortometraje de Clermont Ferrand, Francia, pero en esta ocasión aparte de estar compitiendo por el mejor cortometraje con la cinta *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rochín, se llevó el primer stand para poner en el mercado internacional aproximadamente 40 cortometrajes como menciona María Eugenia Garzón, Subdirectora de promoción internacional del IMCINE.

...Por cuestión de recursos no habíamos tenido la oportunidad de asistir a un festival de cortometrajes, pero hoy decidimos que era necesario porque la producción es suficiente tanto en cantidad como en calidad... se fortificó lo que ya habían sembrado las participaciones mexicanas en los último años y nos llevamos la grata sorpresa de que la gente estaba

¹³ AVIÑA, Rafael, "Deja de ser el patito feo", *Reforma*, sección Gente, pág. 2, 1º de noviembre de 1996.

¹⁴ CARRO, Nelson, "Segunda jornada de cortometraje mexicano", revista *Tiempo Libre*, Núm. 861 pág. 5, 8 de noviembre de 1996.

sorprendida con nuestros trabajos... los principales clientes del corto mexicano son televisoras españolas, portuguesas, el Canal + de Francia y sus filiales dentro de Europa y el SBC (*Special Broadcasting Corporation*) de Australia, además de organismos culturales como *The British Film Institute* en Inglaterra¹⁵.

- Con la euforia de la nominación al Óscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood por el mejor cortometraje, *De Tripas Corazón* (1995), de Antonio Urrutia, despertó por primera vez el interés de los mexicanos para ver una cinta corta.

Sin embargo, un cortometraje no podía ser proyectado en las salas comerciales porque no era rentable para los empresarios, por lo tanto se armó un largometraje con los filmes *Ponchada* (1994), de Alejandra Moya; *De jazmín en flor* (1995), de Daniel Gruener; *Peor es nada* (1994), de Javier Bourges; y *Paty Chula* (1994), de Francisco Murguía, que llevó el título *De tripas corazón y otras historias*, para exhibir comercialmente (y por primera vez) un grupo de cortometrajes mexicanos en las salas cinematográficas del país.

Esta proyección se efectuó en 22 plazas comerciales de la República Mexicana con la colaboración de *Organización Ramírez*, *Cinemex de México* y *Cinemark de México*. Alcanzó los 500 mil pesos de recaudación en taquilla, según datos proporcionados por el Departamento de atención a medios y difusión del IMCINE.

¹⁵ DELGADO, Mónica, "El corto da la batalla", Reforma, sección Primera Fila, pág. 2-E. 5 de septiembre de 1997

- Aprovechando toda la publicidad y la curiosidad de la cinefilia mexicana por conocer este formato, IMCINE y Ediciones El Milagro lanzaron

Una colección de libros cinematográficos (guiones) de los cortometrajes que sus historias han sido motivo de reconocimiento internacional e interés del público en general como *El héroe* (1992), de Carlos Carrera; *Haciendo la lucha* (1993), de Juan Antonio de la Riva; *Peor es nada* (1994), de Javier Bourges; *Fuera de este mundo* (1994), de Esteban Reyes; *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo; y *El árbol de la música* (1995), de Isabel Tardán y Sabina Berman¹⁶.

- Para continuar con la creación de espacios propios de exhibición del cortometraje, en agosto de 1997 se lanzó *Inéditos*, un programa que reunía 14 cortometrajes (6 extranjeros y 8 mexicanos) de Francia, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, y México, incluyendo aquéllos que estaban en selección en la 36ª *Semana Internacional de la Crítica* del Festival de Cine de Cannes, Francia 1997, con la finalidad de que el público mexicano conociera estos trabajos en forma simultánea a ese país.

Esta propuesta fue retomada de la idea original de Zita Carvalhosa, productora, promotora y directora del Festival internacional de cine de São Paulo, Brasil, quien "en la *Segunda Jornada de Cortometraje Mexicano*, se refirió en debates y mesas redondas, a algunos mecanismos para la promoción del cortometraje en Brasil: festivales,

¹⁶ *Cinema México*, Boletín informativo del Instituto Mexicano de Cinematografía, Núm. 1 marzo-abril de 1997

muestras, retrospectivas e *Inéditos*, un programa para la presentación de los novísimos cortos¹⁷.

De este evento realizado en tres días con la colaboración del CCC, IMCINE y la Cineteca Nacional, cabe destacar las cintas mexicanas: *Rastros* (1997), de Diego Muñoz; *Adiós Mamá* (1997), de Ariel Gordon, *Desde adentro* (1996), de Dominique Jonard; y *Pasajera* (1997), de Jorge Villalobos, pues han obtenido galardones nacionales e internacionales en diferentes categorías de los festivales y muestras en los que han participado como pudimos comprobar en la tabla anexada a este capítulo.

De forma paralela a esta presentación, se exhibió en la galería del CCC una exposición de fotografías de rodaje y *stills* del cortometraje mexicano participantes en *Inéditos* titulada *Pasión compartida*.

- Posteriormente, en junio de 1998, el Centro de Capacitación Cinematográfica e IMCINE lanzaron un proyecto similar a *Inéditos*, con la finalidad de continuar creando espacios propios para el cortometraje titulado *Novísimos*, con los trece filmes mexicanos más recientes en cine y video proyectados en la sala Luis Buñuel del CCC.

De esta muestra sobresalen los filmes: *Sin sostén* (1998), de René Castillo y Antonio Urrutia; *En el espejo del cielo* (1998), de Carlos Salces; y *La degénesis* (1998), de Dominique Jonard, por ser cintas innovadoras y exitosas en el extranjero.

¹⁷Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Mexicano de Cinematografía, *Inéditos, cortometrajes*, pág. 1

- En marzo de 1998, se realizó una retrospectiva del reciente cortometraje mexicano dividido en siete categorías en el Festival de Cortometraje de Tampere, Finlandia, que es el segundo festival más importante del mundo después del de Clermont Ferrand, con una gran aceptación del público y de la crítica según comentarios de Enrique Ortiga y María Eugenia Garzón de la Dirección de Promoción del IMCINE.

La confirmación de esta retrospectiva fue confirmada después de que en Clermont Ferrand tuvimos éxito con nuestro *stand* y se detectó la calidad de nuestros trabajos... para nosotros es muy importante estos eventos pues reflejan que el corto mexicano va por buen camino, cosa que irónicamente no hubiéramos logrado sin la crisis mexicana, pues parte de este *boom* se debe a la disminución de la producción de largometrajes¹⁸.

- Finalmente, en octubre de 1998 se llevó a cabo el primer Festival Internacional de Cortometraje de la Ciudad de México junto con la *Tercera Jornada de Cortometraje Mexicano* en la Cineteca Nacional durante siete días.

El Primer Festival Internacional de Cortometraje de la ciudad de México surgió de la experiencia de las Jornadas de Cortometraje Mexicano realizadas en 1994 y 1996. Su objetivo es la difusión en México del cortometraje como un espacio libre y alternativo, caracterizado por la diversidad de búsquedas expresivas y temáticas de sus autores¹⁹.

¹⁸ DELGADO, Mónica, "Atraen cortos mexicanos", *Reforma*, sección Gente, pág. 8, 11 de octubre de 1997

¹⁹ Instituto Mexicano de Cinematografía-Consejo para la Cultura y las Artes, *1er Festival Internacional de Cortometraje de la Ciudad de México y 3ª Jornada de Cortometraje Mexicano*, pág. 19

De manera paralela, en el marco de festival, se realizó la primera Conferencia Binacional México-Estados Unidos sobre cortometraje, en la cual se trataron aspectos como por ejemplo la falta de promoción y espacios exclusivos para el cortometraje en México, y se reafirmaron los acuerdos existentes entre las escuelas de cine de ambos países.

En este evento se proyectaron 167 películas cortas de México, Francia, Estados Unidos, Alemania, Noruega, Portugal, Australia, Hong Kong, Austria y Brasil, se presentaron los nuevos cortometrajes alemanes y franceses, una sección dedicada al *Outfest* (Festival Gay y Lésbico de los Ángeles, California E.U.), y se realizó una retrospectiva dedicada al trabajo de Walt Disney.

Como pudimos observar, aún falta mucho para la creación de una cultura del cortometraje en México y como menciona Pablo Baksht:

...Tendrán que pasar al menos diez años para que los resultados comiencen a verse pues es una tarea muy difícil ya que ni siquiera tenemos una cultura sólida del cine mexicano en nuestro país, es decir, no vemos nuestro cine, (refiriéndose al largometraje) y en el caso del cortometraje el público tiene poca información sobre este tipo de producciones y es muy frecuente que los inversionistas duden en arriesgar su capital para hacerlas, aunque esto ha cambiado un poco en los últimos años²⁰.

Sin embargo, los logros que se han obtenido, aunque no son los deseados, son importantes por ser los primeros pasos de un largo

²⁰ Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director de la Dirección de Producción de Cortometraje 1992-1996, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10 de enero de 1999.

camino, aunque esto no significa que el principal factor a vencer, la falta de exhibición y comercialización nacional, deje de estar presente como menciona Leonardo García Tsao y Rafael Aviña.

El cortometraje estuvo olvidado por mucho tiempo, pero gracias al trabajo de las escuelas de cine ha tomado nuevos bríos y adquirió una nueva importancia, pero de que sirve de que haya buena calidad si los filmes no se exhiben, fuera del canal 11 y 22, nada, la televisión es el medio idóneo que debe encargarse de difundir esta forma de arte... el cortometraje es el formato del futuro, pues mientras más rápido y más breve sea el entretenimiento más llamará la atención²¹.

"Aún menospreciado y mal difundido por lo general, el cortometraje en nuestro país ha venido a demostrar que, en ocasiones, lo mejor de nuestra alicaída industria filmica se encuentra justo en el campo del corto²².

Sin embargo, de nada sirve informar que el cortometraje mexicano ha logrado algunos premios o nominaciones en cualquier festival internacional extranjero, que se realizan retrospectivas de este en otros países y se notifique que en esos lugares si hay una cultura de las películas cortas, y peor aún, se compruebe que lo mejor de nuestra cinematografía se desarrolla en este formato si en nuestro país desgraciadamente no se exhibe.

Los empresarios dicen que por la duración no pueden proyectarse estas cintas de forma autónoma en las salas cinematográficas, en eso

²¹ NAVARRETE, Georgina, "Necesario conseguir espacios en TV para la difusión del cortometraje", *El Heraldo de México*, sección Espectáculos, pág. 6, 27 de julio de 1995.

²² AVIÑA, Rafael, "Deja de ser el patito feo", *Reforma*, sección Gente, pág. 2, 1 de noviembre de 1996.

estoy de acuerdo, pero ¿Acaso no en la Ley Cinematográfica en el artículo 23 se sugiere la proyección de un cortometraje antes de un largometraje nacional?.

Algunos responderían que por la crisis económica no se producen películas o son muy pocas y por efecto rebote los cortos no tienen difusión en las salas cinematográficas, esto es lógico pero insuficiente.

Una alternativa de exhibición es hacer filmes de largometraje con la unión de trabajos cortos como se hizo con *De tripas corazón y otras historias* (1997), de esta forma se proyectaría el doble o triple de cortometrajes, pues por un lado estarían proyectándose aquéllos que acompañan a un largometraje, y por el otro, los de la cinta armada con la unión de los mismos.

Incluso, estos "paquetes" de cortos podrían darse anualmente, tomando como gancho publicitario algún trabajo premiado o nominado en un festival internacional de cine importante, pues ya se comprobó que solo de esta manera se interesa el público mexicano y que además si recupera parte de la inversión, sin embargo no se hace o no se quiere arriesgar, pues en el aire quedaron dos proyectos (*El héroe y otras historias* y *El abuelo Cheno y otras historias*) que supuestamente se lanzarían después del de Urrutia.

En un momento se habló de la comercialización en video de los cortometrajes más exitosos, pero lo último que se puso a la venta fue la *Antología de cortometrajes mexicanos 1996*, han pasado tres años y a pesar de tener una buena cantidad de trabajos tanto en cantidad como en calidad, no se ha repetido este suceso.

De la misma forma quedaron las propuestas de Pablo Baksht de hacer una fundación de la sociedad civil de apoyo para el cortometraje, y de vender los derechos a las cadenas televisivas nacionales y extranjeras, la primera por falta de interés de la iniciativa privada y de inversionistas arriesgados, y la segunda, porque "implicaba la dificultad de crear una cultura del *marketing* fílmico que todavía no se tiene perfeccionada y que, además resistiera el paso de las políticas sexenales"²³.

Como podemos observar, para lograr que se difunda el cortometraje en México, no sólo se necesitan ganas de hacerlo ni tampoco buenas propuestas, sino hechos, sin embargo en un país en donde la política cinematográfica depende del gobierno en turno y nunca se da una continuidad a los proyectos realizados entre cada sexenio, es poco lo que puede lograrse, y si a esto le aunamos el desinterés tanto de las televisoras comerciales como de la gente en general (precisamente por desinformación), los éxitos obtenidos en el territorio nacional son muchos, por lo tanto tendremos que esperar, por desgracia, muchos años más para ver creada o consolidada una cultura del cortometraje nacional.

A continuación, podremos observar de forma más detallada tres de las cintas que contribuyeron de forma trascendental en el auge o *boom* del cortometraje mexicano.

²³ Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director de la Dirección de Producción de Cortometraje 1992-1996, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10 de enero de 1999.



5.3 *EL HÉROE* (1992), DE CARLOS CARRERA.

Luis Carlos Carrera nació en la Ciudad de México el 18 de agosto de 1962. Su pasión desde los 9 años es el cine; sin embargo, es a partir de los 12 cuando comenzó a filmar historias en super 8.

En el periodo de 1968 a 1981 estudió la primaria, secundaria y preparatoria en el Colegio Tepeyac, en 1981 quiso estudiar cine pero no pudo ingresar al Centro de Capacitación Cinematográfica por no cumplir dos requisitos (haber terminado una carrera y tener 22 años de edad), de tal forma que se inscribió en la Universidad Iberoamericana en la carrera de Ciencias de la Comunicación debido a que unos amigos le informaron que "en la Ibero se impartían clases de cine y que allí les proporcionaban a los estudiantes el material de trabajo, esto sobre todo me entusiasmó a cursarla"²⁴. Posteriormente ingresó en 1984 al Centro de Capacitación Cinematográfica y terminó sus estudios en 1988.

En la filmografía de Carlos Carrera se encuentran:

- *El hijo pródigo* (1984) Cortometraje.
- *Amada* (1998) Cortometraje.
- *Un muy cortometraje* (1988) Cortometraje
- *Mala yerba nunca muere* (1998) Cortometraje.
- *La paloma azul* (1989) Cortometraje.
- *Música para dos* (1990) Cortometraje.
- *La mujer de Benjamín* (1991) Opera Prima en largometraje.
- *El héroe* (1992) Cortometraje.
- *La vida conyugal* (1993) Largometraje.
- *Sin remitente* (1995) Largometraje.
- *Un embrujo* (1996) Largometraje.

²⁴ PACHECO, Cristina, "Ganar un Ariel sirve para impedir que una puerta se cierre: Carlos Carrera", *La Jornada*, sección Cultura, pág. 24, 29 de junio de 1994.

Como podemos observar, el trabajo de este director abarca ambos formatos; sin embargo es con el cortometraje con el que se expresa de una forma más libre: "me fascina por su capacidad de síntesis, es muy apasionante el reto que implica decir muchas cosas con el mínimo de elementos y en el menor tiempo posible"²⁵.

El corto no es una película chiquita, tiene sus propias características y es difícil, pues en unos cuantos minutos debe atacar las emociones del público y lograr impactarlo con lo que se ve en la pantalla²⁶.

Precisamente con un cortometraje, *El héroe* (1992), Carlos Carrera se dio a conocer en todo el mundo al ganar en 1994 *La Palma de Oro* en el Festival de Cannes, Francia.

El héroe (1992) es un cortometraje de animación dibujado a mano, procesado en *Visiographics* y de cinco minutos de duración; fue escrito y dirigido por Carlos Carrera; producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía, Pablo Baksht, Julia Con y Gabriela Castañeda; editado por Daniel Medero Reyna; fotografiado por Jorge y Hugo Mercado; musicalizado por Gabriel Romo; con la ayuda en el sonido de Jorge y Gabriel Romo.

Esta cinta cuenta una anécdota sencilla y profunda a la vez: un hombre atraviesa su cotidiano camino hacia los vagones del Metro; al llegar al andén, ve a una joven que llama su atención; observándola, se da cuenta que ella quiere suicidarse; con esfuerzos logra llegar hasta ella y salvarla antes de que caiga; la muchacha, al sentirse frustrada,

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ NAVARRETE, Georgina, "Ganar premios internacionales ayuda a promocionar el cine mexicano": Carlos Carrera", *El Heraldo de México*, sección Espectáculos, pág. 1, 3 de junio de 1994.

grita y lo insulta; un policía acude y golpea al héroe en ese momento, finalmente la joven se arroja a las vías del siguiente convoy sin que nadie haga nada.

El héroe, de Carlos Carrera, es una pequeña obra de arte, y en sus cuatro minutos de duración atrapa y sacude al espectador con una violencia concentrada, el mundo que recrea es desolador, la masa de gente ahogada en la rutina, la tristeza de la niña reflejada en sus ojos, y el único gesto de humanidad es duramente reprimido e inútil²⁷.

La absoluta originalidad de los dibujos que estructuraron aquella obra mínima en tiempo/pantalla, máxima en el retrato de un conglomerado urbano de bestiales características corporales y anímicas, es un excepcional filme, digno de la máxima presea que otorga la crítica mundial²⁸.

La acogida nacional e internacional que ha tenido este cortometraje ha sido una de las mejores actualmente, por un lado al ganar el Festival de Cannes, Francia 1994, toda la crítica extranjera elogió este filme y por lo tanto comenzó a participar en la mayoría de las muestras y festivales del mundo, y por el otro, en México desató el "fenómeno avalancha" o el boom del cortometraje mexicano como lo bautizaría Pablo Baksht, entrevistas, festivales y hasta ciclos de cortometraje se realizaron incluyendo esta obra, además nuevos productores (como Televisine, por ejemplo) comenzaron a interesarse en este formato y en los siguientes

²⁷ CARRO, Nelson, "El héroe", revista *Tiempo Libre*, núm. 734, pág. 5, 2 de junio de 1994.

²⁸ BARBACHANO Ponce, Miguel, "El héroe y otros filmes", *La Jornada*, sección Cultura, pág. 22, 11 de julio de 1994.

proyectos de Carrera, quien aprovechó toda esta publicidad para forjar una muy buena reputación como cineasta.

Nunca esperé ganar nada, me daba por bien servido con la exhibición del corto en la sección competitiva... estando en París tuve que regresar por una llamada telefónica en la cual se me informó que *El héroe* había ganado un premio, pero jamás me imaginé que *La Palma de Oro*... la experiencia que viví en el festival fue muy importante porque comprobé que las cintas mexicanas están a la altura de las mejores del mundo, logramos venderla a varias televisoras y todo se convirtió en oportunidades y publicidad²⁹.

El precio de esta película subió como la espuma después del festival, su costo fue de doscientos mil pesos y ahora sus derechos de exhibición se cotizan en diez mil dólares, pero lo más importante aquí es el hecho de que la gente la vea, se entere de que en México se hacen buenas películas, sin embargo la crítica más fuerte es precisamente la de los mexicanos, que en este caso ha sido favorable³⁰.

Debido al éxito de este cortometraje, se han llevado a cabo retrospectivas nacionales e internacionales sobre el trabajo de Carlos Carrera, por ejemplo: *Carlos Carrera cuadro por cuadro* realizada en la Cineteca Nacional en donde se analizó la filmografía de este director; y el programa que se presentó como parte de la *retrospectiva del reciente cortometraje mexicano* en el festival de cortometraje de Tampere, Finlandia 1998.

²⁹ MURRIETA, Rosario, "No pensé ganar la palma de oro": Carlos Carrera", *Novedades*, sección Espectáculos, pág. 1, 2 de junio de 1994.

³⁰ Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director de la Dirección de Producción de Cortometraje 1992-1996, en las instituciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10 de enero de 1999.

Actualmente, Carlos Carrera goza del apoyo de varios productores, incluyendo el IMCINE (del cual es uno de los cineastas favoritos) y es considerado como uno de los nuevos directores mexicanos de más éxito, su largometraje más reciente, *Un embrujo* (1996), se encuentra en cartelera.



5.4 DE JAZMÍN EN FLOR (1996), DANIEL GRUENER.

Daniel Gruener nació en la ciudad de México el 23 de diciembre de 1967. Estudió realización cinematográfica en el Centro de Capacitación Cinematográfica y fotografía con Kiryat Moria en la Universidad de Jerusalén.

Los trabajos que conforman su filmografía son:

- *El día que renuncié a mi nacionalidad húngara* (1987) Cortometraje
- *Aviso oportuno* (1988) Cortometraje.
- *Merolicos* (1990) Cortometraje.
- *Luna de miel* (1990) Cortometraje.
- *Ahí nos vidrios* (1990) Cortometraje.
- *Amazona* (1992) Serie de televisión.
- *Buscando el paraíso* (1993) Telenovela.
- *O fue un sueño* (1993) Cortometraje.
- *Sobrenatural* (1995) Opera prima en largometraje.
- *De jazmín en flor* (1996) Cortometraje.

El guión de Lisa Owen, *De jazmín en flor*, fue ganador de la II Convocatoria Nacional de Guiones, pero dirigido por Gruener por selección del IMCINE a partir del desempeño mostrado en su ópera prima *Sobrenatural o Dólares para una ganga* (1995).

Con este cortometraje Daniel Gruener cobró prestigio internacional debido a su participación en los festivales más importantes del mundo como el festival iberoamericano de Huelva, España y el Festival de Cine del Mundo de Montreal, Canadá, entre otros.

De jazmín en flor es un cortometraje de ficción, filmado en 35 mm y de trece minutos de duración, dirigido por Daniel Gruener; producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco Azteca, Pablo Baksht, Julia Con y Sandra Solares; el guión es de Lisa

Owen; fotografiado por Federico Barbabosa; editado por Moisés Ortíz Urquidi y Silvana Zuanetti; la música es de Gabriel González Meléndez, el sonido de Antonio Diego, Rogelio Villanueva y Lena Esquenazi, la ambientación corrió a cargo de Claudio Contreras; y es interpretado por José Carlos Ruiz y Dino García.

Esta cinta cuenta la historia de dos hombres que coinciden en el piso 18 de un edificio en construcción, con la idea en común de suicidarse, después de que se conocen y pasan un tiempo agradable cantando una canción, se dan cuenta de que sus problemas no son tan grandes como pensaban y que tienen varias razones para continuar viviendo, sin embargo en ese momento se resbalan y a pesar de sus esfuerzos caen al vacío.

Tuve la suerte de que me ofrecieran filmar esta película, fue muy energizante porque es algo muy diferente al género de terror, en realidad, el corto se trata de algo bastante difícil, y en especial éste pues creo que no volveré a hacer algo así en mi vida, el camarógrafo y yo colgando, los actores volando en el precipicio para tomar las escenas... creo que no hay necesidad de correr tanto peligro, aunque al final el trabajo fue muy reconfortante³¹.

De jazmín en flor es una cinta con matices de humor negro, con una historia que habla del destino y de las bromas que en ocasiones nos juega, nos muestra los problemas de la ciudad reflejados en dos hombres al filo de un edificio en construcción³².

³¹ ALFARO Ríos, Lorena, "El corto, espacio alternativo y territorio fértil en el arte audiovisual contemporáneo", *Uno más Uno*, sección Cultura, pág. 27, 31 de octubre de 1996.

³² ATHENEDORO, Brígido, "Un corto de altura", *El financiero*, sección Agenda del Espectador, pág. 70, 19 de enero de 1996.

El éxito que ha tenido este filme ha sido muy bueno, incluso desde su estreno en la Muestra Internacional de Cine de Guadalajara, México 1996, y su exhibición en la *Segunda Jornada de Cortometraje Mexicano 1996*, como lo asegura Lorena Alfaro:

... una de las cintas más ovacionadas por el público y el jurado de esta jornada fue *De jazmín en flor*, la cual además formará parte del video que IMCINE comercializará con el título de *Antología de los mejores cortometrajes mexicanos 1996*³³.

Después de este éxito nacional, dicho filme formó parte del largometraje *De tripas corazón y otras historias* (1997), película realizada con base en varios cortometrajes y exhibida a raíz del auge del corto en México y en especial del trabajo de Antonio Urrutia que dio nombre a esta cinta.

Como podemos observar, *De jazmín en flor* no solamente ha ganado premios en el extranjero, sino que además ha sido acogido en el país de forma excelente, debido a su excelente factura.

Actualmente, Daniel Gruener se encuentra viajando de manera constante a Hollywood, California para preparar un proyecto a lado de Robert Rodríguez, que será realizado por la compañía productora estadounidense *Miramax*, y que llevará el título de *La hija del verdugo*.

³³ ALFARO Ríos, Lorena, "Julián Hernández, ganador de la II Jornada de Cortometraje Mexicano", *Uno más Uno*, sección Cultura, pág. 23, 8 de noviembre de 1996.



5.5 UN PEDAZO DE NOCHE (1995), ROBERTO ROCHÍN.

Roberto Rochín Naya nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco el 7 de noviembre de 1954, estudió realización cinematográfica en 1975 en la Universidad de Guadalajara, sin embargo además de desarrollarse como director, ha incursionado como escritor y productor de diferentes películas.

La filmografía de este director consta de cuatro películas:

- *Stephannie Mallarme: El sueño puro de una media noche* (1975), cortometraje (escritor, productor editor y director) Nominada para el Oscar estudiantil en 1975.
- *Ulama, el juego de la vida y la muerte* (1987), largometraje (escritor, productor y director). Participó como invitada especial a las olimpiadas de Barcelona'92, España. Festival de cine de Moscú, ex URSS 1987. Festival internacional de cine de Biarritz, España 1987. Festival cultural "México: Una obra de arte", Los Ángeles California, E.E.U.U. 1991.
- *El misterio de los mayas* (1994), medimetraje. Coproducción México-Canadá. IMAX, estrenado en noviembre de 1994 en la mega pantalla del Papalote, Museo del niño.
- *Un pedazo de noche* (1995), cortometraje (escritor, productor y director)

A pesar de que estas producciones fueron exitosas, *Un pedazo de noche*, es la que nos interesa por dos razones principalmente: primero porque formó parte trascendental en el auge del cortometraje en el extranjero como lo demuestran sus prestigiosos galardones, y por último por la buena acogida del público en ámbito nacional, la cual hizo posible su comercialización en video.

Un pedazo de noche (1995) es un cortometraje de ficción filmado en 35mm, blanco y negro, de treinta minutos de duración; es dirigido por Roberto Rochín Naya; producido por el mismo Rochín, Pablo Baksht,

Gabriela Castañeda, Cesar Ahumada, y el Instituto Mexicano de Cinematografía; el guión es de Rochín Naya, Tomás Pérez Turrent, Elías Nahmías, y está basado en un cuento de Juan Rulfo "Un pedazo de noche"; la fotografía es de Arturo de la Rosa; la edición de Oscar Figueroa y Rodolfo Montenegro; la música es de Gerardo Tamez, con la ayuda en el sonido directo de Evelia Cruz; el diseño de sonido es de David Baksht; la ambientación es de Roberto Rochín Naya y Mario Alfaro; y es interpretado por Eduardo Von, Dolores Heredia y Armando García.

Un pedazo de noche (1995) cuenta la historia de Lucía, una prostituta de los años cincuenta, desde sus inicios en ese oficio, la relación que tuvo con su "manejador", y posteriormente la forma en como una noche cambió su vida al encontrarse al que sería su marido.

Basado en un cuento del célebre escritor mexicano Juan Rulfo, la recreación y la construcción de atmósferas dan a este corto la sutileza necesaria para lograr una metáfora de la vida que pasa como un parpadeo. *Un pedazo de noche* no solo es una historia urbana, es un pedazo de recuerdo...³⁴

El éxito de *Un pedazo de noche* se debió en gran parte a la estupenda manufactura de la cinta y a la buena difusión en los festivales y las muestras donde se presentó, que tenía entre varias estrategias, mencionar o resaltar que era un cortometraje basado en un cuento de

³⁴ ANONIMO, *La Jornada*, sección Cultura, pág. 27, 3 de mayo de 1996

Juan Rulfo (*Un pedazo de noche*, publicado en *Revista Mexicana de Literatura* en 1957).

"Un pedazo de noche, es sencillamente una joyita de delicadeza y sentido profundo de la vida"³⁵.

La importancia de este cortometraje radica en dos factores principalmente, extranjero y nacional:

El primero, porque fue uno de los trabajos seleccionados (junto con el largometraje de Carrera, *Sin remitente* 1995) para ser proyectados en la Bienal de Venecia, Italia, en la cual no se había participado desde hace mucho tiempo, y con lo cual se afirmó que

... El interés del cine mexicano en el extranjero va en aumento... esta invitación es un hecho sobresaliente pues después de treinta años de ausencia, el cine mexicano regresa a este prestigiado foro con un largo y cortometraje.³⁶

Segundo, por el simple hecho de que ha sido uno de los pocos cortometrajes comercializados en video vendidos en el territorio nacional con una gran aceptación y demanda, a pesar de su poca difusión, lo cual lo convierte de manera automática en un trabajo reconocido por los mexicanos.

Actualmente, Roberto Rochín se encuentra en Los Ángeles, California, preparando un nuevo guión que aún no está definido si será realizado en corto o largometraje.

³⁵ Agencia EFE, Festival de Venecia, *los mejores cortometrajes mexicanos*, vol. 3. IMCINE, video.

³⁶ PALANT, Victoria, "Todo listo para el Festival de Venecia", *El Nacional*, sección Espectáculos, pág. 39, 29 de agosto de 1995.

CONCLUSIONES

Aunque la primera película que se filmó con el cinematógrafo fue *Salida de los obreros de las fábricas Lumière* (1895), de Luis Lumière, el nacimiento del cortometraje comenzó tras la filmación del *Regador regado* (1895), por Luis Lumière. Sin embargo, éste término sólo se aplicó a partir de 1912 en contraposición del largometraje. Lo que sucedió después es historia que ya sabemos.

Independientemente de que el formato corto haya sido el fundador del cine, ha sido menospreciado a nivel mundial desde la creación del largometraje, y aunque siempre ha estado presente, su fuerza no es igual pese a las estrategias mundiales por tratar de difundirlo a través de programas de televisión, festivales, muestras, etc.

En algunos países se habla de que tienen una cultura de cortometraje, como por ejemplo Francia, Inglaterra, Alemania, Brasil, Colombia, etc.; sin embargo, México no la tiene a pesar de los logros obtenidos en el presente decenio.

A partir de 1994 comienza en nuestro país un fenómeno conocido como el *boom* (o auge) del cortometraje mexicano a raíz de que se gana *La Palma de Oro* en el Festival de Cannes, Francia, y como resultado de la escasa producción de largometrajes; por lo tanto, se incrementó en forma considerable la realización de este tipo de filmes para continuar enviándolos a festivales internacionales, único escape para estas películas.

Es innegable el hecho de que el cine mexicano esté presente en el extranjero a través de los cortometrajes, que sea premiado en los

lugares en donde se proyecta y que incluso se construyan retrospectivas en torno a él; sin embargo, también es cierto que en nuestro país, a pesar del entusiasmo y las declaraciones de algunos cineastas y funcionarios estatales, aún no existe la cultura del cortometraje.

Hasta cierto punto esto es lógico, pues son tan sólo cinco años de trabajo intenso en los cuales, los logros obtenidos (aunque pocos) son significativos por ser los primeros pasos de un largo camino por recorrer.

Pero esto no es suficiente, pues al parecer el proceso de difusión del cortometraje en el ámbito nacional se ha estancado, y aunque algunos trabajos continúen siendo premiados en el extranjero y las estrategias estatales para su difusión y comercialización internacional sean exitosas, por desgracia aquí no se proyectan comercialmente.

El público en general sólo tiene referencias de él, cuando se notifica en los noticieros que "x" trabajo está en competencia de un festival internacional, o de que está nominado para "x" premio. No se informa si se está exhibiendo en la Cineteca Nacional junto con otros cintas cortas, o si "próximamente estará en las salas del su cine favorito.

Hace tiempo, el espectador común al preguntársele su opinión sobre el cortometraje, decía: ¿Qué es eso?. Ahora al menos dan una vaga idea. En mi opinión, después de los éxitos obtenidos por *El héroe* (1992), de Carlos Carrera, y *De tripas corazón* (1995), de Antonio Urrutia (trabajos que despertaron el interés de los mexicanos), el Estado, en este caso IMCINE, hubiera "bombardeado" al público con numerosos trabajos de excelente calidad para que la gente se sintiera complacida con lo que veía en la pantalla.

El cortometraje mexicano es tan amplio que abarca todos los géneros que bien podría resistir los gustos del cinéfilo más exigente. Aunque es cierto que algunas cintas son un poco "densas" o difíciles de entender por ser experimentales, también hay algunas que incluso arrancan la carcajada del espectador, o intrigan debido a su gran suspenso.

Es lógico que por la demanda del largometraje hollywoodense, los empresarios cinematográficos no quieran exhibir cortometrajes en salas comerciales porque "no son rentables" o al menos es algo arriesgado, pero deben ser aprovechados por los medios de difusión del Estado como la Cineteca Nacional para proyectar estos trabajos comercialmente ¿Cuándo?

Además, se tiene un buen lote de cintas cortas de excelente calidad para armar largometrajes como *De tripas corazón y otras historias* (1997) para mostrarlos por ejemplo en *Cinemark* (Complejo de las Artes), el cual desde su apertura manifestó que cuatro de sus doce salas estarían al servicio del cine mexicano y que incluso las promovería a través de eventos especiales. No obstante, de estos dos foros y de que se recaudó más 500 mil pesos en taquilla con dicho filme, no se continuó con ese proyecto. Y de la misma forma quedó la comercialización en video.

Por otra parte, la televisión debería ser la vía masiva ideal para transmitir estos trabajos y factor trascendental para la creación de la cultura del corto en México, pero fuera del *Canal 11* (en sus bloques de *Intermedio*) y *Canal 22* (en el programa transmitido los jueves a la media noche, titulado *Cortos y Animación*), el cortometraje no existe en

la televisión abierta; en el caso de la privada, solo se ha proyectado una sola vez un paquete de cortometrajes a través de *MVS Multivisión*.

Como podemos observar, son muchos los ámbitos por cubrir, y pocas ganas para realizarlo, todo parece indicar que el Estado prefiere tener un buen desempeño en el extranjero sin importarle el nacional, o tal vez le convenga que los mexicanos no desarrollen el gusto por la cultura.

A pesar de que los premios obtenidos en el extranjero son la evidencia de que el cortometraje mexicano va en buen camino, en el ámbito nacional estamos muy lejos de reconocer este tipo de filmes. Tendrán que pasar muchos años más antes de tener una cultura del cortometraje en México.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano*. Ed. Posada, México 1986, 663 pp.

BAENA Paz, Guillermina. *Instrumentos de investigación, tesis profesionales y trabajos académicos*. Ed. Editores Unidos, México. 134 pp.

CARDERO Ana, María. *Diccionario de términos cinematográficos utilizados en México*. Ed. UNAM, México 1989. 139 pp.

CARRO, Nelson. *Los cortometrajes*. Ed. El milagro- IMCINE, México, 1997. 210 pp.

DE LOS REYES, Aurelio. *A cien años del cine en México*. Ed. Porrúa, México 1996. 93 pp.

ECO, Humberto. *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Ed. Gedisa, México. 267 pp.

ENCICLOPEDIA Ilustrada de cine, Ed. Labor., Barcelona 1975, Vol. III 360 pp. Y IV 310 pp.

ENCICLOPEDIA Cinematográfica Mexicana 1897-1955. Ed. Publicaciones Cinematográficas, México 1955. 899 pp.

FERNÁNDEZ Violante, Marcela. *La docencia y el fenómeno filmico. Memoria de los XXV años del CUEC.* Ed. UNAM, México, 1988. 132 pp.

GONZÁLEZ Casanova, Manuel. *Las vistas. Una época de cine en México.* Ed. Arte y Cultura. México 1992. 173 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano.* Ed. Era. México, Tomos I, II, V, X, XI, XII, XIV, XVI, XVII.

IBÁÑEZ Brambila, Berenice. *Manual para la elaboración de tesis.* Ed. Trillas, México 1986. 186 pp.

KATZ, Ephraim. *The film encyclopedia.* Ed. Harpen-Perinnial, Nueva York, E.E.U.U. 1993. 1496 pp.

LEAL y Fernández, Juan Felipe, et. al. *Vistas que no se ven. Filmografía Mexicana 1896- 1910.* Ed. UNAM, México 1993. 112 pp.

LEAL y Fernández, Juan Felipe, et. al. *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México 1896- 1910.* Ed. UNAM, México 1994. 372 pp

LÓPEZ, Antoine. *Un siècle en courts 1895- 1915*, Ed. Festival de Cortometraje de Clermont Ferrand, Francia 1996. Tomo 1. 191 pp.

MITRY, Jean. *Diccionario de cine*. Ed. Larousse, México 1963. 327 pp.

REVUELTAS, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Ed. Era, México 1965. 105 pp.

ROSETE Ramírez, Francisco. *Compilación de la legislación y administración de la industria cinematográfica*. Ed. IMCINE, México 1995. 293 pp.

SCMELKES, Corina. *Manual para la presentación de proyectos e información de la investigación*. Ed. Haria, México. 213 pp.

HEMEROGRAFÍA

ALFARO Ríos, Lorena, "Probable la transmisión de cortos mexicanos a través del Canal 5 de televisión: Pablo Baksht", *Uno Más Uno*, sección Espectáculos, México D.F., 11 de septiembre de 1996, pág. 22

ALFARO Ríos, Lorena, "El corto, espacio alternativo y territorio fértil en el arte audiovisual contemporáneo", *Uno Más Uno*, sección Espectáculos, México D.F., 31 de octubre de 1996, pág. 27

ALFARO Ríos, Lorena, "El discurso, básico para ganar el concurso de la II jornada de cortometraje mexicano: Elías Levín Rojo". *Uno Más Uno*, sección Cultura, México D.F., 1 de noviembre de 1996. pág. 22

ALFARO Ríos, Lorena, "Julián Hernández, ganador de la segunda jornada de cortometraje mexicano". *Uno Más Uno*, sección Cultura, México D.F., 8 de noviembre de 1996. pág. 23

ANÓNIMO, *La Jornada*, sección Cultura, México D.F., 3 de mayo de 1996, pág. 27.

ATHENEDORO, Brígido, "Un corto de altura", *El financiero*, sección Agenda del espectador, México D.F., 19 de enero de 1996, pág. 70.

ATHENEDORO, Brígido, "Cannes a la mexicana", *El financiero*, sección Agenda del espectador, México D.F., 26 de abril de 1997, pág. 70.

ATHENEDORO, Brígido, "Hacia el próximo paso", *El financiero*, sección Agenda del espectador, México D.F., 1 de noviembre de 1996, pág. 61

AVIÑA, Rafael, "Deja de ser el patito feo", *Reforma*, sección Gente, México D.F., 1 de noviembre de 1996, pág. 2

BADILLO, Juan Manuel, "Palma de Oro en Cannes para El héroe de Carlos Carrera", *Macrópolis*, núm. 115, México D.F., 1º de junio de 1994, pág. 59

BARBACHANO Ponce, Miguel, "El héroe y otros filmes", *La Jornada*, sección Cultura, México D.F., 11 de junio de 1994, pág. 22

BREEN, P. Myles. *La retórica del cortometraje*. Ed. UNAM- CUEC, México 1979. 14 pp.

CARRO, Nelson, "Segunda jornada de cortometraje mexicano". *Tiempo Libre*, Núm. 861, México D.F., 5 de diciembre de 1996, pág. 5

CARRO, Nelson, "El héroe"., *revista Tiempo Libre*, Núm. 734, México D.F., 2 de junio de 1994, pág. 5

CINETECA Nacional, Publicación. "Carlos Carrera cuadro por cuadro"
México, 18 de octubre 1995.

DELGADO, Mónica, "El corto da la batalla", *Reforma*, sección 1ª Fila,
México D.F., 5 de septiembre de 1997, pág.2-E

DELGADO, Mónica, "Atraen los cortos mexicanos", *Reforma*, sección
Gente, México D.F., 11 de octubre de 1997, pág. 8

GALLEGOS, José Luis, "Inaugurarán hoy, en Montevideo un ciclo de
cortometrajes mexicanos", *Excélsior*, sección Aviso de ocasión,
México D.F., 24 de junio de 1995, Pág. 8

GARCÍA Riera, Emilio, "El desquite", *Uno Más Uno*, sección Cultura,
México D.F., 9 de enero de 1998, pág. 23

GRACIDA, Ysabel, "Carlos Carrera, héroe de nuestro tiempo", *El
Universal*, sección Cultura, México D.F., 9 de junio de 1994, pág. 3

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "Cinema México" Boletín
informativo del IMCINE, marzo 1997- noviembre 1998. Siete
ejemplares.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "Cinema México". Carpeta de
fichas bibliográficas 1992- 1998.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "IMCINE, CCC y ECHASA".
Folleto de presentación. 7 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "IMCINE 1989- 1994, un periodo de acción". Documento de información, Ed. CONACULTA- IMCINE, México 1994. 55 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "Manual de organización del IMCINE" enero 1994. 280 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "Festival internacional de escuelas de cine" Memoria. México, 28 de septiembre- 4 de octubre 1995. 192 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "2da jornada de cortometraje mexicano". Programa, México, 31 de octubre – 7 de noviembre de 1996. 49 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "3ra jornada de cortometraje mexicano/ Primer festival de cortometraje en México". Programa, México, octubre 1998. 89 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, "Inéditos, cortometrajes". Programa, México, 15- 17 de agosto de 1997. 14 pp.

INSTITUTO Mexicano de Cinematografía, " Novísimos 1998". Programa, México 24- 26 de junio de 1998. 14 pp.

LEÓN, Fernando, "Los nuevos hablan en cortometraje". *Reforma*, sección Gente, México D.F. 1 de noviembre de 1996, pág. 2

MARÍN, Chiquet Nora, "lanzan convocatoria para la segunda jornada de cortometraje mexicano", *El Herald de México*, sección Espectáculos, México D.F., 13 de septiembre de 1996, pág. 3

MURRIETA, Rosario, "No pensé ganar *La Palma de Oro*: Carlos Carrera", *Novedades*, sección Espectáculos, México D.F., 2 de junio de 1994, pág. 1

NAVARRETE, Georgina, "Ganar premio internacionales ayuda a promocionar el cine mexicano", *El Herald de México*, sección Espectáculos, México D.F., 3 de junio de 1994, pág. 1

NAVARRETE, Georgina, "Necesario conseguir espacios en Tv para la difusión del cortometraje", *El Herald de México*, sección Espectáculos, México D.F., 27 de junio de 1995, pág. 6

NAVARRETE, Georgina, "Ganar premios internacionales ayuda a promocionar el cine mexicano", *El Herald de México*, sección Espectáculos, México D.F., 3 de junio de 1994, pág. 1

PACHECO, Cristina, "Ganar un Ariel sirve para impedir que una puerta se cierre: Carlos Carrera". *La Jornada*, sección Cultura, México D.F., 29 de junio de 1994, pág. 24

* Charla informal sostenida por quien esto escribe con Alfredo Joskowicz, ex director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 29 de agosto de 1998.

- * **Charla informal sostenida por quien esto escribe con Pablo Baksht Segovia, ex director de la Dirección de Producción de Cortometraje 1992-1996, en las instalaciones del Instituto Mexicano de Cinematografía el 10 de enero de 1999.**