



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LAS POLITICAS DE DIFUSION INTERNA- CIONAL DEL IMCINE DURANTE EL PERIODO 1990-1998

TESINA

Que para obtener el título de
Licenciada en Relaciones Internacionales
p r e s e n t a

LYNNA KRISTA VALDEZ CORDOVA



ASESOR DE TESINA: LIC. ABEL ESCARTIN MOLINA

México, D. F.

279658

2000



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.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1.- ANTECEDENTES HISTORICOS DEL CINE MEXICANO CONTEMPORANEO	
1.1. Nacimiento y consolidación de la industria cinematográfica nacional(1929-1940).....	3
1.2. La época de oro.....	8
1.3. El estancamiento.....	10
2.- EL PROCESO DE DECADENCIA : TRES SEXENIOS DE CRISIS EN LA INDUSTRIA.	
2.1. La relativa recuperación en el sexenio de Luis Echeverría y el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica.....	18
2.2. El sexenio de José López Portillo, la creación de Radio, Televisión y Cinematografía.....	22
2.3. Miguel de la Madrid y los intentos de renovación. (1988-1994).....	24
3.- EL IMCINE, LAS POLITICAS SALINISTAS A FAVOR DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y DE SU INCIPIENTE INTERNACIONALIZACIÓN	
3.1. Víctor Flores Olea y la Creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.....	28
3.2. Tres Diferentes Administraciones y el repunte del llamado <i>Cine de los Noventa</i>	
3.2.1. Ignacio Durán.....	30
3.2.2. Jorge Alberto Lozoya.....	40
3.2.3. Diego López Rivera.....	45

4.- LAS POLITICAS DE DIFUSION INTERNACIONAL DEL IMCINE, DURANTE EL PERIODO 1990-1998.

4.1.	El <i>Plan Nacional de Desarrollo</i> y las prioridades internacionales del CONACULTA.....	47
4.2	IMCINE y la difusión internacional.....	56
4.3	Creación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.....	64
CONCLUSIONES.....		66
BIBLIOGRAFIA.....		72

INTRODUCCIÓN

Cuando escuchamos hablar de Relaciones Internacionales, generalmente pensamos en política; sin embargo, el propio concepto exige más libertades. El mundo actual se encuentra en un período de globalización en donde, además de la política, la cultura desempeña un papel trascendental. Del mismo modo que es imposible hacerse amigo de alguien a quien no se conoce, y expresarse en un idioma cuya cultura se ignora, asimismo, dos países no podrán estrechar plenamente sus relaciones en tanto que la cultura de uno sea ajena para el otro o viceversa.

Los avances tecnológicos han permitido nuevos tipos de enlace, más eficientes y cada vez más fieles en la reproducción de los mensajes; por ejemplo, el internet permite consultar en cualquier momento los periódicos más importantes de todo el mundo, y mediante la contratación de algunos servicios es posible ver en canales de televisión una gran diversidad de programas. Pero ninguno de los medios, mediante sus productos, ha logrado reunir tantos elementos que expresen la identidad de una cultura como el cine. Por ello, este trabajo pretende hacer un recuento de la historia del cine en nuestro país y su relación con el gobierno. Por limitaciones de tiempo y extensión, sólo se tomaron algunos rasgos generales que nos permitieran la situación actual de nuestro cine en un contexto internacional.

Han tenido que pasar muchos años, antes de que al cine pudiera considerársele como una expresión cultural y, más aún, para que alcanzara el nombre con el que ahora se le conoce: "el séptimo arte". Sin embargo, aun cuando en sus inicios se le considerara un mero divertimento, el cine quedó en muchos casos como un fiel testimonio de las condiciones económicas, políticas y sociales del país y la época en los que fue producido. El cine, a diferencia de los medios que le precedieron, logró llegar a grandes públicos. Pronto se convirtió en la única forma de identidad nacional que podía viajar de un país a otro,

mostrando a todo el mundo una cara que, hasta entonces, la mayoría no habría podido conocer de otra forma.

Este trabajo está integrado fundamentalmente por tres partes, cada una de las cuales contempla un momento histórico. En conjunto, las partes consideran dos aspectos de gran relevancia: uno, el gobierno en turno, que a su vez representa las condiciones políticas, económicas y sociales; el otro, lo que podría llamarse propiamente la historia del cine que, en su mayor parte, estuvo fuertemente afectado tanto por el sindicato (con su política a puertas cerradas) como por algunos intereses que raras veces tuvieron que ver con la creación de un cine de calidad.

En la primera parte se presentan los antecedentes históricos del cine mexicano contemporáneo, durante el periodo 1929-1952. En general, se trata de una semblanza de la situación en que se encontraba nuestro país en donde, con la fuerte presencia del cine extranjero, en especial del estadounidense, nuestra industria cinematográfica surge como un mero entretenimiento y se mantiene como tal, mientras en otros países ya empezaba a considerarse como una opción, si bien no artística, sí con amplias posibilidades como industria y, lo más importante, como un medio de expresión.

Durante la gestión de José Vasconcelos como Secretario de Educación, México vive uno de los momentos culturales más importantes de su historia; sin embargo, no se le otorga al cine ningún valor especial, por considerársele un "instrumento transculturizante". El gobierno ejercía una censura en la temática de las películas que se filmaban. El movimiento de la Revolución tenía poco tiempo de haberse extinguido, y se empezaron a buscar los elementos de identidad que pudieran integrar en un solo concepto a todos los habitantes de nuestro país.

Durante la Guerra Cristera, era imposible pensar en llevar al cine dicha temática; por el contrario, el cine se convierte en un instrumento de control para el

estado, quien pretende borrar las huellas que la guerra había dejado en la sociedad. Es el tiempo de las películas "por encargo". El cine, en especial el norteamericano, era un medio de distracción idónea, pues la gente veía en él cómo se *cumplían* sus aspiraciones de modernización.

Hasta entonces, Estados Unidos parece ser, si no el único, sí el país más consciente de la importancia del cine. La imagen del *american way of life* circulaba ya por el mundo entero y, lo que le resultaba mejor, sus ingresos se multiplicaban y su industria cinematográfica se fortalecía.

Sin embargo, por esa época apareció el cine sonoro que, además de dar constancia de ser un medio universal, frenó temporalmente la carrera vertiginosa del cine *hollywoodense*, pues éste se vio limitado por las barreras idiomáticas. México recupera su mercado y, gracias a un grupo de cineastas que supieron aprovechar ese momento, sienta las bases de una industria cinematográfica nacional. El inicio fue difícil pues en nuestro país no existían los recursos necesarios para enfrentar a una industria como la estadounidense que, pese a todo, surtía el 90% del material que aquí se exhibía.

Unos años después, tras muchos intentos por conformar una industria cinematográfica nacional, llega al poder el General Lázaro Cárdenas y ofrece, por primera vez, expectativas reales para hacer lo que podría llamarse un *cine social*, con el que pretendía consolidar su plan gubernamental que consistía en una conciliación de clases. Cárdenas apoya directamente la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* y más adelante, el partido en el poder, el Nacional Revolucionario, produce la película *Judas*. Curiosamente, ninguna de las dos películas obtiene el éxito esperado en taquilla; quizá la sociedad "sólo esperaba del cine diversión y un poco de evasión para los problemas cotidianos..."

El gobierno cardenista hizo un último intento por apoyar al cine nacional y en 1939, por decreto presidencial, se obligaba a los exhibidores al proyectar al

menos una película mexicana al mes para equilibrar el mercado; sin embargo, ese mismo año el país enfrenta una grave crisis que coincide con la expropiación petrolera y ocasiona el desplome de la producción cinematográfica, que se reduce en casi un 20% con respecto al año anterior.

Europa atraviesa por un periodo difícil, la Segunda Guerra Mundial empieza a causar estragos. Estados Unidos trata de mantenerse al margen, pero al tomar conciencia de su eventual participación decide, antes que nada, reforzar los lazos de unión en su frontera sur; es decir, con México. Se forma una alianza entre ambos países, en la que a cambio de cooperación militar, mano de obra barata y garantía en el abasto de materia prima, México recibiría numerosos préstamos y apoyo tecnológico para fortalecer su economía.

Se inicia un periodo de bonanza en el que se combinan la estabilidad política y el desarrollo económico. La industria filmica se fortalece a un ritmo acelerado y, entre 1939 y 1952, llega incluso a convertirse en una de las industrias más importantes a nivel nacional. A este periodo se le conocerá luego como *la época de oro del cine nacional*. Las películas mexicanas conquistan buena parte de los mercados latinoamericanos y, una vez más, el cine demuestra su enorme capacidad para establecer vínculos entre pueblos con culturas distintas. Asimismo, durante ese periodo se demuestra que la calidad y el éxito en taquilla no son elementos ajenos en el cine.

Sin embargo, desde 1948, en la economía nacional se inicia un proceso inflacionario que, al llegar Ruiz Cortínez a la presidencia trata de frenar mediante diversas estrategias económicas. El cine continúa incrementando su crecimiento, hasta lograr un promedio de 90 largometrajes por año, pese a que ya la calidad había empezado a deteriorarse. La industria filmica enfrenta, además, la llegada de la televisión y el hecho de que la concentración de la dirección y la producción estén en unas cuantas manos.

Posteriormente, surgen diversos planes para rescatar a la industria filmica, entre los que destaca el Plan de la reestructuración de la Industria Cinematográfica; pero esfuerzos, entre más ambiciosos, resultaban a la larga más catastróficos. Otro de los problemas que acentúan la crisis es la gran cantidad de empleados que se habían integrado en torno al cine, muchos de ellos protegidos por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Conforme se fue reduciendo en número de producciones y realizaciones, el desempleo se incrementaba; el sindicato trata de mantener a sus agremiados a toda costa, aunque para lograrlo establezca políticas más estrictas para los empresarios del cine y, consecuentemente, las filmaciones sean cada vez más escasas. El Sindicato se fortalece y, con su marcada política a puertas cerradas, limita aún más los ya debilitados esfuerzos que le quedaban a la industria.

La historia del cine continúa en forma deprimente. La censura, por parte del gobierno, es otra de las condiciones en contra del cine que se agregan; dos ejemplos significativos fueron *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), prohibida por ofender al ejército y *La Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) por tratar el tema de la industria petrolera. En tales condiciones. Se inicia una etapa en la que se filmarían gran cantidad de películas de pésima calidad que, equivocadamente, centran sus objetivos lo que consideran un cine con amplias expectativas comerciales; sus temas iban desde comedias rancheras y dramas juveniles, hasta las de luchadores.

El Gobierno de Díaz Ordaz anunció una reestructuración para sanear el viciado ambiente de la industria cinematográfica; sin embargo, los cambios en realidad fueron mínimos. En 1965 debuta Ripstein con *Tiempo de morir*, basado en un argumento de García Márquez. En ese mismo año se lleva a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental, en el que destacan algunos realizadores influenciados por el cine europeo; entre los trabajos premiados destacaron *La Fórmula Secreta* (Rubén Gámez, 1964), y *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964). Aunque se trataba de un evento aislado, en esta época

hubo un suceso significativo para el cine: la participación de escritores latinoamericanos con prestigio.

El resultado de los años 60, en términos generales, fue un cine en total decadencia, en el que proliferaron las películas de luchadores, jóvenes ago-gó y melodramas infantiles. En tales condiciones, se inicia un largo y marcado proceso de decadencia para la industria cinematográfica, el cual duraría tres sexenios. Durante el gobierno de Luis Echeverría se crea el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*, cuyos objetivos eran, entre otros, crear el Centro de Capacitación Cinematográfica, la Cineteca Nacional y restablecer la ceremonia de la entrega de los Arieles para las mejores producciones. El Estado empieza a involucrarse directamente con la producción, a través de los Estudios Churubusco. En este nuevo orden, hubo cambios significativos que contribuyeron a la formación de la carrera de algunos cineastas valiosos como Felipe Cazals, José Estrada y Jaime Humberto Hermosillo, entre otros; sin embargo, las producciones de este tipo son contadas.

Durante el sexenio de José López Portillo se produce realmente sólo un hecho que modifica la situación para el cine nacional, con respecto al anterior: se crea la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía. En lo sucesivo, todos los organismos de la industria filmica serían coordinados y administrados por la Secretaría de Gobernación. La producción privada continúa fabricando filmes rápidos, vulgares, económicos y con una nula aportación cultural. Durante este periodo, Televisa incursiona en la industria filmica con la creación de la empresa Televisión que, entre 1978 y 1982, se convierte en la mayor productora nacional.

El gobierno de Miguel de la Madrid hace un nuevo intento para renovar la industria cinematográfica y crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuya primera gestión produjo muy poco, siempre argumentando la

severa crisis económica. En este periodo llega a nuestro país el videocasete como un elemento novedoso, una nueva manera de ver el cine.

Para entonces, en diversos países de todo el mundo, el cine ha evolucionado significativamente; existe ya toda una superestructura tanto tecnológica y de producción, como en lo referente a la promoción, la difusión y la distribución. El cine se convierte en un tema de conversación cotidiano. Las novedades cinematográficas, sobre todo las estadounidenses, recorren cada vez más rápido el mundo entero. Se forma lo que podría llamarse una cultura del cine universal. Por eso, quizá, México continúa en la mente de muchos extranjeros como un país en el que las mujeres se visten de china poblana y los hombres de charros, y se anda a caballo y todas esas cosas que suceden en las películas de *la época de oro del cine nacional*.

Dentro de este contexto que exigía una visión del mundo más amplia, Carlos Salinas de Gortari llega a la presidencia con claras propuestas internacionalistas; para lograrlas, propone antes la consolidación de un modelo cultural nacional. Crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública; uno de los seis programas básicos de la nueva dependencia, era *el fomento y la difusión de la cultura a través de los medios audiovisuales*. Otro aspecto de gran relevancia para el cine, que se presenta en el Programa Nacional de Cultura del gobierno salinista, es la necesidad de crear nuevos públicos.

En México se había creado una gran división entre el público; el que prefería cine "hollywoodense o comercial" y el que prefería cine "culto o europeo". En cualquiera de los casos, el cine nacional estaba relegado a un segundo término, aun que éste debería ser el primero en importancia. Se planteaba entonces, la necesidad de copiar algunos esquemas de la *época de oro del cine nacional*, pero con propuestas actuales, que correspondieran a ese momento

histórico; es decir, ofrecer a todo el país un cine que fuera la imagen de su identidad cultural y, posteriormente, asistir con ésta a los escenarios internacionales. Con estos criterios se sientan las bases para lo que sería denominado como el Cine de los noventa.

Durante el periodo de gobierno de Ernesto Zedillo se continúa con un Programa que, en términos generales, contempla las mismas expectativas para el cine nacional. En este trabajo, por cuestiones de tiempo y espacio, se hace únicamente una revisión de las actividades que llevó a cabo durante su primer año de gestión el IMCINE, institución en la que actualmente recaen los más importantes programas cinematográficos de nuestro país.

Asimismo, se hace una evaluación del reconocimiento que ha logrado nuestro cine en el extranjero durante los últimos tiempos y la necesidad que existe de incluir al cine en los programas de relación cultural con otros países.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

La presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) marca el inicio de importantes cambios en la vida social, política y cultural de México. ".....aún en medio de disputas por el poder central y de un ambiente económico y social inestable, nuestro país entró en una etapa que puede considerarse de transición, pues de 1920 a 1934, aproximadamente, se fueron gestando las bases para el crecimiento económico y la diversificación de la sociedad. Dentro de esas bases destacó la germinación de un Estado para todos que, en adelante, tendría participación fundamental en la conducción del desarrollo económico y social. Este período se caracterizó por la reconstrucción nacional y por la reformulación de la estructura de dominación política para toda la sociedad, que incluyó la quiebra del modelo oligárquico en el ámbito económico y un conjunto de acciones destinadas a reestructurar, en el plano interno, el sistema político y su Estado y, en el plano externo, las relaciones de un nuevo tipo de desarrollo nacional con la economía internacional.¹

En ese período, José Vasconcelos es nombrado Secretario de Educación y durante su gestión se genera uno de los más importantes momentos culturales de nuestra historia, caracterizado por un marcado retorno a "lo mexicano", anteriormente menospreciado por tendencias europeizantes, cuyos principales seguidores veían con desagrado esta vuelta a lo nacional.

¹ AYALA Espino, José, *Estado y desarrollo, La formación de la economía mixta mexicana (1920-1982)*, FCE, México, 1988, pág. 79-80.

La cinematografía no es, en absoluto, prioridad en las políticas vasconcelistas y por ello vuelve a su condición itinerante del cine de la época Porfirista, sólo que esta vez es utilizado por educadores y alfabetizadores como una herramienta que atrae a la gente de poblaciones lejanas durante las misiones. Se presume que Vasconcelos no fomentó una escuela mexicana de cine como lo hizo con la pintura, pues veía en éste un instrumento transculturizante, ya que Estados Unidos lo utilizó como un medio de propaganda, con el que vendía, además de las figuras cinematográficas creadas por Hollywood, el tan famoso *american way of life*, que era incluso celebrado por un numeroso grupo de nuestra sociedad. Ya desde principios de los años veinte, la cinematografía norteamericana se había impuesto a la italiana, hasta entonces su principal competidor en el mercado mexicano. "En 1924 la producción nacional llegó a su nivel más bajo desde 1917, año en que se iniciaron las películas de argumento. Los entusiastas del 17 que deseaban formar una industria nacional se sintieron derrotados, y algunos creyeron que el culpable era el exiguo mercado nacional, la falta de audacia de los inversionistas y la deficiente preparación de los técnicos mexicanos, pero sobre todo el Estado por la situación imperante(...) El fondo del problema era, por supuesto, la competencia norteamericana, a la que el Estado no obstaculizó."²

La temática más común en esa época era la rural manteniéndose al margen de la política para no comprometerse con los asuntos agrarios de la revolución aún vigentes. Obregón no modificó en nada la censura impuesta por el gobierno carrancista a los distribuidores y exhibidores.

² DE LOS REYES, Aurelio, *Los orígenes del cine en México*, FCE, SEP, México, 1984, p. 82.

En el período de Plutarco Elías Calles (1924-1928) continúa la censura, era la época en que la Guerra Cristera (1926-1929) se recrudecía, convirtiéndose en tema cinematográfico prohibido. En ese momento surgen los trabajos "por encargo" destinados a evadir la realidad, entre los que destacan *El Cristo de Oro* (1926) y *El coloso de mármol* (1928). Al mismo tiempo, el Estado promueve trabajos destinados a la propaganda política como *Las cosas de México*, en donde se hace alusión a los resultados de la revolución, y *México militar* en la que se enaltece al ejército mexicano y su desempeño.

Durante esta época el cine se utiliza como instrumento de control, pues el gobierno pretendía borrar las huellas dejadas en la sociedad por la reciente guerra, una sociedad que veía en este medio la distracción idónea para el olvido y el reflejo de las aspiraciones de modernización. El cine constituía la diversión más accesible, tanto económica como intelectual, gracias al lenguaje visual y sus cualidades técnicas. Era una industria destinada principalmente al consumo interno y, sin embargo, serviría más tarde para proyectar la imagen de México en el exterior.

1.1.- Nacimiento y consolidación de la industria cinematográfica nacional (1929-1940).

La llegada del cine sonoro a nuestro país coincide con el fin del maximato (1929), con este avance la industria cinematográfica mundial se enfrenta a un sinnúmero de nuevas posibilidades creativas, pero al mismo tiempo, a serias dificultades; el mejor ejemplo es el hasta entonces predominante cine hollywoodense que si bien había acaparado los mercados mundiales, ahora se enfrentaba a las barreras idiomáticas. Las cinematografías europeas, en cambio, aprovechan la coyuntura para recuperar terreno en sus mercados naturales.

En México, la llegada del sonido hizo más favorables las condiciones para el nacimiento de una industria cinematográfica bien establecida. Asimismo, en 1930, la llegada del realizador soviético Sergei Eisenstein, para rodar la inconclusa *¡Qué viva México!* motivó aún más a los entusiastas que creían en la posibilidad de que surgiera en el país una industria de cine independiente y original. Por otra parte, la estabilidad social y política del país comenzaba a ser notoria, pues fomentaba las iniciativas de empresarios filmicos que sientan las primeras bases de la industria cinematográfica nacional.

En el escenario internacional predomina la situación de crisis económica, aumentan las tasas de interés en tanto que la producción en las potencias decae. En todos los ámbitos se da una contracción de las economías, es la época de la *gran depresión*. Mientras Europa está dedicada a la reconstrucción, Estados Unidos se consolida como potencia, y en Asia comienza a ser notorio el poderío del Japón.

En 1931, la Compañía Nacional Productora de Películas filmó *Santa*, basada en la novela homónima de Federico Gamboa, que es la primera película sonora del cine mexicano, es decir, la primera realizada con sonido óptico (una banda sonora en la misma película). Antes se habían filmado ya algunas películas sonorizadas como *Dios y Ley*, de Guillermo Calles o *El águila y el nopal*, de Miguel Contreras Torres, ambas de 1929, pero se empleó en ellas una tecnología rudimentaria y experimental con sonido de discos sincrónicos. En los años subsecuentes, la compañía sostuvo una producción incipiente; sin embargo, la industria tomó suficiente impulso y se generaron las condiciones mínimas para garantizar el funcionamiento continuo de los mecanismos de producción, distribución y exhibición.

Posteriormente, el gobierno instauró medidas proteccionistas para activar la incipiente industria cinematográfica. "A raíz de la Campaña Nacionalista, el

Presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, como un acto de apoyo a dicha Campaña y para estimular el surgimiento de la industria cinematográfica nacional, elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de 1931; al cabo de tres meses la exhibición cinematográfica estaba en crisis, pues los norteamericanos, que surtían el 90% de la mercancía, se negaron a pagar un centavo más de impuestos y suspendieron la remisión de películas. Los propietarios de cines de la República se reunieron en la Ciudad de México para discutir su problema; por unanimidad estaban de acuerdo en exhibir películas mexicanas pero ¿dónde estaban? El promedio, en los últimos años, había sido de dos o tres cintas anuales de baja calidad, cantidad verdaderamente ridícula para un consumo que superaba los 60 títulos anuales. Así pues, el Estado protegía a una industria antes de que naciera”.³

Los resultados de esa política proteccionista fueron nulos, pues los intereses económicos de los inversionistas hollywoodenses en México eran tan fuertes que sólo un poco de presión bastó para dejar sin efecto la iniciativa gubernamental.

Durante la presidencia de Abelardo L. Rodríguez (septiembre de 1932 a noviembre de 1934) la industria cinematográfica experimenta un notable despunte y de los seis trabajos realizados en 1932, nos encontramos al año siguiente con la alentadora cifra de 31 largometrajes. Los temas manejados fueron variados y surgen títulos como *La Mujer del Puerto* (Arcady Boytler, 1933), *El Compadre Mendoza* y *El Prisionero Trece* (Fernando de Fuentes, 1933), y *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1934)

Durante toda la década, la tendencia a incrementar los volúmenes de producción fílmica, continúa permitiendo el surgimiento de trabajos de importancia en la historia del cine mexicano. Trabajos del hispano-mexicano Juan Oro! García

³ DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo..... Op. Cit.*, pág. 118.

como *Sagrario* (1933), *Madre Querida* (1935) y *El calvario de una esposa* (1936), son conocidos y llegan incluso a Centro América y el Caribe con bastante éxito. Juan Bustillo Oro, por su parte, da a conocer trabajos como *Dos Monjes* (1934), *El Misterio del Rostro Pálido* (1935) y una adaptación de la novela homónima de Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*.

Lázaro Cárdenas, poco después de asumir el poder, marca el principio del sistema político moderno. Calles es exiliado y Cárdenas inicia la transición orientada hacia el populismo y la conciliación de clases en detrimento del poder hegemónico del ejército y los feudos sobrevivientes de la revolución. El PNR cambia su nombre por el del Partido de la Revolución Mexicana y aglutina sectores militares, obreros, campesinos y populares, a través de organizaciones de amplio alcance como la Confederación de los Trabajadores de México (CTM). A través del corporativismo se busca conciliar los intereses de los diferentes grupos productores del país y esta tendencia queda plasmada en lo que sería el Primer Plan Sexenal.

Por otro lado, el Estado promueve cine con un alto contenido social que refleja los principios y demandas de las nuevas fuerzas revolucionarias propuestas por Lázaro Cárdenas (Presidente de 1934-1940) surgen entonces trabajos como *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, *Rebelión* (1934) de Manuel Gómez y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes, así como algunas series documentales que exaltaban el progreso económico y las políticas populares del gobierno cardenista.

En 1935 ocurren dos hechos de gran importancia para la industria fílmica nacional: uno, la creación de la Compañía Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA); el otro, la realización de la mencionada cinta *¡Vámonos con Pancho Villa!*, primera película de dicha empresa sobre la que se presume la existencia de capital estatal; además de "Que la CLASA estuviera encabezada por el Ing. Alberto J. Pani, que había ocupado altos puestos gubernamentales (fue ministro

de Industria y Hacienda en el gobierno de Carranza y de Hacienda en el de Calles) y que el gobierno del General Lázaro Cárdenas aportara a la producción de *¡Vámonos con Pancho Villa!* un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes, caballada y asesoramiento militar, hizo suponer un fuerte apoyo estatal a la nueva compañía. Ese apoyo, sin embargo, no se tradujo en una producción directamente estatal.⁴

En ese mismo año, por decreto presidencial; se exime a los productores mexicanos del pago del 6% del impuesto sobre la renta. Asimismo, el partido en el poder, el Nacional Revolucionario, incursiona en la producción cinematográfica para financiar una película propagandística: *Judas*, cuya principal intención era la de difundir entre las masas el discurso adoctrinante del cardenismo. Así, vemos cómo la participación, directa o indirecta, del Estado en la producción se ve frustrada por una sociedad que sólo esperaba del cine diversión y un poco de evasión para los problemas cotidianos. “Los esfuerzos oficiales en el cine, por vía del apoyo a CLASA y de la experiencia frustrada del PNR, tropezaron con un público añorante de haciendas idílicas (y utópicas), el público que se entusiasmó con *Rancho Grande*, desde su estreno en el lujoso cine Alameda, inaugurado en 1936 por su dueño, el magnate Emilio Azcárraga”.⁵

Allá en el Rancho Grande es un relato lleno de folklore mexicano y de nostalgia por haciendas porfiristas, aderezado además por la moral conservadora de los protagonistas. La importancia de esta cinta radica en que fue la llave del mercado de habla hispana, era la imagen que de México se quería proyectar: ambiente rural, charros, mujeres tiernas, sumisas y recatadas. El éxito sin precedentes de ese filme de corte rural incita a los productores a invertir en la industria, se reorganiza en ese mismo año la Asociación de Productores Cinematografistas, entusiasmados ante un reto que parecía sencillo: repetir la

⁴GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, vol. 1 pág.163

⁵ *Ibidem*, pág. 64

fórmula de *Allá en el Rancho Grande*. Con ese primer impulso en 1938 se producen 57 largometrajes y oficialmente se considera a la Industria Cinematográfica Nacional como tal.

Los factores principales que, internacionalmente, contribuyeron a este auge son: por un lado, la decadencia del cine "hispano-hollywoodense" y la supremacía de nuestros productores sobre el resto de sus competidores de habla hispana; Argentina había bajado notablemente su producción caracterizada por una gran influencia europea, la cual difícilmente podía competir con el cine mexicano de rasgos más bien populares que incrementaban su carácter comercial; España, por otra parte, se encontraba en plena guerra civil.

Otra política gubernamental a favor del cine nacional fue el decreto presidencial de 1939, por el que se obligaba a los exhibidores a proyectar al menos una película mexicana al mes para equilibrar el mercado. A pesar de ese y otros muchos intentos de los productores y gente de la industria, ese mismo año se da una crisis, tan fuerte, que coincide con el deterioro de la economía y la expropiación petrolera y provoca el desplome de la producción de 58 largometrajes, en 1938, a tan solo 39 en el año siguiente. Este colapso es aprovechado por la industria argentina que durante un breve periodo recupera el mercado latinoamericano.

Termina el período de Cárdenas y con éste las políticas populistas, los nuevos candidatos promueven más bien políticas conservadoras.

1.2.- La época de oro

Mientras en México Manuel Ávila Camacho es elegido para ocupar la presidencia, los Estados Unidos se mantenían al margen del conflicto armado que había comenzado en Europa desde 1939. No obstante, conscientes de no poder

continuar así por mucho tiempo, y previendo su eventual participación en el enfrentamiento, comienzan a practicar la política del buen vecino, promovida por Roosevelt, que consistía en asegurar su frontera sur.

Se inicia en México un largo período de bonanza económica, conocido como *el milagro mexicano*, en el que se combina la estabilidad política con un marcado desarrollo económico, hasta entonces sin precedentes en Latinoamérica... "En su primera etapa el milagro mexicano se caracteriza por un hecho singular: el pacto establecido entre México y los Estados Unidos, especialmente dada la historia de conflictos entre ambas naciones desde 1910 y su intensificación después de la expropiación petrolera de 1938 (...) esta alianza fue el resultado de una coyuntura específica: la Segunda Guerra. El pacto México-Estados Unidos era supuestamente benéfico para ambas partes: a cambio de cooperación militar, mano de obra barata y garantía en el abasto de materia prima, México recibía numerosos préstamos y ayuda tecnológica que fortalecería su sacudida economía para reponerse en el mercado latinoamericano, europeo, incluso en el norteamericano."⁶

En 1942, se crea el Banco Cinematográfico, organización financiera estatal destinada a garantizar préstamos para apoyar el desarrollo de la industria que, administrado por Banco de México, operaría la institución crediticia Financiera de Películas, S.A. para respaldar proyectos e inversiones dentro de la industria cinematográfica; asimismo, se crea el Departamento de Supervisión Cinematográfica, que se encargaría de establecer criterios de censura y clasificar las películas en cartelera de acuerdo con el tipo de auditorio. El número de producciones se incrementa en grado tal que se sobrepasan los 70 trabajos por año caracterizados, casi todos ellos, por vastas y lujosas producciones cuya garantizada rentabilidad respaldó las carreras de mucha gente brillante protagonista de la época, tales como: Julio Bracho, Emilio Fernández, Alejandro

⁶ PARANAGUÁ, Paulo, *Mexican Cinema*, British Film Institute, Londres 1995, p.85

Galindo Amezcua, Roberto Gavaldón Leyva, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Pedro Armendáriz, Andrea de Palma, Arturo de Córdova y Gunther Gerzo, entre muchos otros.

La socavada producción hollywoodense, dedicada entonces a la filmación de obras directamente relacionadas con la propaganda militar, deja un vacío en la producción comercial continental, cuyos espacios son ganados poco a poco por la cinematografía mexicana en pleno auge. En una sociedad caracterizada por un Estado que recién se asumía como protagonista de las estrategias de industrialización y modernización, la industria fílmica comenzó a hacerse cada vez más sólida a grado tal, que llegó a dominar el mercado latinoamericano, imponiendo gustos estéticos y valores entre las masas...."el período de 1939 a 1952, bautizado después como la ...poca de Oro del cine nacional, la estructura de nuestra industria fílmica se consolida y se cierra férreamente sobre sí misma, llegando a ser una de las industrias más importantes del país, como si sus productos fueran de primera necesidad y dándose el lujo de funcionar de manera imperialista en la mayoría de las naciones de habla hispana del continente, carentes de industria fílmica propia."⁷

1.3.- El Estancamiento (1952-1970)

El período conocido como La prolongada crisis estructural del cine mexicano coincide con los gobiernos de Ruiz Cortinez (1952-58) y Adolfo López Mateos (1958-64), también conocida como la tercera y última etapa del *Milagro mexicano*, o la era del desarrollo estabilizador, que consistió en estrategias económicas (1954) diseñadas para prevenir las consecuencias de una eventual devaluación del peso frente al dólar y, al mismo tiempo, aminorar el proceso inflacionario iniciado desde 1948.

⁷ AYALA; Espino, José. Op. Cit. pág.508

En la industria fílmica la producción se incrementó hasta alcanzar un promedio de 90 largometrajes por año; sin embargo, simultáneamente se percibía un deterioro en la calidad de dichas producciones. La crisis cinematográfica se recrudece por la competencia de la televisión que, poco a poco, aleja al público de las salas. La situación se complica con la concentración de la dirección y producción en unas cuantas manos.

Una de las primeras políticas de Ruiz Cortinez fue rediseñar mecanismos que balancearan el poder del monopolio de exhibición con las otras partes que conformaban las industrias distribuidora y productora. Esta reorganización sería instrumentada a través del Banco Nacional Cinematográfico, para reestructurar sus políticas crediticias y así privilegiar aquellos proyectos que conjuntaran características de calidad y rentabilidad.

En este intento por lograr trabajos rentables, surge el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, mejor conocido como el Plan Garduño, promovido por el entonces director del Banco, Eduardo Garduño. La finalidad del plan era estimular las producciones con capacidad de recuperación comercial segura, para equilibrar la distribución, la exhibición y reinvertir las ganancias directamente en la producción, con lo que se pretendía la circulación de las ganancias económicas en los tres sectores.⁸

Las compañías distribuidoras constituían parte fundamental del plan, pues se presumía que al garantizar la comercialización se eliminaban los riesgos de pérdidas de capital. En esa época ya existía Películas Nacionales S.A. para Iberoamérica, y más tarde Cinematográfica Mexicana Exportadora y CIMEX para Estados Unidos y el resto del mundo.

⁸ Tello, Jaime, et al, *TESTIMONIOS Y DOCUMENTOS DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO*, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México 1988, Vol. II, pág. 15

Durante los seis años en que el Plan Garduño rigió la industria, la decadencia se acentuó drásticamente, debido a que las prioridades mercantilistas del Plan descuidaron la calidad. Los principales logros del Plan Garduño se tradujeron en un mayor control de los tres sectores, aunado a una cada vez menor dependencia de los capitales extranjeros. Sin embargo, la legislación cinematográfica, que intentaba mejorar la calidad de la producción, solamente logra que se incremente el número de trabajos y ni la llegada del color a esta industria (1955) consigue una mejora sustancial en la calidad de los trabajos, dicho recurso era utilizado solamente como gancho publicitario.

En 1957 ocurren tres hechos relevantes para la industria cinematográfica: se fundan los estudios América, que serían manejados por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica; se cierran los Estudios Tepeyac; y CLASA, en franca quiebra, dejar ver ya lo que sería un hecho irreversible: su paso a la administración del gobierno.

Cada día se hizo más evidente la crisis de un cine que trataba de seguir sustentándose en las figuras consagradas durante la ...poca de Oro. Realmente hubo muy pocos signos de calidad, solamente Luis Buñuel continuaba una brillante trayectoria, aunque obstaculizada constantemente por las precarias condiciones de la industria y su ambiente que; sin embargo, cabe destacar entre sus logros: "Premio a la Mejor Dirección por *Los Olvidados* (1950) en el Festival de Cannes. Al año siguiente obtendrá en el mismo festival el Premio de la Crítica Internacional FIPRESCI por *Subida al cielo* (1951) y en 1958 el Premio Internacional del Jurado por *Nazarín* (1958). El mismo premio en 1960 por *La Joven* (1960). Con *Viridiana* (1961) gana la Palma de Oro ese año; sin embargo, la película representó a España, no a México. Vuelve a ganar el Premio de la

Critica Internacional con *El Ángel Exterminador* (1962). Por último, en 1965 obtiene cinco premios, entre ellos el Premio Internacional del Jurado (León de Plata) en el Festival de Venecia con *Simón del Desierto* (1964)."⁹

En esa época, el cine independiente participa en forma destacada en la producción; particularmente importante es la labor de Manuel Barbachano Ponce, a través de la empresa Teleproducciones (fundada en 1952), a ellos se deben producciones, tales como *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, *El Brazo Fuerte* (1958) de Giovanni Korporaal y *La Gran Caída* (1958), de José Luis González de León. La principal cualidad del cine independiente es que se lograban trabajos de gran creatividad, a pesar de los precarios mecanismos de producción que utilizaban los jóvenes cineastas ante la política de puertas cerradas de los sindicatos de la industria fílmica.

Al tomar el poder Adolfo López Mateos (1958) la crisis del cine llegó a ser tan profunda que en 1959 se suspendió indefinidamente la entrega de los Arieles. De este sexenio no hay mucho qué decir en términos de producción fílmica. Lo que sí es claro es un aumento de la presencia del estado en campos que anteriormente estaban en manos de la iniciativa privada, con esto se comenzaron a trazar las bases de una economía mixta y se estimulaba la producción.

Al frente del Banco Cinematográfico fue nombrado Federico Heuer, quien implementó un plan que, al concentrarse en el aspecto financiero, logró mantener estabilidad cuantitativa, como lo demuestran las estadísticas de producción: en 1959, 116 largometrajes; en 1960, 114; en 1961, 74; en 1962, 81; en 1963, 86 y en 1964, 112. Desafortunadamente, los números no reflejan la escasa calidad, debida principalmente a la reducción de costos y tiempo.

9 Aguiñaga Ortuño, Mario: *Premios y festivales*. CD-ROM Cien años de cine mexicano, CONACULTA- IMCINE, Universidad de Colima, 1999.

Aunado al deterioro financiero en la industria, la Dirección de Cinematografía censuraba de manera tan estricta que llegaba al absurdo. Los dos ejemplos más representativos de tal censura fueron *La Sombra del Caudillo* (Julio Bracho, 1960) prohibida por ofender al ejército y *La Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) por tratar el tema de la industria petrolera. También las películas extranjeras fueron víctimas de la censura como *Rocco y sus hermanas* de Luchino Visconti y *La Dolce Vita* de Federico Fellini.¹⁰

En 1960 los diputados Roberto Gavaldón, Marina Rabadán y Antonio Castro Leal, proponen el ante proyecto de una nueva Ley Cinematográfica, que fue aprobado por la Cámara de Diputados, pero congelada indefinidamente por el Senado. Era una ley muy severa en cuestión de censura, apegada a los intereses económicos de la producción, distribución y exhibición, y que ignoraba todo lo relativo a la promoción cultural, difusión y capacitación.

En estas condiciones, la industria cinematográfica comienza a generar películas de pésima calidad, con temas tan variados que van desde las comedias rancheras y los dramas juveniles, hasta los de luchadores y cómicos. Se perdió el mercado natural (Latinoamérica), el cual fue aprovechado por el cine español, gracias a la "estabilidad" generada por el régimen franquista.

A pesar de la evidente crisis, a finales de los años 50, surge una nueva generación de cinéfilos que, influenciados por los cada vez más numerosos cineclubes, el inicio de la *Reseña de Acapulco* (1988) y las producciones extranjeras procedentes de Francia, Italia y Hollywood, toman la iniciativa para reconstruir la industria cinematográfica general. Es entonces cuando empiezan a figurar en el medio los nombres de Emilio García Riera, Alberto Isaac, Jorge Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent y algunos otros que denunciaban la falta de

¹⁰ GARCÍA RIERA, Emilio; *Breve historia del cine mexicano*. Ediciones MAPA, p. 219.

creatividad y calidad de la industria, consecuencia de la política de puertas cerradas de los sindicatos cinematográficos desde 1945. Asimismo, manifiestan en diversas publicaciones su inconformidad y demandan la renovación de las nóminas técnicas y creativas de la industria. El grupo, que se autodenomina *Nuevo Cine*, llegó incluso a publicar el manifiesto del Grupo Nuevo Cine, el que se daba a conocer sus objetivos, todos encaminados al rescate de la industria cinematográfica nacional.

Lamentablemente, no hubo nada determinante que pudiera contribuir en forma significativa para evitar el avanzado decaimiento de la industria. La producción decrecía considerablemente: en 1963, 86 largometrajes, de los cuales sólo 41 se consideraban *producción regular* o, lo que es lo mismo, se habían realizado bajo las normas impuestas por el Banco, las distribuidoras y el STPC; 30 más eran series de cortometrajes, que al unirse formaban largometrajes; el resto estaba conformado por producciones independientes o películas rodadas en el extranjero.¹¹

Durante el gobierno de Díaz Ordaz se anunció una reestructuración del Banco Cinematográfico para sanear el viciado ambiente de la industria filmica, pero en la práctica los cambios anunciados fueron casi imperceptibles. En 1965 debuta Arturo Ripstein con *Tiempo de Morir*, basado en un argumento de Gabriel García Márquez, que aparentemente representaba una gran promesa de cambio en el sexenio que comenzaba; sin embargo, resultó mucho más importante la celebración, en ese mismo año, del Primer Concurso de Cine Experimental en el que dieciocho realizadores, muy influenciados por el cine europeo, presentan sus obras. Los trabajos premiados en ese concurso fueron *La Fórmula Secreta* (Rubén Gámez, 1964); *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964); *Amor, Amor, Amor* (compilación de Juan José Gurrola, Juan Ibáñez y Miguel Barbachano, 1964); y *El Viento Distante* (Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio

¹¹ DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México*. FCE, SEP; México 1984. P.47.

Véjar). Cabe mencionar además que con estos trabajos, se incorporaban a la industria fílmica prestigiados escritores latinoamericanos: Juan García Ponce, Sergio Magaña, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo.

El concurso demostró que existían talentos, al margen de las estructuras convencionales de la industria, con potencial para desarrollarse y enriquecerla. Por otro lado, fue evidente que las nuevas propuestas no eran antagónicas a la comercialización, así lo demostraron las veintiún semanas de exhibición de *Viento Distante*. Internacionalmente, la nueva generación de cineastas también es reconocida, el festival de Locarno otorga un premio a la cinta *En este pueblo no hay ladrones*.

En ese mismo año, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, el Banco Cinematográfico, la Asociación de Productores y la Dirección General de Cinematografía, convocaron al primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos. De los 229 participantes, sólo el ganador llegaría a filmarse y además se exhibiría: *Los Caifanes*, escrita por Carlos Fuentes y Juan Ibañez, éste último es quien la dirigió. Así es como, salvo en escasos ejemplos como *Tiempo de Morir* de Arturo Ripstein, 1965; el debut de Felipe Cazals, en 1968, con *La Manzana de la Discordia* y la comedia *Familiaridades*, de 1969; *Fardo y Lis* de Alejandro Jodorovski, 1967 y *Los Caifanes*, el cine nacional en los tiempos de Gustavo Díaz Ordáz estuvo plagado por luchadores, jóvenes a go-gó y melodramas infantiles que lejos de reconstruirlo deterioraban su imagen, dentro y fuera del país.¹²

A finales de los años 60, el cine mexicano estaba en decadencia económica y estructural. En esta década proliferaron películas como *El Santo* y todos los variantes del género que, entre otros, era el medio que los productores

¹² AYALA BLANCO, Jorge; *La aventura del cine mexicano*. Mexico 1985, p. 33.

establecidos habían encontrado para sobrevivir a la crisis: producciones cuyo costo, parcial o totalmente, era financiado por El Banco Nacional Cinematográfico, era recuperable en taquilla.

2. - EL PROCESO DE DECADENCIA: TRES SEXENIOS DE CRISIS EN LA INDUSTRIA

2.1.-La relativa recuperación en el sexenio de Luis Echeverría y el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica.

A finales de 1970 llega al poder Luis Echeverría. Políticamente, el país se encontraba en un periodo inestable, heredado de los sucesos de 1968. El deterioro de los mecanismos estatales de relación y control social se traducían en un aumento de las demandas por una mayor calidad de vida y por la apertura democrática. Ante tal situación, el nuevo gobierno emprendió una serie de modificaciones orientadas al establecimiento de una nueva relación entre el Estado y los sectores productivos. Se trataba de estimular la economía e inducir el crecimiento de la inversión; todos los cambios se acompañaron de un discurso político progresista que aludía a la apertura democrática y prometía desarrollo compartido y justicia social.

En la cinematografía, los problemas eran los mismos que se habían heredado de años atrás: la industria se encontraba descapitalizada, los empresarios invertían cada vez menos y buscaban todos los medios que les permitieran abaratar costos (menos personal técnico y reducción de tiempos de rodaje). Además, los sindicatos continuaban sus políticas de puertas cerradas.

Por otro lado, las compañías distribuidoras de películas nacionales, Películas Mexicanas y CIMEX, se encontraban en números rojos; asimismo, la Compañía Operadora de Teatros había llegado a un grado de nula rentabilidad, con salas en mal estado y operando con tarifas congeladas.

Sin embargo, ante tal situación, mucha gente vio en los concursos de cine y en los creadores independientes una posibilidad de "curar" a la enferma industria. En 1970 queda demostrado claramente el cambio generacional que se vivía, ya que de las 95 películas producidas, 18 eran *operas primas*.

El 21 de enero de 1971 Rodolfo Echeverría, hermano del entonces presidente, da a conocer desde la dirección del Banco Cinematográfico, el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*,¹³ mediante el cual el Banco se redefinía como el organismo generador del crédito y rector en el aspecto económico de todas las actividades cinematográficas, cuyos objetivos, en general, proponían: Reestructurar financiera, administrativa y jurídicamente el Banco y sus filiales; en la producción: lograr el equilibrio entre costos y rendimiento de explotación; en la distribución, conservar y extender los mercados de exhibición nacional y extranjero; en la exhibición, abrir todas las salas para nuestro producto; construir nuevas salas y mejorar las ya existentes; en los Estudios, reorganizar los sistemas administrativos y contables y mejorar los equipos; y en la formación y difusión, establecer el Centro de Capacitación Cinematográfica, edificar la Cineteca Nacional y reimplantar la ceremonia de los Arieles y premios en metálico para la mejor producción y fomentar los esfuerzos de difusión que permitan favorecer el crecimiento del cine nacional.

A largo plazo, el Plan apuntaba a privar a los productores tradicionales de los favores financieros del Estado, ya que se argumentaba que esos mismos productores eran los que durante veinte años habían fracasado en tratar de salvar a la industria, con lo que habían demostrado su "ineptitud", que facultaba al Banco para decidir substituirlos y ocuparse él mismo de producir.

Desde 1971 el Estado comienza a involucrarse directamente en la producción a través de los Estudios Churubusco; posteriormente, en 1974, se

¹³ RUY SÁNCHEZ, Alberto et. al. *Hojas de Cine. Testimonios y...* SEP-UAM 1988. Vol. 2, p.140.

crea la filial Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) que en lo sucesivo se encargaría directamente de la producción. En 1975, esta empresa absorbe el departamento de producción de los Estudios Churubusco.

Otra de las modalidades por la que el Banco participó en la producción de películas, fue a través de la coproducción internacional y con cooperativas y trabajadores. Este último tipo de producciones motivó el que en 1975 se crearan las empresas productoras: CONACITE Uno y CONACITE Dos (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado), basadas en una alianza entre el gobierno y el STPC y el STIC, respectivamente.

En 1975 el Estado adquiere los Estudios América, CIMEX se fusiona con Películas Mexicanas y el Banco queda como accionista mayoritario de la empresa COTSA. A lo largo del sexenio construyó nuevas salas y remodeló las ya existentes, de modo que para 1976 ya contaba con 375 en el país, de las cuales 243 eran arrendadas y 91 de su propiedad; es decir, 67 más que al iniciarse el período de Echeverría.¹⁴

Para llenar el vacío que había dejado la Reseña Mundial de Acapulco en 1971, se organiza la Muestra Internacional de Cine, con el objetivo de difundir en México las obras fílmicas más importantes del mundo. En 1972 se constituyó la nueva Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que se había disuelto desde 1950 y, ese mismo año, se reanudó la ceremonia de entrega de los Arieles, que durante los primeros cinco años tuvo como sede la residencia oficial de Los Pinos.

* Estas nuevas compañías suponían que las ganancias de cada película se repartían comunemente: en cada coproducción los trabajadores aportarían 20% de su salario y recibirían 50% de las utilidades de la comercialización de cada película. Así se produjeron: *El Apando* (Felipe Cazals), *Hermanos del viento* (Alberto Bojórquez), *Chicano* (Jaime Casas), entre las más destacadas.

¹⁴ *Ibidem*. P.143.

Todo este nuevo orden en la cinematografía contribuyó para desarrollar las carreras de toda una nueva generación de cineastas valiosos (la mayor parte iniciados en el cine independiente de finales de los 60) que aceptaron la tutela gubernamental. De este grupo provienen trabajos como *Canoa*(1975) y *El apando*(1975) de Felipe Cazals, *Maten al león*(1977 de José Estrada, *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo, *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac, *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons, *El Castillo de la Pureza* (1972) de Arturo Ripstein; *Reed, México Insurgente* (1970)de Paul Leduc, *Mecánica Nacional* (1973) de Alcoriza, y *Calzonzin Inspector*(1973) de Alfonso Arau, que fueron el estandarte que daba fe de la "oportuna" intervención del Estado.

Otro hecho importante es que paralelamente a las producciones estatales surgen compañías productoras privadas, que trabajan completamente al margen de los sindicatos de la industria cinematográfica. Entre ellas encontramos Alfa Centauri, que produjo los trabajos de Felipe Cazals como *Emiliano Zapata* (1970), *El jardín de la tía Isabel* (1971), *Los que viven donde sopla en viento suave* (1973). Otra compañía productora, Marco Polo, produjo trabajos como *Tu, yo, nosotros* (1970) que es una compilación de historias dirigidas, respectivamente por Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons; *Muñeca reina*, de Sergio Olhovich; y el primer trabajo comercial de Jaime Humberto Hermosillo, *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), fueron algunas de las más importantes durante su efímera existencia, ya que la compañía desaparece en 1974. En este mismo contexto, la compañía Producciones Escorpión tiene también una corta vida (1971-1975) y es recordada entre la gente del medio por producciones tales como *Mecánica nacional* y *El muro del silencio* de Luis Alcoriza (1971); *Fe, esperanza y caridad* de Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons (1972).

Dentro de este sexenio, 1975 es el año más representativo de la producción estatal, ya que para entonces se había establecido un control casi total de la industria cinematográfica y se lograron trabajos de mayor consistencia

y solidez. Surgen entonces ejemplos tales como *Canoa* y *El Apando*, (1975) de Felipe Cazals; *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo y *Chin, Chin, el teporocho* (1975) de Gabriel Retes.

2.2.- El sexenio de José López Portillo, la creación de Radio, Televisión y Cinematografía.

El 1° de diciembre de 1976 inicia el período presidencial de José López Portillo, cuyo discurso se denominó *Alianza para la producción*, que para enfrentar la severa crisis económica que asolaba al país utilizaba el demagógico lema de: *la solución somos todos*. Debido a esa crisis económica, se desmantela toda la infraestructura cinematográfica heredada del sexenio anterior, y la injerencia del Estado en esa industria se reduce hasta casi desaparecer.

El 17 de enero de 1977 se crea la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), cuya gestión fue encomendada a Margarita López Portillo, hermana del presidente. En lo sucesivo, los diversos organismos de la industria filmica nacional; es decir, la Cineteca Nacional, Compañía Operadora de Teatros S.A., CONACINE, CONACITE Uno y Dos, Estudios Churubusco Azteca S.A, Películas Mexicanas S.A. y Continental de Películas, serían coordinados y administrados por la Secretaría de Gobernación.

Se pretendía reactivar la inversión privada para lograr proyectos autofinanciables y poco a poco retirar completamente la inversión estatal. Con este fin se anuncia que el Banco ya no otorgaría préstamos que rebasaran los 7 millones de pesos.

Por otra parte, la producción privada continúa ocupada en producciones rápidas, vulgares y económicas, de nula aportación cultural, aunque con altos rendimientos en taquilla. En 1977, Televisa incursiona en la industria filmica y se

crea Televisine, que inicia su vida con *El chanfle* (1977) que resultó un éxito taquillero, debido a la gran popularidad de Roberto Gómez Bolaños, *Chespirito*. En adelante, la nueva empresa participa activamente en la producción nacional, convirtiéndose en la mayor productora entre 1978 y 1982.

Salvo muy escasos ejemplos, el cine oficial tropezaba una y otra vez con "superproducciones" que resultaban verdaderos fracasos en términos de calidad y recuperación económica. En esa época, se producen, bajo los lineamientos gubernamentales: *El lugar sin límites*, *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein; 1977 y 1978, respectivamente); *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1977); *El recurso del método* (Miguel Littin, 1977), *Los albañiles* (Jorge Fons, 1977). A pesar de que dichas producciones cuentan con un nivel de calidad aceptable, tienen en su contra los pésimos sistemas de distribución, promoción y exhibición, "...tiene mucho que ver una política de exhibición francamente discriminatoria para el cine nacional y para cualquier otro que no sea el norteamericano) y en la que el cine estatal se lleva la peor parte. Se les asignan salas inadecuadas y lejanas. Se presentan las películas con promoción nula o bien premeditadamente equivocada. Aquí hay una curiosa paradoja: El Estado exhibidor sabotea al Estado productor. Las películas se exhiben a destiempo y en condiciones adversas. Su costo, más los intereses acumulados por el tiempo que permanecen sin exhibirse, nunca será recuperado, ni siquiera en una mínima parte. Así, el Estado demuestra y se demuestra que la producción es un pésimo negocio y que debe quedar en manos del sector privado"¹⁵

¹⁵ PÉREZ TURRENT, Tomás. Op. Cit. P.67.

2.3.-Miguel de la Madrid y los intentos de renovación

A finales de 1982 llega a la presidencia Miguel De la Madrid Hurtado, cuyo sexenio inició con una fuerte crisis económica, a la cual hay que agregar el deterioro al interior del PRI que culmina, en ese período, con la separación de un importante grupo encabezado por Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo.

En la cinematografía aparece, y se extiende por todo el territorio, un nuevo elemento difusor: el videocasete, inventado desde 1971, que llega a nuestro país a principios de los ochenta y cambia completa y radicalmente la manera de ver cine.

La era del videocasete hizo pensar a muchos en la posible desaparición del cine de 35 mm. , afortunadamente el tiempo demostró que era una forma más de comercialización para los productores cinematográficos. Muy pronto demostró ser una alternativa más para los creadores que representaba la posibilidad de obras de mayor duración. "Ahora el cineasta no tiene por que ceñirse más a las dos horas promedio de metraje, y puede abordar historias más extensas y complejas sin condenar su obra a la muerte en taquilla o al desconocimiento".¹⁶

El videocasete revolucionó completamente la industria cinematográfica en sus tres fases: la producción, comercialización y exhibición. No obstante el nuevo gobierno, en un intento de renovación de la industria crea por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), subordinado a la Secretaría de Gobernación y de RTC; su principal objetivo era coordinar las acciones de las empresas filmicas del Estado (Estudios Churubusco, Procinemex, Conacine y CONACITE), la dirección del mismo es confiada al cineasta Alberto Isaac, durante cuya gestión se produjo muy poco, siempre argumentando la severa crisis

¹⁶ GARCÍA Tsao, Leonardo. *Los Ochenta, poco sexo, muchas mentiras, todo en video*. DICINE, No. 32, México, 1990.

económica; lo único relevante que hizo fue el Tercer Concurso de Cine Experimental.

Para 1985, la evidente crisis del cine nacional hace que los productores retomen el debate de los derechos de pantalla del 50% para las producciones nacionales, y también los exhibidores se quejan de los precios congelados de taquilla; ambos sectores reflejan la cada vez menos alentadora situación de la industria.

El 13 de octubre de 1986, el entonces director general de RTC, Jesús Hernández Torres, presenta el Plan de Renovación Cinematográfica, en el que destaca lo siguiente: liberar los precios de entrada para proteger los intereses del público, mediante la prestación de un servicio adecuado; crear el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, al que los exhibidores aportarían un porcentaje del 5% para mejorar la calidad del cine mexicano y fomentar su difusión; hacer que los exhibidores cumplieran con lo estipulado en la ley Cinematográfica, la cual concedía el 50% de tiempo en pantalla al cine nacional; promover la capacitación en el sector de la producción, que incluiría al personal técnico, sonidistas, tramoyistas, maquillistas, iluminadores, etc., apoyar la importación de equipos con facilidades fiscales para modernizar equipos de producción, post-producción y exhibición; fomentar el intercambio con otros países, sobre todo en lo referente a películas con cualidades artísticas; en el área de cortometraje, estimular la formación de nuevos cineastas; en promoción, generar un impulso hacia el extranjero; y, por último, apoyar al fondo de jubilados.¹⁷

Los exhibidores fueron los que menos cumplieron por la Ley, pues se negaron a colaborar con lo establecido para el Fondo para el Fomento a la Calidad Cinematográfica y tampoco concedieron el 50% de tiempo en pantalla al

¹⁷ COLECTIVO, Alejandro Galindo. *El Cine Mexicano y sus crisis*, en revista DICINE N.21, México 1987. Pág. 16 - 18.

cine nacional, argumentando que la baja producción no alcanzaba a cubrir el porcentaje exigido.

Durante este sexenio se producen 91 largometrajes en 1983, 68 en 1984, 89 en 1985, 76 en 1986, 88 en 1987 y 74 en 1988. A través de IMCINE y CONACINE se producen *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1984); *Mexicano tú puedes* (José Estrada, 1984); *Veneno para las Hadas* (Carlos Enrique Taboada, 1984); *Mariana, Mariana* (Alberto Isaac, 1986); *El Imperio de la Fortuna* (Arturo Ripstein, 1986); *Lo que importa es vivir* (Luis Alcoriza, 1986); *El tres de copas* (Felipe Cazals, 1986); *Días Difíciles* (Alejandro Pelayo, 1987); entre las más destacadas.¹⁸

En términos generales, podemos resumir que la industria cinematográfica pasó por un largo y penoso período de crisis, acentuado por la situación económica que imperaba en nuestro país. Pero además de ello, hubo factores que tuvieron que ver directamente con la calidad de los argumentos y la constante reincidencia en la monotemática del cine de luchadores y "ficheras". En el ámbito internacional fueron contadas las producciones que participaron y, en todos los casos, se trató de directores que habían surgido con anterioridad.

¹⁸ FUENTE: Pérez Turrent, Tomás et al. Hojas de Cine. Testimonios y.. p.94.

3. - EL IMCINE, LAS POLÍTICAS SALINISTAS A FAVOR DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y DE SU INCIPIENTE INTERNACIONALIZACIÓN (1988-1994)

Como se mencionó en el capítulo anterior, el cine nacional conservó, desde que terminó la época de oro y hasta mediados de los ochenta, una visión muy pobre como industria y más aún como un medio de expresión artística, mediante el cual se representa la imagen de nuestro país en el extranjero.

En este largo período, la imagen cinematográfica de México está prácticamente ausente en los foros y mercados internacionales, en donde el cine es ya considerado como un medio de intercambio cultural. La conducta política nacional se enfrenta a cambios significativos, luego de más de medio siglo de haber sido totalmente controlada por un partido de gobierno, cuyos triunfos eran cada vez más discutidos y cuestionados por la oposición y el pueblo entero. Por otra parte, el concepto de globalización recorre el mundo, amenazando con dejar fuera a todo aquello que no se "actualice"; nuestra industria cinematográfica, por supuesto, no es la excepción. Esa es quizá una de las razones por las que el siguiente gobierno decide fortalecer las estructuras culturales y artísticas, integrarlas y, posteriormente, difundirlas internacionalmente. El cine nacional encuentra entonces el origen de algunos elementos que sentarán las bases para lo que posteriormente será conocido como el cine de los 90, sin lugar a dudas, la manifestación más importante que se ha dado en los últimos tiempos dentro de esta industria.

3.1. - Víctor Flores Lea y la Creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

En 1988, luego de una campaña y un proceso electoral muy difícil, llega por fin a la presidencia Carlos Salinas de Gortari. Las metas de su gobierno se resumen en tres acuerdos básicos:

- a) Políticamente, enriquecer y abrir nuevos cauces para la vida democrática del país;
- b) Económicamente, impulsar el comercio y la creación de empleos, así como sanear las finanzas públicas para estimular el crecimiento en todos los sectores productivos; y
- c) Mejorar el bienestar social para erradicar la pobreza extrema y garantizar la seguridad pública, así como la dotación de servicios básicos¹⁹

Sobre estas bases se esbozó, durante mayo de 1989, el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, en el que se establecía que las políticas culturales se sustentarian en la modernización.

En materia cultural, la primera medida del gobierno salinista fue la creación, el 7 de diciembre de 1988, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA); al frente de este órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública fue nombrado Víctor Flores Olea. De esta manera, con los preceptos establecidos por el Plan Nacional de Desarrollo, el CNCA fungiría como entidad independiente para administrar los recursos humanos y materiales, que anteriormente coordinaba la Subsecretaría de Cultura de la SEP. Consecuentemente, del CNCA dependerían prácticamente todos los organismos culturales del Estado.²⁰

¹⁹ FUENTE: Resumen del discurso de toma de posesión, Carlos Salinas; 1° de diciembre de 1988.

²⁰ Diario Oficial de la Federación, 7 de diciembre de 1988.

Los estatutos del Consejo también contemplan algunos aspectos en los que, de algún modo, se ejercía cierto control en las programaciones de radio y televisión, aunque las direcciones de ambos rubros continuaban dependiendo de Gobernación, sus funciones se ejercerían de acuerdo con los lineamientos de seis programas básicos:

- 1) Preservación y difusión del patrimonio cultural
- 2) Aliento a la creatividad artística y a la difusión de las artes.
- 3) Desarrollo de la educación y la investigación en el campo de la cultura y las artes.
- 4) Fomento del libro y la lectura.
- 5) Preservación y difusión de las culturas populares.
- 6) Fomento y difusión de la cultura a través de los medios audiovisuales de comunicación.

En el último punto se incluían las actividades en torno a la cinematografía nacional.

El 13 de febrero de 1989, se da a conocer un decreto presidencial por el que el Instituto Mexicano de Cinematografía, hasta entonces coordinado por la Secretaría de Gobernación, a través de RTC, pasa al sector de educación y por ende al CNCA; es entonces cuando Ignacio Loera Durán sustituye a Enrique Soto Izquierdo en la dirección de dicho Instituto.²¹

²¹ Fuente: IMCINE, *Memoria de gestión del periodo comprendido entre diciembre de 1988 y agosto de 1994*. IMCINE, Departamento de Planeación; p.16.

3.2. -Tres diferentes administraciones y el repunte del llamado *Cine De Los Noventa*

3.2.1. - Ignacio Durán

Cuando el IMCINE inició actividades con su nueva administración, la situación de la industria cinematográfica nacional era la misma: un mercado invadido por trabajos de bajo presupuesto que no hacían más que prolongar la crisis en que se encontraba desde los años 70. La necesidad de renovar la industria filmica en su conjunto se hacía cada vez más evidente. Asimismo, había que actualizar la Ley Cinematográfica de 1949, cuyo contenido era totalmente obsoleto. Con estos fines Durán Loera da a conocer el Plan Institucional 1989-1994 que fue el documento rector de todas las actividades realizadas durante dicho período, siempre manifestando en forma clara su contribución y apoyo a los lineamientos establecidos por el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, el Programa Nacional de Cultura 1990-1994 y el Programa Nacional de Modernización de la Empresa Pública 1990-1994.

En el Plan Nacional de Desarrollo se establece que los objetivos en materia de política cultural serían la protección y difusión del patrimonio nacional arqueológico, histórico y artístico. Asimismo, se reconoce la imperiosa necesidad de hacer de la cultura el elemento fundamental de la identidad nacional.

Conforme a tales preceptos, el IMCINE establece su programa de actividades y define sus objetivos, esbozados en el Plan Institucional 1989-1994 que da a conocer el entonces director, Ignacio Loera Durán, y que se caracterizan fundamentalmente por los siguientes aspectos:

- Propiciar que en la producción y en la operación cinematográfica prevalezcan criterios de calidad, culturales y de participación solidaria.
- Orientar sus acciones para que la cinematografía estatal refleje la pluralidad de ideas de nuestra sociedad.
- Impulsar la recuperación y el fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional y de todos los sectores que en ella participan.²²

Dentro del Plan Institucional también se dan a conocer los objetivos del IMCINE:

1. Promover y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos, a través de las diferentes entidades que opere y de los demás instrumentos que sean necesarios para el cumplimiento de sus programas.
2. Promover que la producción cinematográfica del sector público, esté orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano.
3. Estimular, por medio de las actividades cinematográficas, la integración nacional y la descentralización cultural.
4. Fungir como órgano de consulta de los sectores público social y privado.
5. Celebrar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades de cinematografía nacionales y extranjeras.
6. Realizar estudios y organizar un sistema de capacitación en materia cinematográfica.

²² Fuente: IMCINE, *Memoria de gestión del periodo comprendido entre diciembre de 1988 y agosto de 1994*, Departamento de Planeación, p. 2.

Simultáneamente se planteó un reordenamiento interno en el Instituto, con el objeto de coordinar de manera más coherente todas y cada una de sus funciones; sus prioridades se centraban en dos aspectos fundamentales: el industrial, que enmarcaba producción, distribución y exhibición; y el aspecto cultural, en el que se incluían la difusión, la promoción, y la investigación, así como los apoyos interinstitucionales. De este modo el IMCINE controlaba directamente las tres actividades básicas de la industria cinematográfica.

En lo referente a la producción del Instituto, se fijaron metas para elevar la calidad de los trabajos en los que participaría, así como también se planteó la necesidad de estimular a los jóvenes creadores, de optimizar los recursos y la descentralización cinematográfica. Los trabajos serían seleccionados y, en su caso, recomendados para el financiamiento estatal por un Consejo Consultivo, conformado por destacados miembros de la comunidad cinematográfica.

Cuando un proyecto, luego de un proceso específico, era por fin aprobado, el IMCINE aportaba una cantidad de entre el 30 y el 60% del costo total de la producción, el resto era completado por el Fondo para el Fomento a la Calidad Cinematográfica y el productor. Muchas veces se organizaron cooperativas o pequeñas empresas productoras que obtenían recursos a través de patrocinios, de aportaciones de los gobiernos de los estados donde se filmaría el trabajo, y de otras instituciones.

Los miembros de la nueva administración analizaron la situación operativa del Sistema Cinematográfico Paraestatal, conformado entonces por 13 entidades. Los resultados eran poco alentadores, pues se comprobó que existía insuficiencia de mecanismos institucionales para la adecuada toma de decisiones en el IMCINE y las entidades coordinadas. Además, tampoco se contaba con un órgano de asesoría para establecer criterios de producción, y reinaba una gran

inconformidad entre diversos sectores de la industria cinematográfica por las obsoletas disposiciones legales, vigentes desde 1949.

Al mismo tiempo, se detectó la carencia de manuales organizacionales, la falta de adecuación entre la división funcional, la estructura orgánica y las necesidades de operación, así como una deficiente coordinación entre las distintas entidades del Sistema Cinematográfico Paraestatal.

En la producción, era notorio el deterioro cualitativo de los trabajos, la falta de diversidad temática en los guiones y una escasa participación de productores privados; los proyectos estaban afectados en su calidad, por la falta de mecanismos crediticios que sustituyeran las acciones anteriormente coordinadas por el Banco Cinematográfico. Sólo se contaba con el apoyo del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (establecido desde 1986), que aportaba recursos para realizar un reducido número de producciones. En la medida en que los trabajos de buena calidad iban escaseando, la presencia del cine mexicano en eventos internacionales fue desapareciendo, hasta llegar a convertirse en algo prácticamente inexistente.

Por otra parte, el Programa de Apoyo y Coordinación Institucional era inoperante y en los convenios se carecía de acuerdos de cooperación con otras instancias del sector, tanto en México como en el extranjero. Al mismo tiempo, los sectores industrial y cultural de la cinematografía funcionaban de manera totalmente desarticulada. En los procesos de distribución internacional de películas mexicanas era evidente la pérdida de mercados por la disminución en la producción y por la carencia de mecanismos adecuados de distribución. La paraestatal, Películas Mexicanas (PELMEX), se encontraba en medio de graves problemas financieros que le impedían supervisar adecuadamente los sistemas de distribución y controlar las filiales. Tal descontrol repercutió de manera más intensa en el mercado hispanoparlante de Estados Unidos.

Todas estas problemáticas afectaban directamente la producción y la distribución, particularmente, los aspectos de imagen y presencia del cine nacional en el extranjero. Éstos se veían agravados por la falta de vinculación entre las diferentes entidades coordinadas por el Instituto, lo que provocaba la completa desarticulación entre los aspectos industrial y cultural de la cinematografía.

Con la intención de superar la seria crisis a la que se enfrentaba una vez más la industria cinematográfica del país, la administración de Ignacio Durán Loera estableció las siguientes estrategias:

- 1) La creación de un Consejo Consultivo, conformado por miembros de la comunidad cinematográfica, a quienes se les encomendaría la tarea de evaluar y recomendar los proyectos presentados al Instituto para otorgar el apoyo financiero.
- 2) Nueva política oficial de producción, según la cual el Estado participaría con un 60% en la realización de una película. El resto sería aportado por los productores privados, cooperativas, cineastas o cualquier otra instancia interesada en el proyecto.
- 3) Impulso a las nuevas generaciones de cineastas, a través de ciertas medidas que permitieran la incorporación de nuevos talentos a la industria cinematográfica con el fin de enriquecer las producciones. Así, se continuaba con el Programa de Operas Primas del CCC que desde 1988 había iniciado con la producción de *El secreto de Romelia*, de Busi Cortés. A partir de un concurso se seleccionaba el proyecto de un estudiante de ese centro y se le otorgaba financiamiento.
- 4) Reorganizar el sistema paraestatal cinematográfico para optimizar los recursos de las entidades filmicas oficiales y moderar la presencia del Estado en la industria a través de la desincorporación, venta o liquidación de las empresas que dependían de él.

5) Descentralización del quehacer cinematográfico, ampliando las opciones de exhibición de un cine de calidad nacional y extranjero; estimular las actividades académicas y de investigación cinematográficas en el interior del país; difundir la cinematografía como parte de la cultura nacional a través de exposiciones, conferencias, cursos y seminarios.²³

Por otra parte, en el Plan Institucional 1989-1994 se dictaminó la imperiosa necesidad de evaluar la operación de las entidades coordinadas y del Sistema en su conjunto, los resultados se plasmaron en el documento Evaluación del Sistema Cinematográfico Paraestatal que sería la base para iniciar la reestructuración.

El 27 de marzo de 1990, una resolución, publicada en el Diario Oficial de la Federación, sacude a todo el medio cinematográfico: "Se autoriza la realización de todas las gestiones conducentes a la disolución y liquidación de las empresas de participación estatal mayoritaria denominadas Compañía Continental de Películas S.A., Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V., Corporación Nacional Cinematográfica y Estado Dos S.A. de C.V., Nueva Distribuidora de Películas, S.A. de C.V. y Publicidad Cuauhtémoc S.A. de C.V."²⁴ El argumento gubernamental ya había sido dado a conocer, desde el inicio de la nueva administración, aunque sólo se había planteado como una posibilidad: la necesidad de desincorporar o liquidar algunas de las empresas fílmicas dañadas por los adeudos o la burocracia.

En consecuencia, a partir del segundo semestre de 1990, el Instituto asumió las más importantes funciones de producción y distribución, para lo cual fue necesario modificar su estructura orgánica así como reajustar las partidas presupuestales. La reestructuración implicó, entre otras medidas, la desaparición de la dirección de comercialización, y la creación de Promoción Cultural

²³ *Ibidem.* p.68.

²⁴ Diario Oficial de la Federación, 27 de marzo de 1990

Cinematográfica, Apoyo de la Producción Cinematográfica, Distribución Cinematográfica, y la Dirección de Administración y Finanzas del Departamento de Tesorería.

Continuando con el proceso de desincorporación, en 1991 se liquidó Películas Mexicanas, S.A.(PELMEX), EJSA, Estudios América, S.A. (EASA) y la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA); como resultado de todo esto, el Sistema Cinematográfico Paraestatal quedó integrado por tres entidades:

1. IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía)
2. ECHASA (Estudios Churubusco, S.A.)
3. CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.)²⁵

Otra medida de gran importancia en este proceso de reestructuración, fue sin duda la actualización del marco legal cinematográfico, con la formulación de la nueva Ley Cinematográfica, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992.

A través de sesiones y consultas con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el IMCINE participó en el proceso de definición de conceptos relacionados con la cinematografía que serían plasmados en el Tratado de Libre Comercio para América del Norte.

En este período se participó en eventos cinematográficos de mayor trascendencia, tanto nacionales como extranjeros; en estos últimos se comenzó aceptando prácticamente todas las invitaciones de los organizadores y, posteriormente, cuando la producción había aumentado en número y calidad, la participación a dichos eventos se hizo de manera más selectiva, y siempre se cuidó que hubiera, como apoyo a los trabajos, más y mejores materiales

²⁵ IMCINE, Memoria de Gestión. Op. Cit. p.28.

publicitarios; con todo ello, se logró ampliar la presencia de nuestro cine y proyectar una mejor imagen de México en este rubro.

En coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Departamento del Distrito Federal y la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, se formuló el Programa para Promover la Competitividad e Internacionalización de las Industrias y Bienes Culturales, del que surgieron diversas propuestas para modernizar la industria, entre las que se destaca la problemática fiscal. Concretamente, en coordinación con Nacional Financiera, se diseñó un esquema de financiamiento para toda la industria.

A partir de 1990, año en que la función de producción es asignada al Instituto se observa un cambio muy importante: no se produce directamente, sino en forma asociada, con productores privados, cooperativas e independientes, bajo tres figuras jurídicas, en las que se comparten riesgos y obligaciones:

- 1) *Asociación en participación*: el Instituto otorga apoyos financieros que no excedan el 60% del costo total de una producción;
- 2) *Coproducción*: los proyectos cinematográficos son producidos con instituciones de otros países, en el marco de los convenios y acuerdos internacionales; y
- 3) *Compra anticipada de derechos*: el Instituto aporta recursos para la realización de un proyecto y obtiene participación en su distribución y explotación.²⁶

Con estas nuevas modalidades se da un cambio importante con respecto a las empresas paraestatales que anteriormente realizaban tal función.

²⁶ IMCINE, Dirección de Producción, Oficio Interno no. IMC-90/173 12 de marzo de 1990.

Para lograr elevar la calidad de las producciones se establecieron dos programas: el Programa de estímulo a guiones y el Programa de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos que, sumados a los talleres y seminarios en esta materia, obtuvieron trabajos de calidad internacional.

Hasta el mes de agosto de 1994, cuando finalizó la gestión de Ignacio Durán Loera se participó en 552 eventos internacionales, de los que 356 fueron festivales, 48 muestras, 70 ciclos, 21 homenajes, 19 retrospectivas y 38 semanas de cine mexicano en el extranjero. Destaca la asistencia a los festivales internacionales de cine de Berlín, Cannes, Montreal, Moscú, San Sebastián, Tokio y Venecia, después de un largo período de ausencia. También se participó con las producciones mexicanas en eventos de relevancia mundial como la Retrospectiva del Cine Mexicano en el Centro Cultural Georges Pompidou de París, en la Expo Sevilla 92, en el Festival Europalia 1993 y en la Retrospectiva del Cine Mexicano en la Cinemateca Quebequense, en Canadá.²⁷

En los eventos de carácter competitivo se obtuvieron 134 premios y reconocimientos, de los cuales destacan: *Principio y fin*, de Arturo Ripstein, fue premiada en San Sebastián con la Concha de Oro por la mejor película; en Cannes, el cortometraje *El Héroe* obtuvo la Palma de Oro y *La invención de Cronos*, el premio de la crítica en el mismo festival.

Para dar continuidad al Programa de Distribución se formularon políticas y normas para el adecuado desempeño de esa función y se rediseñó la estructura orgánica del área que la llevaría a cabo. Al final de la gestión, se habían vendido los derechos de 23 películas a diversos países de América, Europa y Asia, y se asistió anualmente a algunos de los más importantes mercados como el *American Film Market*, MIPTV en Francia, Berlín y Cannes. Asimismo, en el mercado

²⁷ IMCINE, Informe anual de actividades, Departamento de Eventos Internacionales, s/p, s/f.

norteamericano se exhibieron comercialmente, *Como agua para chocolate*, *La Tarea*, *Danzón* y *La invención de Cronos*.²⁸

Durante el período 1989-1994, el Instituto participó en la producción de 61 largometrajes, de los cuales 8 eran coproducciones internacionales, 47 cortometrajes y cinco series de televisión. También iniciaron sus carreras 26 directores, algunos de ellos provenientes del programa de óperas primas que realizaban el CCC y el Instituto.

Al iniciar la gestión de Durán Loera las ganancias de taquilla de las producciones del Instituto dejaban mucho que desear, los largometrajes de Rafael Montero (*El costo de la vida*, 1988), Alejandro Pelayo (*Días difíciles*), Arturo Ripstein (*Mentiras piadosas*) o Busi Cortés (*El secreto de Romelia*), no pudieron competir con producciones privadas, tales como *Escápate conmigo* (René Cardona Jr.), *Violación* (Valentín Trujillo), *Vacaciones de terror* (René Cardona III) o *Tres lancheros muy picudos* (Adolfo Martínez Solares). No obstante, la cartelera estaba dominada por producciones norteamericanas, tales como: *Batman*, *Duro de matar*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *El karate Kid III* y *Los Cazafantasmas II*.

Durante ese mismo año se estrena *Rojo amanecer* de Jorge Fons que, en ese momento, fue considerada por muchos como la precursora de la nueva corriente vanguardista del cine nacional, cuyos ingresos en taquilla fueron importantes para el Instituto.

Para apoyar el desarrollo de la industria cinematográfica nacional se promovió la participación integral de instituciones públicas y gobiernos estatales, y se suscribieron 26 acuerdos y convenios con instituciones nacionales y extranjeras, siendo los más importantes los establecidos con Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Nicaragua, Perú, República Dominicana y

²⁸ *Ibidem*

Venezuela; todos ellos, dentro del marco de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica sobre Integración Cinematográfica, Coproducciones y Creación del Mercado común Cinematográfico. También se firmaron acuerdos con Francia y Canadá.

3.2.2. - Jorge Alberto Lozoya.

Durante el período comprendido entre enero de 1995 y septiembre de 1996 Jorge Alberto Lozoya fungió como Director del Instituto Mexicano de Cinematografía, para establecer las directrices de su gestión se elaboró el Programa Institucional de Cinematografía 1995-2000 estrechamente vinculado con el Programa de Cultura 1995-2000 y con el Plan Nacional de Desarrollo.

Los objetivos planteados por esta administración no son muy diferentes de los de la anterior y se pueden resumir de la siguiente manera:

- Impulsar la expansión de la cinematografía nacional.
- Promover la producción de películas de calidad.
- Colaborar para que el cine sea una opción más en el panorama cultural de México.
- Fomentar la capacitación profesional en materia cinematográfica.
- Vincular el cine con el proyecto educativo nacional y los propósitos de generación, preservación y difusión de la cultura.
- Participar activamente en el proceso de modernización de la legislación cinematográfica.

- Propiciar producciones de mayor competitividad en los mercados nacional y extranjero.
- Fomentar las coproducciones internacionales con empresas y organizaciones que compartan los propósitos de mejoramiento de la calidad, siempre ponderando la utilización de estudios y locaciones de México.
- Infundir en el cine mexicano el principio de cooperación internacional característico de nuestra política exterior.
- Participar activamente en foros de la comunidad cinematográfica internacional para contribuir a la conformación del futuro de la comunicación audiovisual y al avance y expansión del arte cinematográfico.²⁹

Para lograr tales objetivos se establecieron cuatro políticas: difundir el cine mexicano en el país y en el extranjero, promover el desarrollo de la cinematografía nacional, incrementar la calidad de las producciones y apoyar la capacitación de los profesionales del cine. En el contexto internacional, siempre de acuerdo con esos cuatro preceptos, se proyectaron las siguientes acciones:

- Propiciar la creación en México y en el extranjero de concursos, exposiciones, cursos y otras actividades que difundan el quehacer cinematográfico.
- Impulsar la internacionalización del cine nacional, participando en importantes festivales internacionales y eventos que contribuyan a la difusión de las producciones mexicanas.
- Adquisición de derechos de películas extranjeras de calidad para ampliar las posibilidades del público nacional.
- Realizar coproducciones con entidades extranjeras, diversificando así las fórmulas de producción.
- Desarrollar programas de capacitación en coordinación con el Consejo nacional para la Cultura y las Artes y la Secretaría de Relaciones Exteriores

²⁹ IMCINE, Programa Institucional de Cinematografía 1995-2000. México 1995. P.3-7.

así como dependencias y organismos interesados en el fomento de la cooperación internacional.³⁰

En 1996 se celebraron los 100 años del cine en México y el IMCINE preparó, difundió y colaboró en la realización de numerosos eventos alusivos, tanto en México como en el extranjero. A nivel nacional destacan eventos tales como la *X Muestra de Cine de Guadalajara*, la exposición *Cien Años de Cine en México* en el Museo Nacional de Historia, las *XXVII y XXVIII Ceremonias de Entrega de los Arieles*, el *Tercer Festival de Escuelas de Cine* y el *Primer Festival de Cine para Niños*; entre muchos otros.

En el ámbito internacional destacan eventos tales como: la exposición *Buñuel, La Mirada del Siglo*, realizada de manera coordinada por el Consejo nacional para la Cultura y las Artes, el Ministerio de Cultura Española, el Comité para la Conmemoración de los Cien Años del Cine Mexicano y el Instituto Nacional de Bellas Artes. La inauguración fue en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y posteriormente trasladada al Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Se colaboró con la Cinemateca Cubana en el homenaje a Jorge Negrete en La Habana; el ciclo de cine recorrió diferentes ciudades cubanas, junto con una exposición.

En el *National Film Theater* del *British Film Institute* se realizó la retrospectiva *Mexican Cinema and It's Stars* que recorrió 14 ciudades inglesas.

Durante esta administración se creó la Comisión Nacional de Filmaciones, entidad que serviría de enlace entre los estados de la república, las diferentes dependencias del Ejecutivo Federal que intervienen en los procesos de

³⁰ *Ibidem.* p. 18.

producción cinematográfica y los prestadores de servicios del sector. La Comisión ha sido reconocida por el organismo mundial correspondiente, la *Association of Film Commissioners International*, lo cual, aunado a las 19 entidades federativas que participan activamente, infunde confianza en las productoras nacionales y extranjeras.³¹

Conjuntamente con la *Motion Picture Association*, se organizó un seminario en Los ángeles para contribuir al desarrollo e internacionalización de las industrias y bienes culturales. También se celebraron convenios de cooperación cinematográfica con el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, España y el *American Film Institute* de Estados Unidos. Asimismo, se negocia la distribución y exhibición de algunas películas producidas por el IMCINE en plazas de Texas, específicamente en salas operadas por CINEMARK USA.

En este mismo período, cabe señalar otro aspecto importante en lo que se refiere a la realización de un cine más comprometido en términos de calidad; se estrenaron comercialmente 14 títulos: *Hasta Morir*(1994) de Fernando Sariñana; *El Callejón de los Milagros*(1994) de Jorge Fons; *Dos Crímenes*, (1994) de Roberto Scheider; *La línea paterna* (1995), José Buil/ Marisa Sistach; *Desiertos Mares*(1993), de José Luis García Graz; *Bienvenido-Wellcome*(1994), de Gabriel Retes; *En el Aire*(1993) de Juan Carlos de Llaca; *El Jardín del Edén*(1994) María Novaro; *Principio y Fin*(1993) de Arturo Ripstein; *Jonás y la Ballena Rosada* (1995) de Juan Carlos Valdivia; *Sucesos Distantes* (1994) de Guita Schyfter; *La Orilla de la Tierra*, (1994) de Ignacio Ortiz.

Como parte fundamental de la difusión, se participó en 229 eventos en el extranjero de los que 163 fueron festivales, 37 muestras, 3 ciclos, 11 homenajes, 3 retrospectivas y 12 semanas.

³¹ IMCINE, *Reporte anual de actividades*, Departamento de Planeación, Diciembre 1993. S/P.

Se asistió a festivales cinematográficos importantes tales como el *Sundance* en Estados Unidos; Cannes, Berlín, Venecia, Cartagena, Bogotá, Huesca, San Sebastián y La Habana. En Cannes el cortometraje *4 maneras de tapar un hoyo* de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón participó en la sección oficial competitiva y *La tarde de un matrimonio de clase media* de Fernando León se presentó en la Semana de la Crítica Internacional; *Edipo Alcalde* de Jorge Ali Triana en la Quincena de los Realizadores. En la 53 Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia, en 1996, se presentó *Profundo Carmesí* y obtuvo tres premios.

Se obtuvieron 34 premios y reconocimientos internacionales: ³²

TITULO	PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS INTERNACIONALES
El Callejón de los Milagros	11
Profundo Carmesí	4
Bienvenido-Wellcome	4
Dos Crímenes	3
El jardín del Edén	2
El Abuelo Cheno y Otras Historias	2
El árbol de la Música	2
Jonás y la Ballena Rosada	1
Ponchada	1
De Jazmín en Flor	1
La línea paterna	1
De Tripas Corazón	1
Un Pedazo de Noche	1
TOTAL	34

³² IMCINE, *Informe anual de actividades*. Departamento de Eventos Internacionales, 1996, s/p.

3.2.3.- Diego López Rivera

Durante su gestión en el IMCINE, que duró aproximadamente 15 meses, apoyó la realización de los largometrajes *Violeta*, de Alberto Cortés; *Santitos*, de Alejandro Springall; *Un embrujo*, de Carlos Carrera; *Los Caminos de Don Juan*, de Juan Carlos Rulfo; *De Noche Vienes, Esmeralda*, de Jaime Humberto Hermosillo; *El Cometa*, de Marisa Sitach; *El Evangelio de las maravillas*, de Arturo Ripstein; *Cien Años de Cine en Latinoamérica*, proyecto en filmación (al término de la gestión de Diego López), coordinado por Julio García Espinosa; también se filmó *Contrarreloj*, cinta con tres historias, hecha por jóvenes egresados del CCC. En el rubro de producción se apoyó a *¿Quién Diablos es Juliette?*, de Carlos Marcovich; *El límite del tiempo*, de Carlos Bolado; y *Fibra óptica*, de Francisco Athié.

En cortometraje, el IMCINE produjo directamente, durante dicho periodo, los trabajos *Santo Golpe* y *La Degénesis*, de Dominique Jonard; *Pronto Saldremos del Problema*, de Jorge Ramírez; *Síndrome de la línea Blanca*, de Lourdes Villagómez; *En el Espejo del Cielo*, de Carlos Salces; *El Muro*, de Sergio Arau; *Largo es el Camino al Cielo*, de José Ángel García Moreno; *La Maceta*, de Javier Patrón; y, *Sin Sostén*, de Antonio Urrutia y René Castillo.

Como eventos complementarios, el IMCINE promovió y coordinó la participación de cintas nacionales en los mercados internacionales y en los festivales más importantes del mundo, donde se obtuvo un total de 22 premios, nueve en largometrajes y 13 en cortos. Asimismo, durante su gestión, Diego López llevó a cabo la creación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, en conjunto con la SEP y el CNCA.³³

³³ DIARIO REFORMA, diciembre 19 de 1997, Sección Gente, página 5E.

En resumen, el IMCINE logró la integración de algunos elementos que le permitieron, independientemente de su director en turno, formar un concepto que identificara al cine propiamente mexicano dentro de un contexto internacional. Esto se logró, en buena medida, gracias a las políticas que regían tanto el Plan Nacional de Desarrollo 1990-1995, como el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, ambos complementarios entre sí y ligados estrechamente con el CNCA y el IMCINE, según lo detallamos a lo largo de todo este capítulo.

4. - LAS POLITICAS DE DIFUSIÓN INTERNACIONAL DEL IMCINE, DURANTE EL PERIODO 1990-1998.

4.1. - El Plan Nacional De Desarrollo Y Las Prioridades Internacionales Del Conaculta

Como se mencionó en el capítulo anterior, por decreto presidencial, en diciembre de 1988, el Diario Oficial de la Federación publicó la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), organismo administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública que en lo sucesivo ejercería la promoción y difusión de la cultura y las artes en nuestro país. El entonces presidente de la República, Lic. Carlos Salinas de Gortari, promueve su creación, debido a "que los cambios sociales ocurrido en México en los últimos años han generado nuevas exigencias y requerimientos de orden cultural que el Estado debe atender; que en la actualidad y con una población mayoritariamente joven, con el tiempo libre disponible y que demanda una mejor calidad de vida, la política cultural de la Administración Publica Federal reviste una reciente importancia... que frente a las exigencias de la sociedad mexicana actual es imprescindible revisar los lineamientos de la estructura organizativa y programática de la política cultural de Estado, teniendo en cuenta las ricas posibilidades que brindan las nuevas tecnologías para la creación y la difusión de la cultura".³⁴

Entre las principales funciones que el Ejecutivo le otorga a dicha institución, se encuentran: "dar congruencia al funcionamiento y asegurar la coordinación de las entidades paraestatales que realicen funciones de promoción y difusión de la cultura y las artes, inclusive a través de los medios audiovisuales de comunicación, agrupados o que se agrupen en el subsector de cultura de la Secretaría de Educación Publica... Fomentar las relaciones de orden cultural y

³⁴ Diario Oficial de la Federación, 07 de diciembre de 1988. Op. Cit.p.11.

artístico con los países extranjeros, en coordinación con la Secretaría de Relaciones Exteriores..."³⁵ Con estos aspectos sientan las bases para una nueva política cultural que pretende extenderse más allá de los límites de lo nacional, abrir sus puertas al mundo y llevar a cabo un proceso de intercambio artístico en el que ambas partes se vean favorecidas.

Posteriormente, Carlos Salinas de Gortari presentó su Programa Nacional de Cultura 1990-1994, en el que amplía y define con mayor exactitud sus expectativas; un ejemplo claro de ello es cuando expresa que "la política cultural del Gobierno de la República tiene como punto de partida el reconocimiento expreso de que la acelerada transformación de la sociedad mexicana en las últimas décadas, la globalización de los intercambios entre las naciones y el vertiginoso avance de la ciencia y la tecnología que caracterizan al mundo de nuestros días, han generado mayores exigencias en el campo de la cultura y las artes..."³⁶. Para entonces, es claro que los medios audiovisuales de comunicación habían alcanzado niveles de penetración que una décadas antes ni siquiera se hubieran imaginado.

En capítulos anteriores describimos cómo, en algún momento, la televisión se convirtió en una seria amenaza para el cine; los costos de producción y la capacidad de difusión parecían mucho más favorables para la televisión, además, la gente no tenía que desplazarse de un sitio a otro para verla. Algo muy similar expresa Leonardo García Tsao, refiriéndose al vídeo; en su artículo, *Los ochenta: Poco SEXO, Muchas MENTIRAS, Todo en VIDEO*: "Tal vez una sola imagen sea la más representativa del cine en los 80: la de un espectador viendo películas en su televisor. Esta fue sin duda la década en que el vídeo se impuso como la forma más popular de ver cine; inventos como el videocasete, el disco láser, la televisión de alta definición, la pantalla casera de grandes dimensiones, la antena

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Programa Nacional de Cultura 1990-1994, pág.12.

parabólica et al, se están encargando de hacer que el día se vuelva más un asunto de disfrute hogareño”, y admite más adelante que “Aunque los puristas insistan que no hay nada como el cine en el cine, hay que reconocer que el vídeo ahora admite un nuevo tipo de duración”.³⁷

Sin embargo, tanto en el caso de la televisión como en el del vídeo, el tiempo permitió comprobar que se trataba de medios diferentes que, aunque utilizaban en esencia los mismos elementos que el cine, lograban en el público otros efectos y que por lo mismo se les fue dando también usos muy diferentes. Podría decirse que el cine, si bien ya era toda industria, contaba también con diversos elementos que, a los ojos de algunos críticos, le permitían considerarse como un arte; es decir, se le reconocía gran capacidad de expresión mediante códigos visuales y auditivos y, más aún, se le ubicaba al lado de las bellas artes, denominándosele como “el séptimo arte”. Sin embargo, el desarrollo tecnológico y creativo de estos medios, en conjunto, permite una visión del mundo más amplia, En efecto, a medida que la tecnología se transforma, se hace necesario un cambio social que corresponda directamente a dicha transformación; de lo contrario se corre el peligro de sufrir un rezago, o por lo menos un desequilibrio, debido a que los códigos artísticos y culturales que unifican a una sociedad, llegarían a los diferentes sectores que integran a ésta en formas y tiempos muy distintos.

Por ello, en el Programa Nacional de Cultura 1990-1994, Carlos Salinas de Gortari plantea que “... la actual interdependencia de los Estados, la multiplicación de los contactos e intercambios entre las naciones, y la difusión sin fronteras de formas y contenidos culturales y artísticos, exigen un esfuerzo sistemático para afirmar la identidad cultural de la Nación, ante la amenaza de la aceptación indiscriminada de valores puramente mercantiles, y de formas mecánicas de ser y

³⁷ Leonardo García-Tsao *“Poco sexo, muchas mentiras, todo en vídeo...”*...Revista DICINE, no. 32. México 1990, p.32.

de pensar. Tal empeño, en todo caso, no desconoce la importancia de continuar y ampliar los intercambios con otras culturas que son fuente natural para el enriquecimiento de nuestra propia expresión. Conservar el patrimonio histórico de la nación es fundamental para reforzar nuestra soberanía, independencia e identidad; como es también de vital importancia conocer la experiencia de otros pueblos. Una cultura aislada se agota y muere; sólo es capaz de vivir y renovar su capacidad creativa en el conocimiento e intercambio con otras culturas. En el caso de México, nuestra propia diversidad cultural ofrece la posibilidad de crear las condiciones para una relación intercultural más fecunda y democrática³⁸.

En términos generales, el gobierno salinista planteó la posibilidad de insertar a México en un contexto internacional más dinámico, sosteniendo que para lograrlo no era necesario perder nuestra identidad y, con esos principios, marcó la línea directriz que luego seguiría su sucesor.

En 1995 llega a la presidencia el Dr. Ernesto Zedillo Ponce de León y en mayo de ese mismo año, fundamentándose en los preceptos arriba mencionados, da a conocer el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, documento integrado por programas sectoriales, institucionales, regionales y de carácter especial, para poder cubrir con los objetivos y disposiciones específicas de la Ley de Planeación.

Para tener una clara visión de lo que sucedió con el cine a partir de ese momento, es importante hacer un recuento generalizado de los elementos más importantes que el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000 considera dentro de sus actividades, sobre todo en lo referente al Programa de Cultura, en cuyo esquema se plantean programas de difusión, estímulo a la creación artística y cooperación cultural internacional, todos ellos relacionados estrechamente con la tesis que nos ocupa.

³⁸ Ibidem.p16.

El Programa de Cultura se destacó principalmente por la importancia que otorga a al intercambio de evaluaciones y propuestas entre la población y el gobierno. Hay diez temas que fueron el antecedente directo de este documento, y que fueron utilizados por el Dr. Ernesto Zedillo, durante su campaña para presidente de la república:

- Presencia de la cultura en el ejercicio de la soberanía nacional;
- reconocimiento de la cultura como pilar de la democracia;
- fortalecimiento de nuestro federalismo cultural;
- fortalecimiento de la cultura como parte esencial del bienestar social;
- vinculación de la cultura con el proyecto educativo nacional;
- participación social amplia en la protección del patrimonio cultural;
- apoyo y protección legal a la creación cultural y artística;
- apoyo y fomento a las culturas populares, particularmente a las indígenas;
- cauces al compromiso social de preservar el patrimonio cultural y fomentar la cultura;
- y papel de los medios masivos de comunicación en la difusión del arte y la cultura.³⁹

Posteriormente, estos puntos sirvieron como base durante los Foros de Consulta Popular sobre política cultural y desarrollo, en los que participaron intelectuales, artistas, intérpretes, investigadores, académicos, periodistas, promotores culturales, productores de medios de comunicación, empresarios, diputados, senadores, grupos artísticos independientes representantes sindicales, fundaciones y patronatos culturales, organizaciones indígenas y ciudadanos en general.

³⁹ Programa Nacional de Cultura 1995-2000.

Tras una serie de procesos de depuración, análisis y estructuración de las diferentes propuestas hechas por los grupos participantes, se integraron finalmente las directrices que integran el Plan; de acuerdo con la actualización del marco jurídico de las instituciones culturales, figuran:

- El fortalecimiento de la vinculación de la política cultural con el sistema educativo nacional.
- La descentralización efectiva de bienes y servicios culturales.
- El mayor aprovechamiento del potencial de los medios audiovisuales en el campo de la difusión cultural.
- La producción y distribución eficientes de bienes culturales en todo el territorio nacional.
- La preservación y difusión, dentro y fuera del país, del patrimonio cultural nacional, en estrecha unión con todos los sectores de la sociedad y el gobierno.
- El estímulo a la creación cultural.
- La conservación y el desarrollo a las culturas populares, en particular las indígenas.
- El impulso a la educación artística.
- El pleno aprovechamiento de la infraestructura cultural nacional.
- El estímulo a la lectura.
- La ampliación de la difusión de la cultura nacional en el exterior.
- La intensificación y diversificación de la cooperación cultural, junto con la educativa, científica y técnica, en el ámbito internacional.
- Los programas para afianzar los vínculos culturales y los nexos con las comunidades de mexicanos y de personas con raíces mexicanas en el exterior.⁴⁰

⁴⁰ Programa Nacional de Cultura 1995-2000, pág. 35-37.

Es de gran importancia destacar que, aunque en la mayoría de los casos únicamente se reafirmaron los aspectos planteados en un principio, el Programa Nacional de Cultura le otorga un valor especial a dos elementos que al parecer el cine nacional había olvidado desde hacía mucho tiempo: el primero, el aprovechamiento del potencial de los medios audiovisuales en el campo de la difusión cultural, para lograr la integración y el fortalecimiento de nuestra identidad nacional; el segundo elemento, quizá el más importante, es la difusión internacional, a la que se hace referencia en los tres últimos puntos del Programa.

En ambos casos, el cine con los elementos necesarios para cubrir dichas expectativas, ya que mediante la creación, promoción y difusión de un cine de mayor calidad, se podría lograr el fortalecimiento de nuestras costumbres y tradiciones, como una herencia para las futuras generaciones de nuestro país y, al mismo tiempo, como una representación de nuestra identidad nacional en el extranjero.

Ahora bien, el Programa Nacional de Cultura se rige mediante programas institucionales que parten del diagnóstico y las perspectivas propias de cada área, y cuya coordinación depende directamente del CNCA.

Dentro del rubro de Educación e investigación artísticas, para el CNCA resulta prioritario procurar la vinculación entre educación e investigación, de manera que ésta última pueda abordar los problemas de metodología y didáctica de la enseñanza de las artes, tanto como los referentes a la recepción y formación de públicos en nuestro país. Es necesario que la investigación, la educación, la promoción y la difusión, formen parte de un espectro integral de política educativa y cultural, que oriente la oferta de las instituciones en beneficio de grupos amplios, pero también diferenciados, de la población, de modo que cada uno reciba los servicios correspondientes a sus necesidades particulares”⁴¹

⁴¹ *Ibidem.* p. 43.

De aquí se parte para la concientización de algo que luego se aclara en los objetivos y posteriormente se reafirma con las estrategias: *el fomento y la creación de nuevos públicos, más amplios y diversificados*. En términos generales, se plantea la necesidad de llevar a cabo programas de actividades específicos que correspondan a realidades concretas; es decir, fortalecer las expresiones artísticas y culturales a través de los medios audiovisuales de comunicación.

Por otra parte, las limitaciones de los recursos financieros para la difusión de las actividades artísticas, requiere forzosamente de una estrategia definida para el pleno aprovechamiento de los recursos y medios disponibles. En este caso, resulta evidente que, por ejemplo, sería mucho más costoso hacer llegar una función de *Ballet* en vivo a dos millones de personas, que a través de la televisión.

En lo que a cine se refiere, aunque pudiera parecer contradictorio, resulta también un medio de difusión artística "accesible", siempre y cuando se invirtieran los recursos necesarios para hacer un cine de calidad, que además cuente con un sólido apoyo en su difusión; como ejemplo de esto tenemos algunas películas de la *época de oro* del cine nacional, que no sólo se siguen viendo aquí, sino que en muchos casos continúan representándonos en otros países. En pocas palabras, dichas películas son aún rentables, tanto artística como económicamente.

Entre las estrategias que más destacan para la Difusión Cultural, se encuentra el apoyo a la proyección de grupos artísticos, institucionales e independientes, así como la promoción de los festivales artísticos, tanto a nivel nacional como internacional. Para ello establece que es necesario "Fomentar el intercambio internacional y fortalecer la presencia de la actividad artística mexicana en el exterior, garantizando la adecuada representación de nuestro país

en festivales, concursos, bienales y otras actividades artísticas de carácter internacional".⁴²

Como mencionamos en los capítulos anteriores, si bien el cine nacional nos ha representado orgullosamente en festivales internacionales de gran relevancia, también es cierto que ha tenido largos períodos de ausencia casi total. Desafortunadamente, estos últimos han sido los más. Quizá por ello, en el rubro de Cultura en los medios audiovisuales, al cine se le dedica un espacio más extenso que a los otros medios.

Entre las principales líneas de acción destacan:

1. Impulsar la calidad de la expresión cinematográfica, apoyando a los creadores mediante coproducciones de largometrajes y documentales, y diversificando el acceso a nuevas fórmulas de producción nacional y extranjera.
2. Difusión del cine mexicano de calidad en el país, ampliando los circuitos de exhibición en colaboración con los gobiernos de los estados de la federación y de las instituciones comprometidas con la difusión y valoración de la cultura.
3. Reafirmación de la presencia del cine mexicano en los festivales y mercados internacionales más relevantes, no sólo como resultado de un esfuerzo empresarial, sino particularmente como expansión de la presencia de nuestra cultura.
4. Desarrollo en el campo de los métodos educativos y de capacitación de los profesionales del cine mediante una permanente actualización de los planes de estudios correspondientes y el estímulo a la investigación y la crítica cinematográfica.⁴³

En otro momento hablamos ya del gran deterioro que han causado al cine nacional, en lo que se refiere a la imagen propiamente artística, las películas de luchadores y las de "ficheras", entre otras. El gusto y la atracción por nuestro cine

⁴² Op. Cit. p. 51.

⁴³ Op. Cit. p. 59.

se fue perdiendo, no sólo en los foros internacionales, a donde resultaba impensable presentarse; lo que resulta peor de todo esto, es que también haya sucedido lo mismo con la población de nuestro país, que en su mayoría prefiere el cine *hollywoodense*.

Desafortunadamente, una vez que el cine nacional empezó a perder credibilidad se fue deteriorando, si bien no siempre en cantidad, en calidad las cifras son desalentadoras y, aunque en el llamado *cine de los noventa* se puede hablar ya de un grupo de cineastas comprometidos, es claro que muchas personas prefieren todavía el cine *hollywoodense* o europeo; es curioso, aunque absolutamente cierto, que una película logre cierto reconocimiento en el extranjero y aquí ni siquiera se oiga mencionar.

Por paradójico que pudiera parecer, es probable que ahora sea más fácil, para el *cine de los noventa*, conquistar primero una buena imagen en el extranjero. A simple vista eso podría juzgarse como algo positivo, pero lo cierto es que resulta terrible, pues el más numeroso público y el que mejor debe apreciar una película es aquél cuya imagen representa, es decir, cuando se piensa en el cine como una manifestación de identidad cultural.

Ahora bien, todos los objetivos, estrategias y líneas directrices que se mencionaron anteriormente y cuyo contenido está ligado en forma estrecha con el cine, le corresponde llevarlos a cabo al Instituto Mexicano de Cinematografía, órgano descentralizado que depende directamente del CNCA.

4.2. -IMCINE y la Difusión Internacional

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) participó de manera activa en los Foros de Consulta Popular Sobre Política Cultural y Desarrollo. Dentro de este contexto, elaboró los planes y proyectos de las actividades que

luego integraría el Programa Institucional de Cinematografía 1995-2000, el cual guarda evidentemente una estrecha relación con el Programa de Cultura y los programas del CNCA.

Los objetivos del Programa Institucional de Cinematografía 1995-2000 son el resultado de todo lo que se ha expuesto anteriormente en este capítulo y, al mismo tiempo, son la base para comprender los lineamientos que sigue el IMCINE:

- Impulsar la expansión de la cinematografía nacional, componente insustituible del patrimonio cultural y artístico de la nación.
- Promover la producción de películas de calidad.
- Contribuir a la apertura de nuevas vías de expresión en los medios de comunicación que incidan en el pleno desarrollo de la pluralidad cultural y democrática de la sociedad mexicana.
- Colaborar en que el cine se convierta en un elemento más activo en el proceso de ampliación de las oportunidades culturales de los mexicanos.
- Fomentar la capacitación profesional e investigación en materia cinematográfica y vincular la cultura del cine con el proyecto educativo nacional y los propósitos de preservación, generación y difusión de la cultura.
- Participar activamente en el esfuerzo para modernizar la legislación que afecta al cine, propiciando la desregulación de los procedimientos administrativos, así como la mayor competitividad de la industria en los mercados nacional y mundial.
- Propiciar las coproducciones internacionales con empresas y organizaciones que compartan el propósito de elevación de la calidad del medio, fomentando la utilización de los estudios y espacios cinematográficos de México.
- Infundir al cine mexicano del espíritu de cooperación internacional, característico de nuestra política exterior.

- Asistir a foros internacionales de la comunidad del cine mundial para contribuir a la conformación del futuro de la comunicación audiovisual y al avance y expansión del arte cinematográfico.⁴⁴

Estos objetivos podrían dividirse fundamentalmente en dos partes: una que abarca los primeros cinco puntos, y cuyo interés se centra en la creación de un cine nacional de mayor calidad, mediante la capacitación, la investigación y la apertura de nuevas vías de expresión que permitan vincular la cultura del cine con el proyecto educativo nacional; la otra parte, conformada por los últimos cuatro puntos, reafirma la necesidad de hacer lo que podría llamarse un "cine internacional", es decir, no sólo un cine que pudiera presentarse en foros internacionales, sino que además fuera el producto de una relación de intercambio y una visión más amplia del mundo.

Ahora bien, resultaría innecesario detallar aquí cada uno de los pasos que siguió el IMCINE para cumplir con sus objetivos; nos limitaremos únicamente a mencionar algunos de los más relevantes aspectos, así como las consecuencias de éstos en el cine, la industria cinematográfica o el público, según sea el caso. Un punto más que consideramos igualmente importante, fue limitarnos en forma exclusiva a la revisión del primer año de actividades del IMCINE (1995-1996), a partir de la fecha en que se inició dicho programa; debido a esto, resulta obvio que sólo evaluaremos los resultados obtenidos en esa proporción pues, a fin de cuentas, lo más importante sería determinar los alcances de la políticas de difusión.

Primeramente, el IMCINE llevó a cabo acciones que consistieron en fomentar la presencia de la cinematografía nacional en tiempos oficiales de radio y televisión, así como en establecer relaciones más estrechas con los otros medios masivos de comunicación, tanto públicos como privados, para de ese modo lograr un mejor

⁴⁴ Programa Institucional de Cinematografía 1995-2000, IMCINE-CNCA, México 1995. P. 17-19.

conocimiento y difusión de nuestro cine. Asimismo, impulsó la internacionalización del cine mexicano, participando en los más importantes festivales del mundo y mediante la difusión de nuestra cinematografía en otros eventos extranjeros; como complemento, amplió las opciones de cine extranjero de calidad para el público nacional, a través de la adquisición de derechos de películas de diversas nacionalidades.

Entre los resultados que se alcanzaron durante el período comprendido de enero de 1995 a septiembre de 1996, cabe destacar que hubo una difusión del cine mexicano, tanto en el país como en el extranjero, en la que se consideraron diversos mecanismos mercadológicos y publicitarios, los cuales ofrecieron una nueva imagen, con un concepto integral que distinguió al IMCINE por la calidad de sus productos y servicios. Asimismo, se llevaron a cabo eventos, en coordinación con instituciones públicas y privadas, tales como exposiciones, ciclos, cursos y concursos.

Destacan, entre los eventos que se realizaron en este período:

La X Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara,

La XXXVII Ceremonia de Entrega de Arieles

El Tercer Festival de Escuelas de Cine

El V Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica

El Primer Festival Internacional de Cine para Niños

La exposición "En busca de Salvador Toscano: La ilusión de la imagen", en la Universidad de Guadalajara

La exposición "Cien años de Cine Mexicano", en la Galería Gabriel Figueroa, y

La exposición "Cien años de Cine Mexicano" en el Museo Nacional de Historia.⁴⁵

En general, el IMCINE trató de sensibilizar al público con respecto al hecho cinematográfico y, en la mayoría de los casos, la respuesta fue satisfactoria; es

⁴⁵ IMCINE; Informes anuales de actividades, Depto. de Planeación. 1995-1996.

decir, en cierto sentido, se desechó la idea tan difundida de que a la mayoría de la gente le gusta sólo el cine comercial y con argumentos muy simples.

Por otra parte, es necesario destacar que en 1996, el cine nacional cumplió cien años, lo que significó una buena oportunidad para que el IMCINE pudiera presentar una imagen más o menos estructurada, tanto en nuestro país como en el extranjero, del papel que ha desempeñado nuestra cinematografía en la conformación de una identidad.

Entre los eventos más relevantes que se llevaron a cabo en el extranjero destacan; en el Reino Unido, la retrospectiva "*Mexican Cinema and it's Stars*" en el *National Film Theater del British Film Institute* de Londres; en España se montó la exposición "Buñuel, la mirada del siglo", en el Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid; en Cuba se colaboró con la Cinemateca Cubana para llevar a cabo un homenaje a Jorge Negrete, en la ciudad de La Habana. En todos los casos nuestro cine recibió una gran acogida por parte del público.⁴⁶

Dentro de este período, se presentaron también algunos títulos, con el fin de que el público interesado lograra una visión más amplia de la influencia que tiene el cine en el acontecer cultural de nuestro país. Algunos de los más destacados fueron: *A través del espejo*, de Carlos Mosiváis y Carlos Bonfil; los tomos XV, XVI y XVII de la colección titulada *Documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera; *La Emoción cultural*, de Daniel Toscan du Plantier; y la *Historia Popular del Cine*, de Paco Ingacio Taibo I. Asimismo, se presentaron guiones tales como *De noche vienes Esmeralda*, de Jaime Humberto Hermosillo; *El Callejón de los milagros*, de Vicente Leñero; y *Profundo carmesí*, de Paz Alicia García Diego, entre otros.

⁴⁶ *Ibidem*.

En lo referente a la descentralización, el IMCINE recurrió a instancias tales como las casas de cultura, universidades e instituciones relacionadas con el medio, y así logró llegar a los circuitos culturales de 30 estados de la República (además del Distrito Federal), en donde rentó un total de 812 películas que en su exhibición contaron con la asistencia de 65,000 personas. Como complemento a esto, fundó la Comisión Nacional de Filmaciones, para establecer un enlace entre las diferentes dependencias del sector, y para unificar las políticas de apoyo a la producción y la realización de productos audiovisuales en los diferentes estados de la República.

Los proyectos que se apoyaron inicialmente fueron:

<u>Tipo de proyecto</u>		<u>Etapas en la que se encuentra</u>	
Largometrajes	56	En desarrollo	67
Cortometrajes	2	En preparación	10
Comerciales	56	Proyectos concluidos	55
Programas de T.V.	24	Proyectos cancelados	17
Videos	12	En espera de respuesta	24
Documentales	10	Información general	35
Información general	35	En filmación	2
Fotografía publicitaria	15		
<hr/>			
TOTAL	210		210

Del total de proyectos antes mencionados, 156 fueron de origen extranjero, 44 nacionales y los 20 restantes coproducciones; estos resultados dieron las pautas para proyectar una mayor difusión internacional del cine mexicano de calidad, objetivo que el IMCINE había dejado muy claro en su Programa.

Pero, debido a que la Comisión Nacional de Filmaciones requería de un conjunto de actividades complementarias que sirvieran como respaldo para fomentar el interés, tanto en los creadores y productores de cine como en los

consumidores, el IMCINE participó a nivel internacional en 163 festivales, 37 muestras, 3 ciclos, 11 homenajes, 3 retrospectivas, y 12 semanas; en total, fueron 229 eventos que dieron como resultado 34 premios y reconocimientos.⁴⁷

Por otra parte, durante este período se creó Cinema México, entidad que agrupa a la mayoría de los productores y distribuidores de nuestro país y cuyo propósito es fomentar las operaciones de tipo promocional y de apoyo a la comercialización de las películas mexicanas en los diversos mercados de América, Europa y la Cuenca del Pacífico. Mediante dicha instancia se mantiene la presencia de la cinematografía nacional y se permite la asistencia o representación de sus agremiados en algunos de los mercados más importantes. Se participó en mercados internacionales de filmes, entre los que destacan: el *European Film Market*, de Berlín; el *American Film Market*, de Santa Mónica; el Mercado Internacional de Programas de Televisión, de Cannes; el Mercado Internacional de Cine, de Cannes; y el Mercado Iberoamericano de la Industria Audiovisual, de Madrid. En este lapso se realizó la comercialización de 204 títulos en diversos formatos, dependiendo de los territorios destinatarios.

Por último, en el área de capacitación, destacan los cursos coordinados por el Instituto Sundance de los Estados Unidos, uno denominado "Taller de mercadotecnia y distribución del cine" y otro "El Tercer taller de guión", y en colaboración con la Secretaría de Educación Pública se llevó a cabo el curso "Sensibilización y apreciación cinematográfica", el cual se impartió a miembros del magisterio de nueve estados del país. En investigación, cabe mencionar *100 años del cine mexicano*, CD-ROOM realizado por el IMCINE con la colaboración de la Universidad de Colima; asimismo, los proyectos; *Efemérides de los cien años del cine en México, sociedad y cultura*, y *Cine 100 años de cine*, así como la investigación socioeconómica *El espacio audiovisual mexicano*.⁴⁸

⁴⁷ Memoria de gestión 1995-1996. IMCINE p.12.

En resumen, podría decirse que el Programa Nacional de Cultura 1990-1994, que presentó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante el gobierno del Presidente Carlos Salinas de Gortari, manifestó por primera vez la importante necesidad que representaba para el cine nacional pensar en términos internacionales; sin embargo, la internacionalización se plantea como una posibilidad, siempre y cuando hayan mejorado antes tanto la calidad de las películas como su promoción y difusión a nivel nacional.

Cabe mencionar que si durante este período hubo un avance en el cine nacional, aunque en forma incipiente, se debió no sólo a las políticas que el gobierno estableció, puesto que también puso mucho de su parte el grupo de cineastas que para entonces se estaba integrando. En el grupo que empezó a hacer el llamado *Cine de los 90* había algunos productores y directores que lucharon siempre por hacer un cine de calidad, pero fue determinante la participación de los jóvenes cineastas.

El gobierno del presidente Ernesto Zedillo, al menos durante su primer año de gestión y en lo que se refiere exclusivamente al Programa Nacional de Cultura, podría considerarse como una continuidad del de su antecesor aunque, ya en la aplicación de los programas, hay dos factores que lo diferencia en forma notable: uno, el centenario del cine nacional; el otro, la grave crisis económica por la que atravesaba el país al iniciar el sexenio. El primero representó un motivo que le dio impulso a nuestro cine, en tanto que el segundo refrenó dicho impulso y le impidió llegar a la plena realización de sus objetivos.

⁴⁸ IMCINE, Reporte anual de actividades, Departamento de Prensa y publicaciones. 1997. S/p.

4.3.- Creación del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad

En los primeros días de diciembre de 1997, aún durante la gestión de Diego López Rivera como Director del IMCINE, se creó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE). Fue la respuesta del Gobierno de la República a la demanda de los distintos sectores que integran la comunidad cinematográfica de acciones concretas que favorezcan y articulen la reactivación del cine nacional... "Con 135 millones de pesos para el recién creado Fondo para la Producción Cinematográfica, y con la promesa del nuevo director del IMCINE, Eduardo Amerena, de que la industria fílmica mexicana se verá fortalecida a través de un programa integral de largo aliento que promueva la producción cinematográfica, concluye el año el Instituto Mexicano de Cinematografía."⁴⁹

Como objetivos fundamentales del FOPROCINE se establecieron los siguientes aspectos:

"Primero.- otorgar financiamiento oportuno, suficiente y adecuado a la producción cinematográfica, a partir de la formulación de proyectos viables y sólidamente planteados. Tales apoyos consisten en la combinación de capital de riesgo, crédito de fomento y garantías, según la conveniencia de cada proyecto bajo criterios razonables de competitividad, calidad, recuperabilidad y rentabilidad.

Segundo.- promover la coinversión de recursos públicos y privados en la producción cinematográfica a partir de la existencia de un régimen de apoyo financiero institucional de nuevo espectro.

Tercero.- permitir la reinversión de las recuperaciones y demás ingresos que perciba el Fondo, en la producción cinematográfica mexicana, a efecto de que el financiamiento disponible sea creciente en la medida que el desarrollo de la producción lo requiera.

⁴⁹ Ramírez Hernández, Rocío. Irrisoria producción cinematográfica en 1997, en Novedades 23 de diciembre de 1997. Espectáculos, p.1.

Cuarto.- Establecer un proceso de formulación y evaluación de proyectos, con altos índices de confiabilidad, en la identificación de su mérito y viabilidad, así como en la objetividad y racionalidad de las decisiones colegiadas que resuelvan las solicitudes”,⁵⁰

Para su financiamiento, el FOPROCINE cuenta con un Comité Técnico y una Comisión Consultiva integrada por miembros destacados de la comunidad cinematográfica, así como un Subcomité de Evaluación, los cuales tendrán la responsabilidad de analizar, evaluar y seleccionar los proyectos susceptibles de ser apoyados.

⁵⁰ IMCINE, Dirección de Producción, 22 de diciembre de 1997, s/p.

CONCLUSIONES

Si tuviéramos que juzgar la historia cultural de un país a través de la producción cinematográfica que éste ha realizado, diríamos que México, salvo un breve periodo de aproximadamente diez años, se ha visto siempre en situaciones difíciles y no ha tenido nunca la capacidad para llevar a cabo un proyecto consistente que le permita ir más allá de sus propias fronteras. Sin embargo, el auge que se vive durante los noventa se puede equiparar, numéricamente hablando, al de la época de oro.

La cultura mexicana cuenta con un gran prestigio en el extranjero. Curiosamente, el cine, que se ha convertido en uno de los más grandes medios de difusión cultural de todos los tiempos, ha tenido en nuestro país poco auge. Como consecuencia, la cultura que se manifiesta a través del cine permanece en un estancamiento de tiempo, de modo tal que en muchas partes del mundo tienen la idea de que México continúa siendo un país como el de los años cincuenta, época en la que se hicieron películas que incluso en nuestros días siguen representando a nuestro país.

El adelanto tecnológico que ha tenido siempre Estados Unidos con respecto a México, es uno de los principales factores que influyó para que nuestro cine, desde sus inicios, se viera afectado por lo que ya entonces podría denominarse como la industria cinematográfica de Hollywood. En nuestro país no existía la conciencia de los alcances del cine como industria ni como medio de difusión de la cultura.

Las inquietudes de hacer un cine mexicano se van haciendo presentes aunque, invariablemente, los proyectos y trabajos se hacen de manera aislada. Es quizá el gobierno cardenista, el primero en considerar seriamente los alcances del cine como un medio importante; sin embargo él, aunque deja un buen precedente, fracasa en su intento por hacer un *cine nacional*.

En este sentido, podríamos concluir que si bien el gobierno cardenista fue el primero en otorgarle al cine nacional una importancia privilegiada como proyecto cultural, es claro que también representó el primer gran fracaso de la industria. Además, este proyecto fue criticado como "populista" por la crítica, debido a sus claras tendencias políticas, por otra parte, al público tampoco le pareció atractiva.

Posteriormente, con la llegada del sonido, Estados Unidos se enfrenta a las barreras idiomáticas; la industria cinematográfica nacional aprovecha ese momento y recupera no sólo el mercado de nuestro país, sino además el de buena parte de Latinoamérica. Se inicia un periodo de bonanza para México y, con ello, la *época de oro del cine nacional*, en donde, como su nombre lo indica, predomina la producción de películas con una gran calidad. Entre 1940 y 1952 se logran conjuntar todos los elementos necesarios de producción, dirección y realización, para lograr una industria que conquista los mercados latinoamericanos. Sin embargo, a medida que crece, se hace incontrolable para las pocas manos que la manejan; se vicia, empieza a crear esquemas repetitivos que terminan por cansar a los espectadores y eso, aunado a una nueva crisis económica del país, inicia un largo proceso de decadencia.

Asimismo podemos concluir que el cine se vio afectado no sólo por problemas de tipo económico, el resurgimiento del cine norteamericano de la

posguerra y la política del sindicato a puertas cerradas; en realidad hubo un factor que fue determinante, como posteriormente lo demostraron las generaciones de nuevos realizadores: la escasez de propuestas creativas que representaran de algún modo la imagen de nuestro país en el exterior. Es probable que, sobre todo, los directores nacionales se hayan dejado influenciar por las grandes fortunas que se derivaron de producciones hollywoodenses, y que de algún modo trataron de seguir sus pasos.

Durante los siguientes tres sexenios gubernamentales, el cine va en picada todo el tiempo. La imagen de México desaparece por completo de los festivales internacionales, de los mercados y demás eventos. Los diferentes gobiernos hacen vanos intentos por recuperar la industria y, cuando no les faltan recursos económicos, les faltan buenos proyectos. Los empresarios, por otra parte, empiezan a invertir en producciones baratas y de pésima calidad, siempre con el objetivo de obtener una remuneración fácil y rápida. Surge un cine pobre en argumentación que sólo busca ofrecerle a la gente "un rato agradable". Se pierden los valores estéticos y culturales.

No es sino hasta los años setenta, cuando Luis Echeverría formula su Plan de reestructuración cinematográfica, que el cine adquiere nuevamente una importancia en el panorama cultural de nuestro país. Durante este periodo se llevaron a cabo acciones que permiten reconsiderar al cine como un medio de difusión importante. Posteriormente, José López Portillo les otorga a los medios de comunicación en general un lugar especial durante su gobierno, creando la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación.

Sin embargo, lo que podríamos reconocer como el principio de una renovación del cine nacional, se inicia con Miguel de la Madrid, quien crea el IMCINE, junto con un plan de trabajo en esa área, que si bien resulta demasiado

pretencioso durante su gobierno, sirve como un buen precedente para que Carlos Salinas considere al cine como una parte importante dentro de su Programa Nacional de Cultura.

El gobierno salinista crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública; en tales condiciones, el IMCINE, que a su vez depende del CNCA, queda, aunque no de manera directa, vinculado con los planes educativos de nuestro país.

Fundamentado en el modelo del Programa Nacional de Cultura, el IMCINE ha incrementado notablemente sus actividades de promoción y distribución, tanto en el ámbito nacional como internacional. Sin embargo, durante 1996 se festejaron los cien años del cine mexicano. Tanto en los medios de comunicación, como en los centros de cultura de nuestro país, tal evento no levantó gran revuelo quizá porque, en términos generales: hubo muy poco que festejar. Mucho se habla de la escasa presencia de nuestro cine en los foros internacionales y es claro, aun para las nuevas generaciones que, cuando se piensa en el buen cine mexicano, invariable e inevitablemente se alude a la *época de oro del cine nacional*.

En los últimos tiempos, el cine nacional ha podido ver algunos cambios significativos, ha participado en diversos eventos internacionales en los que, generalmente, ha tenido una gran aceptación, tanto del público como de la crítica especializada; ha conseguido importantes reconocimientos internacionales en esos foros y, lo más importante, ha logrado captar la atención de un público nacional que sistemáticamente desechaba la idea de asistir a una función de cine mexicano. Sin embargo, es necesario aclarar que aunque los cambios han sido contundentes, han sido también mínimos; es decir, si hiciéramos una estadística de las películas mexicanas que se ven en nuestro país, en comparación con las extranjeras, las cifras resultarían risibles.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Para poder acercarnos al cine nacional y entender su relación con el Estado (IMCINE), hemos tenido que acercarnos a la historia nacional y analizar como la industria se ha visto afectada, en mayor o menor medida, por las tendencias de cada época. Así vemos como en esa relación Estado-cinematografía, de un poco más de un siglo de existencia, se pueden distinguir básicamente dos direcciones: censura temática y control económico. Una vez creado el IMCINE, es notable que desde esta nueva institución se operaba el control industrial, mientras que el político era la función de Radio, Televisión y Cinematografía. Actualmente todo el control se centra en el IMCINE y en la Secretaría de Gobernación.

La globalización afecta todos los ámbitos de la economía y la cinematografía no ha sido la excepción; actualmente esta industria se encuentra sujeta a las fluctuaciones de los mercados internacionales y se ha convertido en un producto más del comercio internacional. Las crisis económicas dificultan considerablemente la participación de un solo capital en las tres fases de la producción cinematográfica (producción, exhibición y distribución) consecuentemente, los productores se ven obligados a crear trabajos cuya calidad sea reconocida y cotizada en los otros dos sectores, garantizando con ello la recuperación en taquilla y, al mismo tiempo, recobrar la confianza de algunos sectores de la sociedad y de la misma industria. Asimismo, una película de calidad que tenga buena recuperación de taquilla y obtenga reconocimientos internacionales asegura una alta cotización en mercados internacionales, es decir: gran demanda entre distribuidores internacionales.

El párrafo anterior define la tendencia actual en el cine nacional: los productores privados siguen buscando el apoyo económico estatal para la producción y exhibición nacional pero cuando se trata de distribuir una película en el extranjero, invariablemente se recurre a los grandes distribuidores estadounidenses y europeos.

Considero que el cine de los noventa surge primeramente como resultado de la búsqueda de calidad y de proyectos más creativos, por parte de los cineastas, que no demoran en obtener ganancias cuantiosas en taquilla y reconocimientos internacionales. Desafortunadamente no podemos concluir que esos resultados se den como consecuencia de un sólido proyecto estatal, ya que el IMCINE nunca ha tenido una continuidad en sus proyectos ni tampoco políticas claras en la producción, exhibición y distribución de las películas. Todo se hace "sobre la marcha", restringidos a un sinnúmero de burocratismos administrativos internos y continuos cambios en los mandos medios y superiores que afectan tremendamente tanto la calidad como los tiempos de producción.

El IMCINE ha establecido con las embajadas y consulados de nuestro país una estrecha relación para llevar a cabo programas, ciclos, semanas, homenajes y otro tipo de eventos culturales que permiten mostrar en el extranjero nuestro cine; sin embargo, es necesario promover comercialmente un mayor número de producciones, sin descuidar la calidad, para poder ofrecer al público, nacional y extranjero, un cine producto de nuestra gran riqueza cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- **ANDUIZA** Valdemar, Virgilio; *Legislación cinematográfica mexicana*, Fimoteca UNAM, México 1983.
- **AYALA** Blanco, Jorge; *La aventura del cine mexicano*, Editorial ERA, 3ª. Ed. 1985, México.
- **AYALA** Blanco, Jorge; *La búsqueda del cine mexicano*, Editorial Posada, 2ª. Ed. 1986, México.
- **AYALA** Blanco, Jorge; *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, 1986, México.
- **DE LOS REYES**, Aurelio; **RAMÓN**, David; **AMADOR**, Ma. Luisa; **RIVERA**, Rodolfo. *80 Años de Cine en México*, UNAM, 1977. México.
- **DE LOS REYES**, Aurelio, *Los orígenes del Cine Mexicano*, FCE-SEP, 1984, México.
- **DE LA VEGA**, Eduardo, *Bye, bye Lumière*; Universidad de Guadalajara, 1994, México.
- **GARCÍA CANCLINI**, Néstor(Coordinador), Los nuevos espectadores: Cine, televisión y vídeo en México, IMCINE, 1ª. Ed., 1994, México.
- **GARCIA RIERA**, Emilio; *Breve historia del Cine Mexicano, primer siglo, 1897-1997*; Ediciones Mapa; México, 1999.
- **GARCIA RIERA**, Emilio, *Historia documental del cine Mexicano (1929-1976)*, Universidad de Guadalajara, CNCA, IMCINE; 1992, México.

- **GARCIA RIERA**, Emilio; **TELLO**, Jaime; **RUY SANCHEZ**, Alberto; **PEREZ TURRENT**, Tomás; **ROSSBACH**, Alma; **CANEL**, Leticia; *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. SEP-UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.
- **GARCIA RIERA**, Emilio / **MACOTELA**, Fernando, *La guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*, México, 1985.
- **MACIEL**, David; El imperio de la fortuna: *Mexico's contemporary cinema*; en The Mexican Cinema Project, **NORIEGA Chon/ RICCI**, Steve; UCLA, Film and Television Archive, Los Angeles, CA , 1994.
- **PARANAGUA,PAULO ANTONIO** et al (Trad. Ana M. López) *Mexican Cinema*, British Film Institute- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-IMCINE, Londres, 1995.
- **TOVAR Y DE TERESA**, Rafael; *Modernización y política cultural*, FCE, México, 1994.
- **TUÑÓN**, Julia, *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío*; Universidad de Guadalajara- CIEC, México 1986.

HEMEROGRAFIA

- **CARRO**, Nelsón; *Muchas películas, ninguna calidad*, Revista DICINE, No. 62, México, 1995.
- **GARCIA-TSAO**, Leonardo, *Los ochentas: poco sexo, muchas mentiras, todo en vídeo*, Revista DICINE, No. 32, México 1990.
- **DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION**, México D.F, 27 DE marzo DE 1990.

DOCUMENTOS

- ***CIEN AÑOS DE CINE MEXICANO, 1896-1996***; CD-ROM; CONACULTA-IMCINE-Universidad de Colima. México 1999.
- ***Memoria de gestión del período comprendido entre 1988 y 1994***, IMCINE Departamento de Planeación; México 1995.
- ***Memoria de gestión. Enero de 1995-septiembre de 1996***;IMCINE, Departamento de Planeación. México, 1997.
- ***Programa de Cultura 1995-2000***, SEP-CONACULTA. México 1996.
- ***Programa Nacional de Cultura 1990-1994***; SEP-CONACULTA, México 1990.
- ***Plan Nacional de Desarrollo 1994-2000. Poder Ejecutivo Federal***. México 1994.