



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD
(FIN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA 1989-1994)

FE DE ERRATAS

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA:

SILVIA ISIS SAAVEDRA LUNA

ESTA TESIS NO SALE

ASESOR:
DR. AURELIO DE LOS REYES

MÉXICO, DF 2004

RIRI IOTEGA CENTRO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Me disculpo por los errores aparecidos en esta impresión, de 25 ejemplares, que aún cuando en un primer momento la tragedia me pareció irremediable, no fue del todo irreparable...

Gracias
Isis S.L., Enero 2004

Introducción-

- Faltan las páginas 10^a y 26a, que se incluyen en esta Fe de erratas
- La página 12 es incorrecta, debe sustituirse por la número 12 que se incluye a continuación.
- La página 13 se repite.

Capítulo I-

- La numeración de las páginas: 23 y 24 está invertida lo mismo que de las páginas 32 y 33, 40 y 41.

Capítulo III-

- La página 138 no se imprimió correctamente. Se incluye a continuación.

Para concluir esta parte es necesario mencionar si bien de forma general algunos antecedentes a la investigación sobre cine en nuestro país, un campo trabajado en ámbitos académicos apenas desde los años setenta, quizá por la herencia de la tradición positivista dentro de la historiografía mexicana que consideraba que este tipo de temas estaban plagados de la subjetividad característica de las sociedades y por lo tanto eran poco confiables. De 1921 a 1959 aparecieron apenas 17 libros sobre cine mexicano y de los años sesenta a los setenta 23.²⁰ Desde entonces han surgido importantes obras monumentales que hasta la fecha nos han permitido tener un panorama completo de la historia del cine en México.

De las primeras investigaciones importantes en este sentido tenemos: la obra de Aurelio de los Reyes sobre los orígenes del cine en México hasta los años treinta, que nos permitió tener un panorama completo del cine como fenómeno cultural, de la filmografía producida, así como de la sociedad y valores de la época; la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera editada por primera vez en los años setenta que es un material de referencia indispensable para la investigación cinematográfica; y los *Testimonios para la historia del cine mexicano*, coordinado por Eugenia Meyer editado en esos mismos años, que coincidiendo con la introducción de la Historia Oral a México como método de investigación, propuso una valiosa herramienta para la reconstrucción de la historia dando la oportunidad de conocer los acontecimientos narrados por los propios participantes tal como fueron percibidos y afectados por ellos.

II. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS. 1988-1994.

Es necesario ubicar históricamente al cine mexicano contemporáneo dentro de la historia de México para una mejor comprensión de los hechos.

Hay que recordar que tras una severa crisis económica heredada del gobierno de Miguel de la Madrid, provocada por la baja del petróleo, el endeudamiento externo, la corrupción, la fuga de capitales, entre otras tantas cosas más; Carlos Salinas, secretario de Programación y Presupuesto en ese momento, llegó al poder en 1988 luego de la contienda que sostuvo, en primer término, entre los propios candidatos

²⁰ Ángel Miquel Rendón, "Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)", p. 402. En: Eduardo de la Vega (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, U de Guadalajara, UNAM, IMCINE, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 2001.

Se suponía que el Estado benefactor era el causante de la crisis imperante, por lo que había que dejar a la iniciativa privada la economía del país. La globalización, por su parte permitiría intensificar el proceso de "deslocalización"²⁵ de las actividades productivas con la desaparición de las fronteras interiores en aras de la libre circulación de mercancías, servicios, capitales y personas.²⁶

El Tratado de Libre Comercio fue uno de los instrumentos más importantes del sexenio, con él se buscaría dinamizar la economía, atraer inversiones, generar empleos, y abaratar los artículos de consumo. Desde luego que el intercambio de bienes y productos nada tendría que ver con la libre circulación de personas, como sabemos la situación migratoria de los mexicanos a Estados Unidos no tuvo mejora alguna. Otra consecuencia fue el aumento de la vulnerabilidad de la economía mexicana a la de Estados Unidos. Lorenzo Meyer afirmaba en su momento que si bien "México podría lograr con el TLC dinamismo económico, perdería control sobre su destino".²⁷ Las condiciones entre los tres países fueron bastante desequilibradas y como era de esperarse los resultados quedaron supeditados a los intereses de los países más fuertes. "Mientras que para México representa el instrumento por el que operan más de las tres cuartas partes de su comercio internacional, para los Estados Unidos sólo ha alcanzado poco más del 5 por ciento en su mejor momento."²⁸

Por otro lado la llamada reestructuración del Estado se efectuó a partir de una serie de reformas que tenían como fin la modificación, de las bases del sistema político. De la Madrid inició el proceso desde 1982 desplazando a la élite política tradicional para dar paso a lo que se llamó "el grupo de tecnócratas". Situación que no dejó de generar conflictos en el interior del partido, y por lo tanto tensiones entre los miembros. Este proceso, que en un principio se produjo de manera gradual, fue intensificado en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, que si bien no inició su gestión con apoyo popular, gracias a los golpes dados a la burocracia sindical, y al eficaz aparato propagandístico del que se valió, logró atraer cierto consenso que le permitió llevar a cabo una serie de

²⁵ "La deslocalización implica la separación entre el lugar de producción o de transformación de las mercancías y el lugares donde se consumen. Se trata de fabricar ahí donde sea menos caro y de vender donde hay capacidad de compra" *Ibid*, p.44

²⁶ *Ibid*, p.46

²⁷ *El Financiero*, México D.F., 22 de diciembre de 1992. Citado en: Andrea Revueltas, *op.cit.* p. 57

²⁸ Federico Novelo Urdanivia, *Hacia la evaluación del TLC*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002, p. 9

espacio laboral de los trabajadores de los Estudios Churubusco, y por lo tanto su fuente de trabajo, estaban en juego. Espacio laboral que perdieron en buena medida, aún cuando Rafael Tovar y de Teresa, aseguró en la Cámara de Diputados que la construcción del Centro Nacional de las Artes no sería un "elefante blanco", y que las reacciones en contra eran un "sector minoritario".⁷⁵

Una parte del saldo final del sexenio fue el siguiente: la megapantalla de 17 metros de largo por 25 de ancho en el Papalote Museo del niño⁷⁶; las empresas estadounidenses iniciaron la distribución de películas mexicanas, es el caso de *Principio y fin* de Arturo Ripstein, una de las primeras en ser distribuidas por la United International Picture en toda la República Mexicana⁷⁷. Según datos de la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial (SECOFI) consignados en la prensa la industria del cine mexicano fue la que mayores incrementos reportó durante el sexenio desde que se sacó de la canasta básica el precio de entrada, aumentó de 2 y 3 nuevos pesos hasta 5 y 8; para terminar con tarifas de 10, 30 y hasta 40 nuevos pesos.⁷⁸

El último año de la administración, las cosas se nublaron de nuevo, el asesinato del candidato priísta Luis Donaldo Colosio dejó en el aire el Foro Público Sobre la Industria Cinematográfica, en el que el candidato encontraría junto con los artistas la forma de dar otro impulso al cine nacional⁷⁹; afortunadamente para los cineastas se pudo realizar un Foro similar en plena campaña electoral del PRI meses después.⁸⁰

⁷⁵ Ana María González, " 'Un sector menor' contra el Centro Nacional de las Artes: Tovar y de Teresa", en *La Jornada*, México D.F., 6 de julio 1993.

⁷⁶ "Novedoso sistema de exhibición es usado en Papalote Museo del Niño", en *Novedades*, México D.F., 17 de febrero de 1994.

⁷⁷ "Para colmo de males, empresas de Hollywood distribuirán aquí mismo nuestras cintas" en *Novedades*, México D.F., 5 de marzo 1994.

⁷⁸ Rosario Murrieta, "Podría volver el control de precios en el cine" en *Novedades*, México D.F., 9 de marzo de 1994.

⁷⁹ Marcela Carreño Burgos, "Esperan que el sucesor de Colosio retome el 'Foro público sobre la industria filmica' ", en *Novedades*, México D.F., 25 de marzo de 1994.

⁸⁰ "Y lo hicieron para ese partido en plena campaña electoral, previendo el futuro y asegurando el porvenir. Aunque, no fuera a ser el diablo pensaron mandar a los demás candidatos sus propuestas en vísperas de la votación. El documento de plataforma lo realizaron [...] dentro de los foros temáticos que realizó el PRI en la Fundación Siglo XXI, bajo la dirección ejecutiva de Arturo Whaley. Para cine se realizaron seis mesas coordinadas en lo general por el actor Pedro Armendáriz, aunque cada una de ellas contó con sus propios coordinadores. Las mesas y sus coordinadores fueron: Producción y coproducción, a cargo de Berta Navarro y Carlos Amador; Distribución, José Díaz; Exhibición, Elsa Romero, Educación e Identidad nacional, Alejandro Pelayo; Promoción y distribución internacional, Jorge Sánchez; Actualización técnica y nuevas tecnologías, Patricia Millet; y, Capacitación, Mónica Lozano. La industria se ha tambaleado, de lo que se trata, es de asegurar su estabilidad. En un primer borrador

centros comerciales;⁴²⁹ la Asociación Nacional de Productores de Películas Mexicanas, los empresarios Demetrio Bilbatúa, Agustín Barrios Gómez, Luis Castañeda, Gonzalo Elvira y Víctor Millet declararon su interés en continuar apoyando al cine mexicano y adquirir las salas; y desde luego, los propios trabajadores de COTSA; pero las cosas resultaron imposibles para todos ellos, la venta se hizo por medio de un "paquete" que contenía los cines de la Compañía Operadora de Teatros, IMEVISION, los Estudios América y el periódico *El Nacional*. Medida a través de la cual, los cinematografistas salieron de la jugada de inmediato por no contar con los recursos económicos suficientes. "No hay restricciones", se dijo.⁴³⁰

Los primeros 56 que se vendieron en el D.F. y en la provincia, fueron dedicados a estacionamientos.⁴³¹ Y los demás no tardaron en venderse con todo y la huelga de trabajadores y el problema de desempleo que se avecinaba. Los postores finales al "paquete" de medios fueron:

Cosmovisión con Francisco Aguirre a la cabeza, Geomultimedia representado por Raymundo Gómez Flores, Medcom avalada por Clemente Serna, Radiotelevisora del Centro encabezada por Ricardo Salinas y el Grupo de Periodistas y Editores del periódico *El Nacional*.⁴³²

El "paquete" fue adquirido por el grupo Elektra a mediados de 1993. Su principal accionista es, hasta la fecha Ricardo Salinas Priego. Consistió en los canales 7 y 13, COTSA y los Estudios América.⁴³³ Las salas de Operadora de Teatros serían administradas por la empresa Ecocinemas⁴³⁴, presidida por Alberto Saba Rafoul.

⁴²⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "La Confederación de Comerciantes y Organizaciones Populares comprará treinta y siete cines de COTSA", en *Excelsior*, México D.F., 23 de abril de 1992.

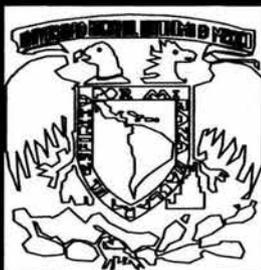
⁴³⁰ Arturo Pacheco, "COTSA pone en venta 35 cines del D.F. e interior del país, con valor de 76 mil millones de pesos", en *El Heraldo de México*, México D.F., 29 de mayo de 1992.

⁴³¹ Rosario Murrieta, "Cincuenta y seis cines, los primeros que vende COTSA", en *Novedades*, México D.F., 3 de junio de 1992.

⁴³² Ignacio Durán Loera inauguró reunión de cineproductores", en *Novedades*, México D.F., 16 de julio de 1993.

⁴³³ El periódico *El Nacional* quedó fuera del paquete.

⁴³⁴ "El concepto Ecocinemas consiste en observar la política de protección ecológica dentro del espectáculo cinematográfico: utilizando productos biodegradables para el mantenimiento y aprovechando en forma correcta los recursos naturales, así como con una apropiada utilización de los requerimientos técnicos (sonido, proyección, ambientación) para hacer de cada sala un lugar en el que se resguarde la salud del público". Mauricio Peña, "Alberto Saba Rafoul, de la empresa Ecocinemas, parte importante del grupo que adquirió COTSA", en *El Heraldo de México*, México D.F., 20 de julio de 1993.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD
(FIN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA 1989-1994)

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA:

SILVIA ISIS SAAVEDRA LUNA

ASESOR:
DR. AURELIO DE LOS REYES

MÉXICO, DF 2004



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Agradecimientos

Hay muchas personas que de diferentes formas me ayudaron a darle fin a esta investigación: a Aurelio de los Reyes le agradezco su paciente y generosa guía durante todo el camino, largo por cierto; al personal del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, le agradezco los cientos de materiales que me facilitaron, gracias a ello hice, además de todo, buenos amigos; a Marcela Fernández Violante, Eduardo de la Vega, Víctor Ugalde, Sergio Olhovich y Fernando Pérez Gavilán, les agradezco el tiempo que amablemente me prestaron durante las entrevistas, además de su valioso testimonio me permitieron conocer su particular forma de apreciar la historia del cine mexicano. A Eugenia Meyer, Francisco Peredo, Carmen Collado y Ángel Miquel, les agradezco infinitamente su cuidadosa lectura y comentarios con los cuales mejoró notablemente este trabajo.

Quiero, también, hacer un reconocimiento al personal que labora en la Filmoteca de la UNAM, en la CANACINE y en el IMCINE por la ayuda prestada.

Finalmente le agradezco a mi familia, a mis amigos y a Jorge, a quien le dedico este trabajo, por apoyarme en todo momento.

Isis Saavedra L
México, D.F., 2004

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Silvia Isis Saavedra

luna

FECHA: 6 de febrero / 2004

FIRMA: 

Índice

PRESENTACIÓN 1 **INTRODUCCIÓN 4**

CAPÍTULO I: ESTRATEGIAS PARA LA MODERNIZACIÓN

1.1. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	28
1.2. Radio Televisión y Cinematografía (RTC)	38
1.3. Tratado de Libre Comercio	43
1.4. Modificaciones a la Ley Federal de Cinematografía. 1992	51

CAPÍTULO II: IMCINE: EN EL CAMINO DE LA GLOBALIZACIÓN

2.1. Instituto Mexicano de Cinematografía. IMCINE	60
2.2. Descentralización cinematográfica	74
2.3. Política Internacional del IMCINE	75
2.3.1. Latinoamérica	76
2.3.2. Estados Unidos y Canadá	80
2.3.3. Europa	81

Películas

<i>Bonampak</i>	83
<i>Esperanza</i>	84
<i>La invención de cronos</i>	86
<i>El jinete de la divina providencia</i>	87
<i>Jonás y la ballena rosada</i>	89
<i>La leyenda de una máscara</i>	91
<i>Mentiras piadosas</i>	92
<i>Mina</i>	94
<i>Modelo antiguo</i>	95
<i>Principio y fin</i>	97
<i>Vagabunda</i>	99

CAPÍTULO III: AGONÍA DE LA INDUSTRIA FÍLMICA NACIONAL

3.1. Liquidación de las productoras nacionales: CONACITE II y CONACINE	101
3.2. Producción privada	105
3.2.1. Asociación de Productores y Exhibidores de Películas Mexicanas	112
3.2.2. CANACINE: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica	116
3.2.3. TELEVICINE, S.A. de C.V.	119
3.3. Estudios cinematográficos: donde los malos sueños se hicieron realidad	122
3.3.1. Estudios América	123

3.3.2. Estudios Churubusco	125
3.4. Fin de medio siglo de Distribución nacional y mundial	129
3.4.1. Películas Mexicanas	130
3.4.2. Películas Nacionales	132
3.5 Localidades agotadas: Los últimos días de Compañía Operadora De Teatros. COTSA	134
3.5.1. Crisis de la exhibición	142
3.5.2. Al rescate de las salas	145
3.5.3. Inversionistas extranjeros	147

Películas

<i>Amor y venganza</i>	152
<i>Dama de noche</i>	153
<i>Entre pancho Villa y una mujer desnuda</i>	154
<i>Encuentro inesperado</i>	155
<i>El Extensionista</i>	156
<i>Hoy no circula</i>	158
<i>Mujeres infieles</i>	160
<i>Ya la hicimos</i>	161

CAPÍTULO IV: ACTORES Y FACTORES DEL CINE MEXICANO

4.1. Sindicalismo cinematográfico contemporáneo	162
4.1.1. Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. STIC	165
4.1.2 Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. STPC.	171
4.1.3. Asociación Nacional de Actores. (ANDA)	176
4.2. Cooperativas fílmicas	181
4.2.1. Muestrario de películas	185
4.2.2. Federación Regional de Cooperativas de Cine y Video	187
4.2.3. Lo que hicieron y cómo lo hicieron	191
4.3. Alternativas a la creatividad.	
4.3.1 Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.	194
4.3.2 Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano (FECIMEX)	197

Películas

<i>Los años de Greta</i>	201
<i>Bienvenido-welcome</i>	202
<i>El bulto</i>	203
<i>El jardín de tía Isabel</i>	205
<i>Lola</i>	207
<i>Mi familia</i>	209
<i>Muelle rojo</i>	210
<i>Sólo con tu pareja</i>	212

CAPÍTULO V: CULTURA CINEMATOGRAFICA

5.1. Fuera máscaras	213
5.2. ¿Educación cinematográfica?	225
5.3. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. CUEC. UNAM	233
5.4. Centro de Capacitación Cinematográfica. CCC	239
5.5. Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica de Guadalajara. CIEC. Universidad de Guadalajara.	242
5.6. Dirección General de Actividades Cinematográficas. Filmoteca UNAM	247
5.7. Cineteca Nacional	253
5.8. Sociedad General de Escritores Mexicanos. SOGEM	256
5.9. Recuento de publicaciones	259
Películas	
<i>Crónica de un fraude</i>	272
<i>Desiertos mares</i>	274
<i>Historias de ciudad</i>	275
<i>Mancha de sangre</i>	276
<i>La mujer de Benjamín</i>	277
<i>El otro crimen</i>	278
<i>Ponchada</i>	279
<i>Rojo amanecer</i>	280
<i>La sombra del caudillo</i>	282
<i>La tarea</i>	284
<i>EL verano de la sra. Forbes</i>	285
Conclusiones	286
Anexo	
Filmografía mexicana: 1989 a 1994	291
Fuentes documentales: Archivos, entrevistas, hemerografía	303
Bibliografía general	304

Dominando la ciudad, sobre una alta columna, se elevaba la estatua del Príncipe Feliz. Era toda dorada, cubierta de tenuas hojas de oro fino; tenía, por ojos, dos brillantes zafiros, y un gran rubí rojo centelleaba en el puño de su espada. Todo esto le hacía ser muy admirado.

-Es tan hermoso como una veleta -observaba uno de los concejales de la ciudad, que deseaba granjearse una reputación de hombre de gustos artísticos -; sólo que no es tan útil- añadía, temiendo le tomasen por hombre poco práctico, lo que realmente no era.

-¿Porqué no eres como el Príncipe Feliz? -Preguntaba una madre sentimental a su hijo, que lloraba pidiendo la luna-. Al Príncipe Feliz nunca se le ocurre llorar por nada.

-Me alegro de que haya alguien en el mundo completamente feliz -murmuraba un desengañado, contemplando la maravillosa estatua.

-Tiene todo el aspecto de un ángel -decían los niños del Hospicio al salir de la catedral, con sus brillantes capas escarlata y sus limpios delantales blancos.

-¿En qué lo conocéis? -replicaba el profesor de matemáticas-. Nunca visteis ninguno.

-¡Oh, los hemos visto en sueños! -contestaban los niños; y el profesor de matemáticas fruncía el entrecejo y tomaba un aire severo, pues no podía aprobar que los niños soñasen.

Una noche voló sobre la ciudad una pequeña golondrina. Seis semanas antes, sus amigas habían partido para Egipto; pero ella se quedó atrás, pues estaba enamorada del más hermoso de los juncos. Lo encontró al comienzo de la primavera, mientras revoloteaba sobre el río en pos de una gran mariposa amarilla; y su talle esbelto la sedujo de tal modo, que se detuvo para hablarle.

-¿Te amaré? -Dijo la golondrina, que gustaba de no andar con rodeos. Y el junco le hizo una gran reverencia.

Entonces, la golondrina jugueteó a su alrededor, rozando el agua con las alas y trazando en ella surcos de plata. Era su modo de hacer la corte; y así pasó todo el verano.

-Es una constancia ridícula -gorjeaban las otras golondrinas-; no tiene un céntimo, y, en cambio, demasiada familia-. Y, efectivamente, todo el río estaba cubierto de juncos.

Cuando llegó el otoño, emprendieron el vuelo. Entonces la golondrina se sintió muy sola, y empezó a casarse de su amante.

-No tiene conversación -se decía-, y temo que sea bastante tornadizo, pues siempre está coqueteando con la brisa..

Y, realmente, siempre que corría brisa, el junco multiplicaba sus más graciosas cortesías.

-Es demasiado sedentario a continuaba diciéndose la golondrina-; y a mí me gusta viajar. Por tanto, quien me quiera ver llamar también los viajes.

-¿Quiere seguirme? -Le preguntó por fin. Pero el junco sacudió la cabeza; tal apego tenía a su hogar.

-¡Has estado jugando conmigo! -Exclamó la golondrina.- Me voy a las pirámides. ¡Adiós! Y levantó el vuelo.

Durante todo el día estuvo volando, y, al anochecer llegó a la ciudad.

-¿Dónde me hospedaré? se preguntó-. Estero habrán hecho preparativos para recibirme.

Entonces vio la estatua sobre su alta columna.

-Voy a guarecerme allí -se dijo se dijo-. El lugar es bonito y bien aireado.

Así, fue a posarse justamente entre los pies del Príncipe Feliz.

* Con este cuento inició la entrevista a la cineasta Marcela Fernández Violante en un intento por ilustrar lo que ha sido el devenir del cine mexicano...

-Tengo una alcoba dorada -se dijo dulcemente, mirando a su alrededor. Y se dispuso a dormir. Pero no había acabado de esconder la cabeza bajo el ala, cuando le cayó encima una gran gota de agua.

-¡Que cosa tan rara! -exclamó-. No hay una nube en todo el cielo, las estrellas están claras y brillantes, y sin embargo, llueve. Realmente, este clima del norte de Europa es espantoso. Al junco le gustaba la lluvia; pero era puro egoísmo.

Entonces, cayó otra gota.

-¿Para que sirve una estatua si no resguarda de la lluvia? -dijo-. Voy a buscar una buena chimenea.

Y decidió llevar su vuelo a otra parte.

Pero, antes de abrirse las alas, cayó una tercera gota; y mirando hacia arriba, vio... ¡Ah, lo que vió!

Los ojos del Príncipe Feliz estaban llenos de lágrimas, y lágrimas corrían por sus doradas mejillas. Tan bello era su rostro, a la luz de la luna, que la golondrina se sintió llena de compasión.

-¿Quién sois? -preguntó.

- Soy el Príncipe Feliz.

- Entonces, ¿porqué lloráis? Casi me habéis empapado.

- Cuando estaba en vida y tenía un corazón de hombre -contestó la estatua-. Yo no sabía lo que eran las lágrimas, pues vivía en el Palacio de la Despreocupación, donde no se permite la entrada al dolor. Durante el día jugaba con mis compañeros en el jardín, y por la noche bailaba en el gran salón. Alrededor del jardín se elevaba un altísimo muro; pero jamás sentí curiosidad por conocer lo que había tras él; tan hermoso era cuanto me rodeaba. Mis cortesanos me llamaban Príncipe Feliz, y feliz era en verdad, si el placer es la dicha. Así viví, y así morí. Y ahora que estoy muerto, me han subido tan alto que puedo ver todas las fealdades y toda la miseria de mi ciudad, y aunque mi corazón sea de plomo, no tengo más remedio que llorar.

- ¡Cómo! ¿No es de oro de ley- dijo para sí la golondrina. (Era demasiado bien educada para hacer en voz alta observaciones sobre la gente)

- Allá abajo -continuó la estatua con su voz queda y musical-, allá abajo, en una callejuela, hay una casuca miserable. Una de las ventanas está abierta, y, a través de ella, veo a una mujer sentada ante una mesa. Su rostro está demacrado y marchito, y sus manos ásperas y rojizas, están llenas de pinchazos, pues es costurera. Borda pasionarias en un traje de seda que debe lucir en el próximo baile de Palacio la más bella de las damas de la reina. Sobre una cama, en un rincón del aposento, yace su hijito enfermo. Tiene fiebre, y pide naranjas. Su madre sólo puede darle agua del río; así, que el niño llora. Golondrina, golondrina, golondrinita, ¿querrias llevarle el rubí del puño de mi espada? Mis pies están clavados a este pedestal y no puedo moverme.

- Me esperan en Egipto -respondió la golondrina-. Mis amigas revolotean sobre el Nilo, y charlan con los grandes lotos. Pronto irán a dormir a la tumba del Gran Rey, Allí está el rey pintado ataúd, envuelto en lienzo amarillo, y embalsamado con especias. Alrededor del cuello tiene una cadena de jade verde pálido, y sus manos son como hojas secas.

- Golondrina, golondrina, golondrinita -dijo el Príncipe-, ¿no te quedarás conmigo esta noche, y serás mi mensajera? ¡El niño tiene tanta sed, y la madre está tan triste!

- No creo que me gusten los niños -contestó la golondrina-. El verano pasado, cuando vivía a orillas del río, había dos muchachos mal educados, hijos del molinero, que no cesaban de tirarme piedras. ¡Claro que no me atinaban nunca! Nosotras, las golondrinas, volamos demasiado bien; y, además, yo soy de una familia célebre por su ligereza; pero, de todos modos, era una falta de respeto.

Mas la mirada del Príncipe Feliz era tan triste, que la golondrina se conmovió.

-Hace mucho frío aquí -dijo-; pero me quedaré una noche con voz, y seré vuestra mensajera.

-Gracias, golondrinita -dijo el Príncipe.

Entonces la golondrina arrancó el gran rubí de la espada del Príncipe, y con el pico remontó su vuelo por encima de los tejados. Pasó junto a la torre de la catedral, que tenía ángeles esculpidos en mármol blanco. Pasó junto al Palacio, donde se oía música de danza. Una preciosa muchacha salió al balcón con su novio.

- ¡Que hermosas son las estrellas-dijo él-, y cuan maravilloso es el poder del amor!

- Espero que mi traje estará listo para el baile de gala -replicó ella-. He mandado bordar en él pasionarias. ¡Pero las costureras son tan holgazanas!

Pasó sobre el río, y vio las linternas colgadas de los mástiles de los navíos. Pasó sobre la Judería, y vio a los viejos mercaderes urdiendo negocios y pesando monedas en balanza de cobre. Al fin llegó a la pobre casuca, y miró. El niño se agitaba febrilmente en su cama, y la madre se había dormido de cansancio. Entonces, la golondrina saltó al cuarto y depositó el gran rubí encima de la mesa, junto al dedal de la costurera. Luego, revoloteó dulcemente alrededor de la cama, abanicando con sus alas la frente del niño.

-¡Qué fresco tan agradable! -dijo el niño-. Debo estar mejor.

Y cayó en un delicioso sueño.

Entonces la golondrina volvió hacia el Príncipe Feliz, y le contó lo que había hecho.

-Es curioso -añadió-, pero ahora casi tengo calor; y sin embargo, hace mucho frío.

-Es porque has hecho una buena acción -respondió el Príncipe.

Y la golondrina comenzó a reflexionar, y se durmió. Siempre reflexionaba mientras dormía.

Al rayar el alba, voló hacia el río a tomar un baño.

-¡Que extraordinario fenómeno! -exclamó el profesor de Ornitología, que pasaba por el puente-

¡Una golondrina en invierno!

Y escribió sobre ello una larguísima cara al periódico de la localidad. Todo el mundo habló de ella. (¡Contenía tantas palabras que no se entendían!)

-Esta noche partiré para Egipto -decíase la golondrina; y a esta idea, sentíase muy contenta.

Visitó todos los monumentos públicos, y descansó un largo rato en el campanario de la iglesia. Los gorriones susurraban a su paso, y se decían unos a otros: "¡Que extranjera tan distinguida!", cosa que la llenaba de alegría.

Al salir la luna volvió hacia el Príncipe Feliz.

-¿Tenéis algunos encargos que darme para Egipto? -le gritó- Voy a partir.

-Golondrina, golondrina, golondrinota -dijo el Príncipe-, ¿no te quedarás conmigo otra noche?

-Me esperan en Egipto -contestó la golondrina-. Mañana mis amigas volarán hacia la segunda catarata. Entre cañas, duerme allí el hipopótamo, y sobre un gran trono de granito se yergue el dios Memnón. Toda la noche pasa acechando las estrellas, y cuneado brilla la estrella matutina, lanza un grito de alegría, y queda silencioso. A mediodía, los leones fulvos bajan a beber a la orilla del río. Tienen ojos como berilos verdes, y sus rugidos son más sonoros que los rugidos de la catarata.

-Golondrina, golondrina, golondrinota -dijo el Príncipe-, allá abajo, al otro lado de la ciudad, veo a un joven en un desván. Está inclinado sobre una mesa cubierta de papeles, y en un vaso, a su lado, se marchita un ramo de violetas. Sus cabellos son castaños y rizados, y sus labios rojos como granada, y sus ojos anchos y soñadores. Se esfuerza en acabar una obra para el director del teatro; pero tiene demasiado frío para seguir escribiendo. No hay fuego en la chimenea, y el hambre le ha extenuado.

-Me quedaré otra noche con vos -dijo la golondrina que realmente tenía buen corazón-. ¿hay que llevarle otro rubí?

-¡Ay!, no tengo más rubíes -dijo el Príncipe-. Mis ojos son lo único que me queda. Son dos rarísimos zafiros traídos de la India hace mil años. Arranca uno de ellos y llévaselo. Lo venderé a un joyero y comprará pan y leña, y acabará su obra.

-Querido Príncipe -dijo la golondrina-, yo no puedo hacer eso.

Y se echó a llorar.

-Golondrina, golondrina, golondrinota -dijo el Príncipe-, haz lo que te pido.

Entonces la golondrina arrancó uno de los ojos del Príncipe, y echó a volar con él hacia el desván del estudiante. No era difícil entrar en él, pues había un agujero en el techo, que aprovechó la golondrina para entrar como una flecha. Tenía el joven la cabeza hundida entre las manos; así que no oyó el rumor de las alas. Cuando al fin, levantó los ojos, vio el hermoso zafiro encima de las violetas marchitas.

-Empiezo a ser estimado -exclamó-. Esto debe provenir de un rico admirador. Ya puedo acabar mi obra.

Y parecía completamente dichoso.

Al día siguiente, la golondrina voló hacia el puerto. Se posó sobre el mástil de un gran navío, y se entretuvo mirando a los marineros, que subían con cuerdas unas enormes cajas de la cala.

-¡Me voy a Egipto! -les gritó la golondrina. Pero nadie le hacía caso.

Al salir la luna, volvió hacia el Príncipe Feliz.

-Vengo a deciros adiós -le dijo.

-Golondrina, golondrina, golondrinota -dijo el Príncipe-, ¿no te quedarás conmigo otra noche?

-Es invierno -contestó la golondrina-, y pronto llegará la nieve helada. En Egipto el sol calienta sobre las palmeras verdes, y los cocodrilos, echados entre el fango, miran indolentemente en torno suyo. Mis compañeras construyen sus nidos en el templo de Baalbec, y las palomas, rosadas, y blancas, las siguen con los ojos, y se arrullan entre sí. Querido Príncipe, tengo que dejaros pero nunca os olvidaré; y la próxima primavera os traeré de allí dos piedras bellísimas para reemplazar las que disteis. EL rubí será más rojo que una rosa roja, y el zafiro tan azul como un gran mar.

-Allá abajo, en la plaza -dijo el Príncipe Feliz-, hay una niña que vende cerillas. Se le han caído las cerillas en el barro, y se han echado a perder. Su padre le pegará si no lleva algún dinero a la casa, y por eso llora. No lleva zapatos ni medias, y su cabecita va sin nada. Arranca mi otro ojo y dáselo, su padre no la pegará.

-Pasaré otra noche con voz -dijo la golondrina-, pero no puedo arrancaros el otro ojo. Os quedaréis ciego del todo.

-Golondrina, golondrina, golondrinota -dijo el Príncipe-, haz lo que te pido.

Entonces, la golondrina arrancó el otro ojo del Príncipe, y echó a volar con él. Posándose sobre el hombro de la niña, deslizó la joya en sus manos.

-¡Que trozo de cristal tan bonito! -exclamó la niña y corrió a su casa riendo.

Entonces, la golondrina volvió hacia el Príncipe.

-Ahora que estás ciego -dijo-, me quedaré a vuestro lado para siempre.

-No, golondrinota -dijo el pobre Príncipe; tienes que ir a Egipto.

-Me quedaré a vuestro lado para siempre -repitió la golondrina. Y se durmió entre los pies del Príncipe.

Al día siguiente, se posó sobre el hombro del Príncipe, y le contó lo que había visto en países extraños.

Le habló de los ibis rojos, que se colocan en largas filas a orillas del Nilo, y pescan con sus picos peces dorados; de la Esfinge, tan vieja como el mundo, que vive en el desierto y lo sabe todo; de los mercaderes que caminan lentamente junto a sus camellos y llevan en la mano rosarios de ámbar; del Rey de las montañas de la Luna, que es negro como el ébano, y adora

un gran cristal; de la gran serpiente verde, que duerme en una palmera, y a la que veinte sacerdotes se encargan de alimentar con pasteles de miel; y de los pigmeos que navegan sobre un gran lago de anchas hojas lisas, y están siempre en guerra con las mariposas.

-Querida golondrinita -dijo el Príncipe-, me cuentas cosas maravillosas, pero más maravilloso es todavía lo que sufren los hombres. No hay misterio tan grande como la miseria. Vuela por mi ciudad, golondrinita, y cuéntame lo que veas.

Entonces la golondrina voló por la gran ciudad, y vió a los ricos que se regocijaban en sus palacios soberbios, mientras los mendigos estaban sentados a sus puertas. Voló por las callejuelas sombrías, y vió los rostros pálidos de los niños que mueren de hambre mientras miran con indiferencia las calles negras. Bajo los arcos de un puente había dos chiquillos acostados, uno en brazos de otro, para darse calor.

-¡Que hambre tenemos! -decían.

-¡Largo de ahí! -les gritó un guardia; y tuvieron que alejarse bajo la lluvia.

Entonces la golondrina volvió hacia el Príncipe, y le contó lo que había visto.

-Estoy cubierto de oro fino -dijo el Príncipe-; despréndelo hoja a hoja, y dáselo a mis pobres. Los hombre creen siempre que el oro puede darles dicha.

Hoja a hoja arrancó la golondrina el oro fino, hasta que el Príncipe Feliz no tuvo ya ni brillo ni belleza. Hoja a hoja distribuyó el oro fino entre los pobres; y los rostros de los niños se pusieron sonrosados, y los niños rieron y jugaron por las calles.

-¡Ya tenemos pan! -gritaban.

Entonces vino la nieve, y después de la nieve el hielo. Las calles parecían de plata, de tal modo brillaban. Carámbanos, largos como puñales, colgaban de los aleros de las casas. Todo el mundo se cubría con pieles, y los niños llevaban gorros encarnados y patinaban sobre el hielo.

La pobre golondrina tenía frío, cada vez más frío, pero no quería abandonar al Príncipe; le amaba demasiado. Picoteaba las migajas a la puerta del panadero cuando éste no la veía, e intentaba calentarse batiendo las alas.

Pero, al fin, comprendió que iba a morir. Tuvo aún fuerzas para volar hasta el hombro del Príncipe.

-¡Adios, querido Príncipe! -murmuró. ¿Me permitís que os bese la mano?

-Me alegro de que al fin te vayas a Egipto, golondrinita -dijo el Príncipe-. Demasiado tiempo has estado aquí. Pero bésame en los labios porque te amo.

-No es a Egipto a donde voy -contestó la golondrina-. Voy a casa de la Muerte. La Muerte es hermana del Sueño, ¿verdad?

Y besó al Príncipe Feliz en los labios y cayó muerta a sus pies.

En el mismo instante resonó un singular crujido en el interior de la estatua, como si algo se hubiese roto en ella. El caso es que el corazón de plomo se había partido en dos. Indudablemente hacía un frío terrible.

A la mañana siguiente paseaba el alcalde por la plaza, con los concejales de la ciudad.

Al pasar al lado de la columna, levantó los ojos hacia la estatua.

-¡Caramba -dijo, que aspecto tan desarrapado tiene el Príncipe Feliz!

-¡Completamente desarrapado! -repitieron los concejales, que eran siempre de la opinión del alcalde; y subieron todos para examinarlo.

-El rubí de la espada se ha caído, los ojos desaparecieron, y ya no es dorado -dijo el alcalde. En una palabra: un pordiosero.

-¡Un pordiosero! -hicieron eco los concejales.

-Y a sus pies hay un pájaro muerto -prosiguió el Alcalde-. Será preciso promulgar un bando prohibiendo a los pájaros que vengan a morir aquí.

Y el secretario del Ayuntamiento tomó nota de la idea.

Mandaron, pues, derribar la estatua, y el Alcalde reunió al Municipio para decidir qué harían con el metal.

Podemos -propuso-, hacer otra estatua. La mía, por ejemplo.

-O la mía -dijo cada uno de los concejales.

Y empezaron a disputar. La última vez que oí hablar de ellos seguían disputando.

-¡Que cosa más rara! -dijo el encargado de la fundición-. Este corazón de plomo no quiere fundirse; habrá que tirarlo a la basura.

Y lo arrojaron al basurero en que yacía la golondrina muerta.

-Tráeme las dos cosas más preciosas de la ciudad -dijo Dios a uno de sus ángeles.

Y el ángel le trajo el corazón de plomo y el pájaro muerto.

-Has elegido bien -dijo Dios-, pues en mi jardín del paraíso esta avecilla cantará eternamente, y en mi ciudad de oro el Príncipe Feliz repetirá mis alabanzas.

PRESENTACIÓN

La historia del cine y la historia presente, o inmediata como ha sido nombrada en los debates actuales, ofrecen dos perspectivas historiográficas desde las cuales se desarrolla esta investigación. La historia del cine forma parte de los nuevos métodos y fuentes para reconstruir la historia incorporados desde los años 70, gracias a los cuales es posible percibir a la sociedad y a sus problemas desde todas las interrelaciones en que la imaginación es capaz de penetrar. El cine, visto como una de las manifestaciones culturales más importantes del siglo XX es fundamental, si bien este trabajo se desarrolla a partir de la industria que lo crea. El nacimiento de una película involucra todo un aparato productivo inmerso en la política estatal. El deseo y entusiasmo individual no son suficientes.

Por otra parte, retomar un periodo tan cercano nos lleva a reflexionar sobre la validez de la historia actual y a recordar el plazo de 50 años que la tradición positivista marcaba para hacer historia objetiva. Considero que ambas cosas están superadas. Sabemos que la objetividad es inalcanzable y que el historiador involucrado con su tiempo debe implicarse en los problemas de su época. En efecto, el inconveniente se presenta en la forma en que somos afectados por los acontecimientos como sujetos históricos; tomar distancia es difícil porque formamos parte del proceso histórico aunque no por ello se deba dejar de hacer. "Tomar en consideración las dos subjetividades que influyen en el proceso de conocimiento, agentes históricos e historiadores, es la mejor garantía de la objetividad de sus resultados, necesariamente relativos y plurales, por lo tanto rigurosos".¹

Este trabajo surgió a partir de dos preguntas que en principio parecían muy sencillas: ¿por qué se hacen determinadas películas mexicanas? ¿cuáles son los hilos que han de moverse para que una cinta llegue a filmarse? y ¿qué nos dicen tales imágenes de la sociedad en que vivimos? Conforme iba creciendo la investigación me di cuenta que eran dos preguntas con métodos y enfoques completamente distintos, que tenían que interrelacionarse para dar explicación a un fenómeno de por sí complejo, en el que intervienen estructuras económicas, políticas y sociales si hablamos de industria cinematográfica, y mentales si profundizamos en la película misma.

¹ Manifiesto de Historia a Debate. Metodología. I Ciencia con sujeto.
En: <http://www.h-debate.com/>

En este caso decidí desentrañar lo que a industria y política cinematográfica se refiere y hablar sólo un poco de las películas. Centré mi atención en describir las circunstancias en que fueron hechas, la intención que hubo al realizarlas y en conocer el punto de vista del director, productor y actores en determinados casos.

La estructura del trabajo responde a este mismo esquema, contrario a lo que un trabajo sobre cine implica, las películas no son el hilo conductor, sino el producto o la consecuencia de los movimientos de la industria y de los cambios en la política, en la sociedad y en la economía. Lo mismo que el orden de los capítulos intenta llevar al lector del origen de las transformaciones de la industria a las consecuencias en la forma y contenido de las cintas.

Considero que durante el periodo estudiado se le dio el tiro de gracia a la industria cinematográfica. Aunque el cine formó parte de los cambios económicos que se daban en el mundo, encuentro que no se veló suficientemente por su supervivencia cultural dejándolo a su suerte en calidad de mercancía a merced de la oferta y la demanda.

La distribución de los temas a lo largo del texto, no llevan necesariamente un orden cronológico. Instituciones como Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) creada en los años setenta ocupa su lugar después del capítulo que se refiere al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por que a partir de este último, se entró en la estrategia cultural del gobierno salinista dando pauta a que se modificaran ciertos lineamientos en RTC según las necesidades del nuevo gobierno. Del mismo modo, el capítulo que corresponde al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) resulta muy importante por la misma razón: creó las condiciones para redefinir la política cinematográfica del país y aunque el número de producciones con participación estatal han sido mínimas desde hace varios años, los cambios dentro de la institución propiciaron que se redefinieran las formas de producción. Durante este tiempo la industria privada que en otros años tuvo suma importancia, fue completamente marginada.

Mucho se ha hablado de la desincorporación de la industria fílmica nacional, pero ¿qué implicó? ¿era realmente necesario liquidarla? ¿cuáles fueron los beneficios que le trajo al país? A continuación expongo una relación detallada de los hechos y algunas de sus consecuencias.

Este trabajo se centra en la descripción de los elementos que motivaron la transformación de la cinematografía nacional de 1989 a 1994 y en la

forma en que tales cambios afectaron la producción fílmica. Los principios que rigieron, como todo lo que ha determinado el devenir de la historia del capitalismo, fueron especialmente de índole económica, aunque en aras de allanarle el camino al sistema político neoliberal. Por su parte, el proceso de globalización mundial y ciertos elementos de tipo social y cultural que se describirán más adelante, afectaron indudablemente los vaivenes de la industria. Es preciso decir que en la exposición de los hechos hay constantes contradicciones, la razón de ello es mostrar el juego político como parte de la línea gubernamental.

INTRODUCCIÓN

I. BREVE HISTORIA DEL CINE MEXICANO. ANTECEDENTES

La historia del cine mexicano data de 1897 cuando el cinematógrafo llegó por primera vez a México; sin embargo, en este caso se expondrán los antecedentes al cine mexicano contemporáneo a partir de la llamada *época de oro*, después de la segunda guerra mundial, dado que la intención de este trabajo es vincular el desarrollo del cine contemporáneo con el momento en que nuestro país inició su proceso de industrialización según las nuevas pautas que el capitalismo mundial fue marcando. La época de oro del cine mexicano coincide con este momento; a partir de la década de los cuarenta la industria respondería al proyecto de nación que llevaría a México a la modernización y al crecimiento económico acelerado, y el país, aliado al bando vencedor durante la guerra, se vio favorecido por la política del *Buen vecino* del gobierno norteamericano.²

En estas circunstancias una de las tareas fundamentales del Estado, fue obtener alicientes para la iniciativa privada. En ciertos sectores de la industria la forma fue facilitando fletes baratos, precios bajos en combustibles y materias primas; lo que en el cine se tradujo en créditos a la producción a través del Banco cinematográfico, creado en 1942 por iniciativa del Banco de México y con respaldo moral del presidente; llegando a ser una institución nacional en 1947. "El banco se había creado para dar respaldo a los 'capitalistas que consideraran al cine como una actividad' y que no fueran, caso frecuente en México, 'hombres ricos a los que tentaba una aventura sugestiva'".³

Bajo este escenario se crearon importantes empresas productoras que durante un periodo dieron pie al desarrollo de la industria y por lo tanto de la cultura cinematográfica de una época. Entre las principales destacan: Cinematográfica Filmex de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein, Films mundiales de Agustín Fink, Posa Films de *Cantinflas* y socios, Rodríguez Hermanos y Clasa Films.⁴

² Según sus necesidades propagandísticas y estratégicas.

³ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, CONACULTA-IMCINE, 1998, p.123

⁴ *Ibid.* p.124

Una vez pasadas las necesidades bélicas de la segunda guerra mundial, la competencia con el cine de Hollywood se regularizó, por lo que la industria cinematográfica mexicana tan favorecida en otro momento por los norteamericanos se vio en la necesidad de tomar medidas que aseguraran su funcionamiento; en el que intervendría la ayuda del gobierno mexicano. La solución fue abaratar los costos, buscar la forma de asegurar al público de habla castellana y legislar a favor del cine mexicano para asegurar también la exhibición. Esta situación no agradó a Hollywood como era de esperarse al ver que la competencia estaba, además, favorecida por el gobierno.⁵

La reducción de los precios en la manufactura de las películas con el fin aumentar el número de largometrajes hizo que se filmaran cintas en tres o cuatro semanas en detrimento de su calidad. La producción fue auspiciada por el Banco Cinematográfico en primera instancia y por las compañías distribuidoras: Películas Nacionales y Películas Mexicanas, creadas en 1947 y 1945 respectivamente con apoyo del mismo banco; que sumadas al grupo Jenkins-Alarcón-Espinoza en la exhibición, significarían un dispositivo estratégico que controlaría al cine mexicano durante varios años.⁶

En 1949 el monopolio de la exhibición controlaba el 80% de las salas, lo que le dio la posibilidad de ejercer presión sobre los productores; situación que se reguló a través de la Ley de la industria cinematográfica instituida en 1952, que prohibió a los exhibidores tener intereses en la producción y en la distribución.

La regulación de los conflictos laborales dentro del gremio cinematográfico fue otra importante labor en la que intervino el Estado con la finalidad de apoyar al capital privado. En este sentido es importante mencionar los históricos conflictos intergremiales dentro de los sindicatos de cine, con todo y que desde el cardenismo, la política obrera buscó la unificación de los trabajadores a como diera lugar.

Recordemos que en 1939 se decidió liquidar a la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica hasta entonces presente, para formar el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), que durante algunos años aspiró a ser el único organismo nacional de los sindicatos de la industria cinematográfica. En sus inicios el STIC estuvo integrado por secciones que con el paso de los

⁵ Francisco Peredo, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica. 1940-1952*, Tesis doctoral, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Coordinación de Historia, 2000, p. 306.

⁶ *Ibid*, p. 380

años cambiarían según la política y los intereses de cada una de ellas.⁷ Durante una época controló prácticamente toda la cinematografía nacional: distribución, exhibición, producción, cortometraje, noticieros, etc.; no obstante que desde su formación las secciones reclamaron independencia.⁸

En 1944 los directores cinematográficos surgieron como sección, registrándose como federación sindical. Los intereses de los actores coincidieron con los de los directores, por lo que unieron sus esfuerzos y paulatinamente los caminos de la producción, distribución y exhibición, tomaron rumbos diferentes. El conflicto decisivo inició en 1944 entre la sección 2, dirigida por Gabriel Figueroa y los actores (sección 7) contra el afán de dominio de los líderes sindicales.⁹ El enfrentamiento entre Gabriel Figueroa y el líder Salvador Carrillo, fue el detonante para que las secciones en conflicto decidieran separarse. Esta situación dio paso al surgimiento del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en 1945. El STPC, que agrupó a las secciones disidentes: 2,7,8,9,45 y 47;¹⁰ participó de un conflicto bastante violento, las autoridades intervinieron y ambas partes tuvieron que acogerse al laudo presidencial del General Manuel Ávila Camacho dictado el 3 de septiembre de 1945 que los aceptó a ambos como agrupaciones autónomas con todos sus derechos y dentro de la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM). El STPC controlaría la producción de películas en estudios y el STIC que conservó el resto de sus secciones, se avocaría al cortometraje, la distribución, la exhibición y elaboración de noticieros.

⁷ 1- Sindicato de Empleados Cinematografistas del D.F.; 2-UTECEM (conocida como Técnicos y Manuales); 3-Choferes unidos y similares del D.F. (cambiadores de películas que se despalazan en autos para el cambio de las mismas); 4-Sindicato de Fijadores y repartidores de propaganda de cines del D.F.; 5-Sindicato de Empleados y vendedores de dulces; 6-Asociación Nacional de Actores; 7- Músicos; 8-Compositores. Las siguientes secciones las integraron los sindicatos de los Estados: 45- Autores, argumentistas y adaptadores. (formada en 1944); 47- Directores (formada en 1944); 50- Laboratoristas, mecánicos, electricistas, proyccionistas, jardineros, conserjes, etc. (formada en 1945, antes de ese año habían pertenecido a la sección 2, que pasó a formar parte del recién formado STPC en 1944). Gabriel Rivera, *La crisis del sindicato cinematográfico en el sindicalismo cinematográfico. (1940-1945)*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1991.

⁸ Paula Costa, *La `apertura` cinematográfica. México 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.p. 52

⁹ En ese momento el líder, Salvador Carrillo era acusado de no apoyar a los agremiados.

¹⁰ Gabriel Rivera, *op.cit.*, p.122

Algunos años después fueron puestos en marcha los Estudios América,¹¹ fuente laboral de los trabajadores del STIC quienes durante un largo periodo manipularon el cortometraje haciendo películas divididas sólo con títulos intermedios. Este sindicato, aunque monopolizó la producción de películas en dichos estudios, permitió la entrada de debutantes; al contrario que el STPC que cerró sus puertas a nuevos realizadores que no hicieran carrera sindical dentro de su sede: los Estudios Churubusco.¹² Durante mucho tiempo el futuro de la industria dependió en un alto porcentaje de las políticas y decisiones de los directivos, y en muchas ocasiones esta situación afectó al cine mexicano en su calidad y contenido.

En 1953, durante el gobierno del presidente Ruiz Cortines (1952-1958), Eduardo Garduño, al frente del Banco Cinematográfico, elaboró un plan conocido como el *Plan Garduño*, que tenía como objetivo fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del mismo para restar fuerza al monopolio de la exhibición y estimular al cine alentando el surgimiento de nuevas figuras.¹³ Los productores pasaron a ser accionistas mayoritarios de Películas Nacionales y Películas Mexicanas, situación que les permitió mantener una considerable producción de entre 90 y 100 películas anuales, en un momento, no hay que olvidar, en el que los aparatos de televisión adquirirían un importante auge dentro de la población mexicana.

En algunos casos, el *Plan Garduño* es considerado como el elemento que sentó las bases para el desarrollo de la exhibición hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría. Desde 1960 el Estado adquirió los contratos de exhibición de la Cadena de Oro y Operadora de Teatros con el supuesto fin de evitar el monopolio de la exhibición, se convirtió en el administrador del grupo Jenkins y firmó contratos absolutamente

¹¹ Los Estudios América, S.A. fueron constituidos el 22 de octubre de 1956. Una de las actividades que se realizaron en ellos, fue la filmación de episodios cinematográficos con duración de 28 minutos con el fin de poder unir tres o cuatro y así lograr el equivalente de una película de largometraje. Esta limitación se originó por problemas sindicales. El S.T.P.C., tenía la exclusividad de filmar películas de largometraje y el S.T.I.C. que laboraba en los E. América, de cortometrajes. En 1975 el gobierno federal adquiere los estudios América por conducto del BANCINEMA. CD *Análisis de la producción institucional 1983-2000*. CONACULTA - IMCINE 2000

¹² Los Estudios Churubusco se crearon como empresa el 3 de febrero de 1944 con la denominación de Productores Asociados Mexicanos, S.A. En 1960 el gobierno federal los adquiere ya con la denominación de Estudios Churubusco Azteca S.A. En 1971 los Estudios crean dentro de su estructura un departamento para la producción de cortometrajes ampliando así su giro, por lo que en 1975 bajo los auspicios del BANCINEMA el gobierno crea el Centro de Capacitación Cinematográfica y para financiar las actividades de este centro crea un fideicomiso. *Ibidem*

¹³ Gabriel Rivera, *op.cit.*, p. 185

incosteables.¹⁴ Tal situación, aunada a la pérdida de interés en el cine comercial provocada por el deterioro de la calidad y por la falta de originalidad en los temas de las películas que ya habían caído en la repetición, hizo que poco a poco este sector fuera perdiendo al público de clase media.

Si bien la crisis se prolongó hasta la década de los setenta en que la cinematografía nacional tuvo un nuevo respiro, es importante tomar en cuenta los antecedentes a este periodo. Una cuestión notable en esos años fue el trabajo de la empresa Cinematográfica Marte, fundada por Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein, que apoyados de un grupo de talentosos escritores, cineastas y actores, filmaron cintas que marcaron el inicio de una nueva era en el cine mexicano.

[...] De las 14 películas producidas por Cinematográfica Marte, debutaron 11 o 12 directores. En ese tiempo el Sindicato de la Producción de la sección de directores no les daba acceso a los nuevos directores. Vía Estudios América se les abrió la puerta. Jorge Fons hace su primera película con nosotros y le dan la Ópera Prima por el cuento **Trampas de amor**. Es una película producida por nosotros, debuta José Estrada, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Manuel Michel, Guillermo Murray, Tito Davison, etc.¹⁵

Y por otro lado, fue fundamental el nombramiento de Luis Echeverría en 1963 como Presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, en donde una de sus primeras acciones enfocadas a estimular el cine, fue la organización del Primer Concurso de Cine Experimental. De ahí surgió la filmación de **La fórmula secreta** de Rubén Gámez y **En este pueblo no hay ladrones** de Alberto Isaac, entre otras importantes películas del momento.

Luis Echeverría, ya en el poder hizo del cine mexicano y de los medios de comunicación, parte de su proyecto estatal (1970-1976). Adquirió el canal 13 de televisión, varias estaciones de radio e incluso creó 3 compañías productoras propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II. Reconstituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, la entrega del Ariel, inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975.¹⁶

¹⁴ Paula Costa, *opcit.*, p. 55

¹⁵ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán de Cinematográfica Filmex realizada por Isis Saavedra en la ciudad de México el día 25 de abril de 2001, p. 4

¹⁶ Maximiliano Maza. En: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/68.html>.

El cine mexicano tuvo notables modificaciones durante dicha administración. Se dio la modalidad de producción en "paquetes" a un tipo de acuerdo entre el Estado que ponía el dinero y los trabajadores que aportaban un porcentaje de sus salarios a cambio de una parte de las regalías por la película producida. Ciertamente este periodo promovió un cine crítico y de calidad preocupado por temas sociales, además de una notable cohesión social en una parte del gremio, si bien también indujo la ruptura con los productores privados: "En lo personal yo les indico, en este momento, al señor Secretario de Gobernación y al señor Director del Banco Cinematográfico, que vean el modo -porque no han entendido y creo que no pueden esencialmente entender- de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad."¹⁷ Como es obvio tal declaración llevó a una escisión entre el estado y la iniciativa privada.

El auge del cine estatal vio su fin a la par que concluyó el sexenio del presidente Echeverría, y el generoso presupuesto recibido años antes nunca volvió a otorgarse. La administración de José López Portillo (1976-1982) intentó retomar la fórmula del cine familiar de la época de oro y abrió las puertas de nuevo a los productores privados. Otra circunstancia poco favorable al cine fue el nombramiento en 1976 de Margarita López Portillo como Directora de Radio, Televisión y Cinematografía, labor que se recuerda como verdaderamente desastrosa; desmanteló la infraestructura creada con anterioridad y dejó de apoyar a los jóvenes debutantes. La industria privada reactivó sus actividades dedicada a mantener el aparato productivo a costa de la calidad de las películas:

Una cosa que puede ser criticable pero no se entiende es que la industria y los cines exhiben lo que la gente quiere ver. En ese tiempo los exhibidores y los cines del interior, lo que pedían eran las comedias con desnudos, con albures, con leperadas y las películas de narcotráfico, pero llegó un momento en que se saturó el género y ahí es donde empieza a bajar.¹⁸

La respuesta de los cineastas independientes en la década de los ochenta ante la difícil situación que se presentó, sin apoyo del gobierno y al margen de la industria privada fue crear cooperativas de cine. La Cooperativa Río Mixcoac fue una de las primeras y de ahí surgieron otras más hasta llegar a ser nueve en total¹⁹.

¹⁷ *Cineinforme general*, 1976. Palabras del presidente Echeverría, p. 376. Citado por Paula Costa, *op.cit.*, p. 77

¹⁸ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p.2

¹⁹ Ver capítulo IV

del PRI;²¹ y después con los candidatos del Partido de la Revolución Democrática, Cuauhtémoc Cárdenas; y del Partido Acción Nacional, Manuel Clouthier, principalmente. Sus propuestas como candidato partían de la continuidad respecto a la política de modernización económica y política iniciada por Miguel de la Madrid que contemplaba la liberalización de la economía y una transformación completa de las estructuras políticas, sociales y culturales.

Al momento de las elecciones, en un clima de completa tensión dada la fuerza política que tenían sus opositores; se declaró la victoria de Carlos Salinas en un proceso electoral por demás cuestionado. Durante el conteo de los votos el Secretario de Gobernación Manuel Bartlett anunció la famosa "caída del sistema" y la comisión electoral declaró a Salinas vencedor. No sin masivas manifestaciones de protesta por parte de los cardenistas y campañas de "resistencia cívica" por parte de los panistas.

En estas circunstancias iniciaron los cambios, siendo algunos de los más importantes los políticos. Dadas las circunstancias históricas se reformó el código electoral, "el mundo pedía a gritos más democracia"²², mencionan algunos analistas de la situación mexicana. Mientras que en el aspecto económico esto se traduciría en el control real de la inflación, en el *mejoramiento* de la productividad y desde luego, el Estado continuaría el proceso de "desincorporación" de la industria y la total "apertura" comercial, emprendidos años atrás.

Las transformaciones, si bien ya habían iniciado, con el nuevo presidente se suministraron de manera acelerada. Señalando los efectos negativos del burocratismo ya que "nuestro problema no había sido el de un Estado pequeño y débil, sino el de un Estado que en su creciente tamaño se hizo débil",²³ se empezó por "adelgazarlo": en lo administrativo, reduciendo el gasto público, el personal estatal y los gastos sociales; en lo económico, privatizando las empresas nacionalizadas y abandonando el proteccionismo; y en lo social, renunciando a las prácticas populistas.²⁴

²¹ Manuel Bartlett, Alfredo del Mazo, Ramón Aguirre Velázquez, Sergio García Jiménez y Miguel González Avelar.

²² Peter H. Smith, "El imperio del PRI", en: *Historia de México [et. al]*, Barcelona, Ed. Crítica, Cambridge University Press, 2001

²³ Carlos Salinas de Gortari, "Reformando al Estado", *Nexos*, núm. 148, abril de 1990, p. 27-32

²⁴ Andrea Revueltas, *Las transformaciones del Estado en México: un neoliberalismo "a la mexicana"*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1996, p. 41

del PRI;²¹ y después con los candidatos del Partido de la Revolución Democrática, Cuauhtémoc Cárdenas; y del Partido Acción Nacional, Manuel Clouthier, principalmente. Sus propuestas como candidato partían de la continuidad respecto a la política de modernización económica y política iniciada por Miguel de la Madrid que contemplaba la liberalización de la economía y una transformación completa de las estructuras políticas, sociales y culturales.

Al momento de las elecciones, en un clima de completa tensión dada la fuerza política que tenían sus opositores; se declaró la victoria de Carlos Salinas en un proceso electoral por demás cuestionado. Durante el conteo de los votos el Secretario de Gobernación Manuel Bartlett anunció la famosa "caída del sistema" y la comisión electoral declaró a Salinas vencedor. No sin masivas manifestaciones de protesta por parte de los cardenistas y campañas de "resistencia cívica" por parte de los panistas.

En estas circunstancias iniciaron los cambios, siendo algunos de los más importantes los políticos. Dadas las circunstancias históricas se reformó el código electoral, "el mundo pedía a gritos más democracia"²², mencionan algunos analistas de la situación mexicana. Mientras que en el aspecto económico esto se traduciría en el control real de la inflación, en el *mejoramiento* de la productividad y desde luego, el Estado continuaría el proceso de "desincorporación" de la industria y la total "apertura" comercial, emprendidos años atrás.

Las transformaciones, si bien ya habían iniciado, con el nuevo presidente se suministraron de manera acelerada. Señalando los efectos negativos del burocratismo ya que "nuestro problema no había sido el de un Estado pequeño y débil, sino el de un Estado que en su creciente tamaño se hizo débil",²³ se empezó por "adelgazarlo": en lo administrativo, reduciendo el gasto público, el personal estatal y los gastos sociales; en lo económico, privatizando las empresas nacionalizadas y abandonando el proteccionismo; y en lo social, renunciando a las prácticas populistas.²⁴

²¹ Manuel Bartlett, Alfredo del Mazo, Ramón Aguirre Velázquez, Sergio García Jiménez y Miguel González Avelar.

²² Peter H. Smith, "El imperio del PRI", en: *Historia de México [et. al]*, Barcelona, Ed. Crítica, Cambridge University Press, 2001

²³ Carlos Salinas de Gortari, "Reformando al Estado", *Nexos*, núm. 148, abril de 1990, p. 27-32

²⁴ Andrea Revueltas, *Las transformaciones del Estado en México: un neoliberalismo "a la mexicana"*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1996, p. 41

reformas para lograr sus fines.²⁹ Las acciones del gobierno se centraron en renegociar la deuda externa, sanear las finanzas públicas, controlar la inflación, continuar con la reforma fiscal, en la *desreglamentación*³⁰ de ciertas leyes, en las privatizaciones y en la lucha contra la pobreza extrema.

Las relaciones con la iglesia también se modernizaron a través de la reforma al artículo 130 de la Constitución que la integraba al conjunto institucional vigente.³¹ La primera muestra visible de ello se dio con la presencia de las autoridades eclesiásticas en la toma de posesión del Presidente Carlos Salinas, situación que además de causar gran revuelo político, tuvo reacciones contradictorias. Según el análisis de la historiadora Soledad Loaeza, la reforma que le concedió personalidad jurídica a la iglesia fue más que eso. "Con la reforma la iglesia católica quedó finalmente integrada en el conjunto institucional vigente, pero, paradójicamente [...] sus relaciones con el Estado perdieron la predictibilidad que habían mantenido durante el largo periodo iniciado en 1940"³².

El asesinato del cardenal Posadas y el conflicto chiapaneco de 1994 son claros ejemplos en los que lejos de generarse un consenso de opinión dentro de la jerarquía eclesiástica, las posturas al interior y al exterior se dividieron. En efecto, el objetivo de crear una imagen democratizadora del régimen se logró, pero las consecuencias no fueron del todo favorables al evidenciarse las contradicciones internas.

El proyecto modernizador salinista le dio prioridad a la creación de condiciones que atrajeran capitales privados, predominantemente extranjeros; situación que produjo una marcada vulnerabilidad en la economía nacional al crear una total dependencia a este tipo de inversiones. La abrupta apertura comercial dejó fuera a la industria interna que por otro lado no tuvo tiempo de adaptarse a esta nueva situación. Respecto a la distribución del ingreso fue cada vez más desigual, situación que llevó a un sector de la población a la pobreza extrema y al deterioro del nivel económico de la clase media.

²⁹ Andrea Revueltas, *op.cit.*, p. 72. La autora recuerda el encarcelamiento al líder petrolero la Quina, quien en su momento apoyó a Cuauhtémoc Cárdenas, lo que se entiende, antes que una lucha contra la corrupción, como un ajuste de cuentas.

³⁰ Este tema se ampliará más adelante. Ver capítulo I

³¹ Soledad Loaeza, "Las relaciones Estado-Iglesia católica en México, 1988-1994. Los costos de la institucionalización", en *Revista de Estudios Internacionales*, Colegio de México, Enero-junio de 1996, p. 107-132

³² *Ibidem*

reformas para lograr sus fines.²⁹ Las acciones del gobierno se centraron en renegociar la deuda externa, sanear las finanzas públicas, controlar la inflación, continuar con la reforma fiscal, en la *desreglamentación*³⁰ de ciertas leyes, en las privatizaciones y en la lucha contra la pobreza extrema.

Las relaciones con la iglesia también se modernizaron a través de la reforma al artículo 130 de la Constitución que la integraba al conjunto institucional vigente.³¹ La primera muestra visible de ello se dio con la presencia de las autoridades eclesiásticas en la toma de posesión del Presidente Carlos Salinas, situación que además de causar gran revuelo político, tuvo reacciones contradictorias. Según el análisis de la historiadora Soledad Loaeza, la reforma que le concedió personalidad jurídica a la iglesia fue más que eso. "Con la reforma la iglesia católica quedó finalmente integrada en el conjunto institucional vigente, pero, paradójicamente [...] sus relaciones con el Estado perdieron la predictibilidad que habían mantenido durante el largo periodo iniciado en 1940"³².

El asesinato del cardenal Posadas y el conflicto chiapaneco de 1994 son claros ejemplos en los que lejos de generarse un consenso de opinión dentro de la jerarquía eclesiástica, las posturas al interior y al exterior se dividieron. En efecto, el objetivo de crear una imagen democratizadora del régimen se logró, pero las consecuencias no fueron del todo favorables al evidenciarse las contradicciones internas.

El proyecto modernizador salinista le dio prioridad a la creación de condiciones que atrajeran capitales privados, predominantemente extranjeros; situación que produjo una marcada vulnerabilidad en la economía nacional al crear una total dependencia a este tipo de inversiones. La abrupta apertura comercial dejó fuera a la industria interna que por otro lado no tuvo tiempo de adaptarse a esta nueva situación. Respecto a la distribución del ingreso fue cada vez más desigual, situación que llevó a un sector de la población a la pobreza extrema y al deterioro del nivel económico de la clase media.

²⁹ Andrea Revueltas, *opcit.*, p. 72. La autora recuerda el encarcelamiento al líder petrolero la Quina, quien en su momento apoyó a Cuauhtémoc Cárdenas, lo que se entiende, antes que una lucha contra la corrupción, como un ajuste de cuentas.

³⁰ Este tema se ampliará más adelante. Ver capítulo I

³¹ Soledad Loaeza, "Las relaciones Estado-Iglesia católica en México, 1988-1994. Los costos de la institucionalización", en *Revista de Estudios Internacionales*, Colegio de México, Enero-junio de 1996, p. 107-132

³² *Ibidem*

El BID ha señalado que en México el nivel de pobreza de la población creció 6.18% entre 1980 y 1993, y pasó de la octava a la décima posición en su producto per cápita en América Latina, lo que coloca al país por debajo de Bahamas, Barbados, Argentina, Trinidad y Tobago, Venezuela, Uruguay, Chile, Surinam, y Paraguay.³³

Otros resultados fueron el auge de la economía informal y la desocupación, ya que además de no crear nuevos empleos, entre 1991 y 1993 se cancelaron cerca de 450 mil fuentes de trabajo.³⁴ Como era de esperarse los últimos acontecimientos terminaron por despertar a la sociedad de su espejismo, además del levantamiento zapatista al que incluso el gremio cinematográfico apoyó con la participación de sus integrantes en marchas por la ciudad; se suman los últimos meses del sexenio, oscuros y turbulentos. Los asesinatos políticos al Candidato del PRI, Luis Donald Colosio, y al Secretario del mismo partido, José Francisco Ruiz Massieu, fueron el preámbulo a la crisis económica y social que se avecinaba y que tocó el punto más bajo con el llamado "error de diciembre" a inicios del gobierno siguiente.

III. PANORAMA GENERAL DEL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Como se ha podido observar, al transcurrir los años, el cine mexicano ha tenido diversos cambios en su estructura. En ocasiones se ha visto beneficiado y en otras seriamente afectado. Sólo es preciso revisar la historia para darse cuenta de ello.

El sexenio de Carlos Salinas de Gortari, desde el principio de su gestión mostró cuál sería su verdadera cara: la política moderna se volvería fuertemente empresarial; una vez más, igual que a principios del siglo XX, cuando Porfirio Díaz abrió las puertas a la inversión extranjera, se asumió que: "El estado no [era] buen empresario, es manirroto, corrupto y poco eficiente".³⁵

En esta ocasión, en aras del tradicional nacionalismo, también se dijo que: "El Ejecutivo no podría desincorporar entidades paraestatales a su antojo y libre albedrío".³⁶ La realidad fue que la venta de las empresas

³³ "México, décimo lugar en AL en ingreso por habitante", en *EL Financiero*, México D.F., 11 de abril de 1994.

³⁴ Andrea Revueltas, *opcit.*, p. 89

³⁵ Abelardo Villegas, "Modernidad añeja", en el semanario *Proceso*, núm. 640, México D.F., 2 de junio de 1989, p. 19.

³⁶ "De acuerdo con el artículo 39, ya modificado, del dictamen aprobado, se requerirá de autorización previa del Congreso de la Unión para la desincorporación de entidades

del gobierno fue casi un hecho desde el inicio de la administración. Lo mismo que la carrera hacia el libre mercado definió la mayoría de las acciones tomadas.

El cine tuvo un lugar importante como parte del proyecto cultural pero también dentro del económico, de modo que después de una serie de movimientos tomó - ó perdió - poco a poco su rumbo. Para algunos esta época fue la salvación o el *repunte* del cine mexicano, mientras que para otros el paso de una "producción industrial a una artesanal".³⁷ Como en todo, existen varias caras de un mismo proceso en el que tienen cabida distintas percepciones y posiciones al respecto, sin embargo fueron ciertas resoluciones específicas las que hicieron que la cinematografía mexicana modificara sus formas de producción hacia las que ahora conocemos.

Los cambios mencionados modificaron casi todos los aspectos de la industria: distribución, exhibición y producción. Los beneficios más visibles se percibieron en un primer momento en la calidad de las películas, lo que tiene que ver directamente con la necesidad de mostrar a una sociedad que se suponía se encaminaba al primer mundo, una de las prioridades del gobierno. Si bien lo que sucedió es que una industria con tendencias nacionalistas, desde su fundación, pasó a ser casi cien por ciento privada.

Los opositores a la privatización, vieron en la desincorporación estatal del aparato fílmico un verdadero peligro: "En nombre de la desincorporación, el alma nacional corre el riesgo de ser rematada. En rechazo al *paternalismo*, manejado como un lugar común sin reflexión, se lanza a la calle a un infante, a nuestra industria desvalida y sin estructuras, a que se gane la vida por sí solo, enfrentándolo con la brutalidad más poderosa. El Estado pasa de un extremo al otro, se traslada, bruscamente, del paternalismo proteccionista al más absoluto desamparo".³⁸

Lo cierto es que el cine mexicano se encontró en la mira de Carlos Salinas de Gortari desde el inicio de su gestión y a lo largo de ella, primero, de acuerdo con los lineamientos de la política neoliberal, desincorporando las industrias y empresas cinematográficas del Estado

paraestatales creadas por ley o decreto del propio Congreso." Carlos Acosta, "Los priístas aprobaron el presupuesto y Hacienda anunció alzas de precios", en el semanario *Proceso*, núm. 635, México D.F., 2 de enero de 1989, p. 15.

³⁷ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p. 8

³⁸ Héctor Ortega, "Paternalismo o desamparo en la Ley de Cinematografía", en *La Jornada*, México D.F., 23 de abril de 1993.

que generaban más gastos que ganancias; y luego, sin perder de vista *al cine* como un medio de proyección al exterior, al favorecer la producción de *calidad*. El presidente fue apoyado por intelectuales que al observar *beneficios* en la nueva política cultural, no dudaron en declarar su confianza al gobierno. La prensa narra un exitoso encuentro con el Presidente de México en la casa del cine fotógrafo Gabriel Figueroa el 20 de febrero de 1989, "la reunión más importante en muchos años para el cine nacional". El relato sobre lo sucedido apareció publicado durante varios días:

El camarógrafo, ágil y profundo de mente, agregó que el Presidente interrogó a los cineastas sobre el monto económico para equipo, material y diversas necesidades del cine por lo que -enfaticó- Felipe Cazals se apresuró a dar la cifra de 2 mil millones de pesos. La respuesta inmediata de Salinas de Gortari fue: juega! [...] Nosotros no esperábamos tanto. La verdad; además fue él mismo quien pidió juntarse con los cineastas.³⁹

Este tipo de encuentros propiciaron el auge de un cine realizado con mayor presupuesto, el que se deseaba proyectar a la sociedad mexicana y al exterior; y desde luego de la figura presidencial. Se dieron discusiones sobre la censura, libertad de expresión, temática que llevar a la pantalla, posibles formas de financiamiento, de recuperación de capitales y sobre las posibilidades de exhibición a nivel mundial. Desde luego que existían titubeos sobre si esto sería posible, pero en la mayoría de los casos se otorgó el beneficio de la duda al nuevo gobierno.

Carlos Salinas de Gortari, igual que en otros momentos de la historia los presidentes mexicanos lo han hecho, llevó el *glamour* del cine nacional hasta Los Pinos, en donde recibió en más de una ocasión a destacados artistas e intelectuales; desde Cantinflas -a quien presumiblemente él mismo entrevistó-⁴⁰ hasta Gabriel García Márquez y otros actores y actrices para que departieran con él: "El Presidente Salinas vio en exhibición privada, en Los Pinos, la cinta mexicana **Gertrudis Bocanegra**. Entre los asistentes figuraron los actores de la cinta, así como Gabriel García Márquez, Rafael Tovar y de Teresa y Jorge Medina Viedas.⁴¹

³⁹ Jorge Gil Olmos, "El fin de la censura cinematográfica." en *El Nacional*, México D.F., 1º de marzo de 1989. [Primer parte]

⁴⁰ "El presidente Salinas de Gortari entrevistó a Cantinflas en la residencia de Los Pinos", en *Uno más Uno*, México D.F., 22 de diciembre de 1992.

⁴¹ "El presidente Salinas vio en exhibición privada en Los Pinos, la cinta mexicana *Gertrudis Bocanegra*", en *Excelsior*, México D.F., 25 de septiembre de 1992.

Por otra parte cabe mencionar que muchas de las posiciones respecto a la cultura coincidían. Los partidos políticos, PRI y PAN afirmaban la necesidad del abandono al paternalismo en la cultura y en la educación. El PRD se centraba en la apertura de todos los medios de comunicación además de la prensa escrita. Y el PDM buscaba la apertura ideológica, política y religiosa:⁴² "La intervención del Estado en las actividades culturales ha tenido efectos paralizantes sobre las iniciativas individuales y sociales".⁴³

En ese contexto, el cine mexicano gozó de una notable presencia en los medios, lo que el gremio cinematográfico aprovechó para hacer un llamado de atención a través de foros y de declaraciones de toda índole, el documental y el cortometraje fueron revalorizados; se aliaron distintos grupos de intelectuales que la coyuntura propició que se unieran; las alianzas, coaliciones, organizaciones y federaciones presentaron iniciativas y proyectos para mejorarlo; hubo cartas de apoyo al nuevo gobierno; y una serie de propuestas por parte de diversas fracciones interesadas en el cine, a la nueva Ley de Cinematografía que estaba por modificarse. Durante esos años, los integrantes de cada uno de los grupos se movían de una organización a otra, a veces empalmando su participación, pero siempre dentro de los márgenes con el fin de conservar espacios estratégicos en los cambios que se avecinaban.

La Fundación Mexicana de Cineastas, en ese periodo integrada por Alejandro Pelayo, Diego López, Jorge Fons y Sergio Olhovich, entre otros, fue un ejemplo en el que la movilidad de sus miembros llegó a confundir.⁴⁴ Buscaban la unidad de los cineastas pertenecientes al grupo y hacer llegar sus propuestas a la cúpula del poder en beneficio del cine que les interesaba hacer y obteniendo los apoyos que deseaban alcanzar. Lo hicieron, aunque intercambiando sus posiciones en el escenario político-cultural, lo que dio lugar a ciertas confusiones.

Igual que la Asociación de Productores y Distribuidores de la iniciativa privada, la FMC tuvo como objetivos fundamentales revisar y consolidar

⁴² Adriana Malvido, "En cultura, abandono de todo paternalismo", en *La Jornada*, México D.F., 30 de marzo de 1989.

⁴³ Declaración de Abraham Talavera, director del Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales del Partido Revolucionario Institucional. Eduardo Salvador, "El PRI: no a la intervención del Estado en la cultura (Cine y TV)", en la columna *Cámara, El Sol de México*, México D.F., 20 de mayo de 1990.

⁴⁴ Tiene sus orígenes en los años ochenta el marco de la Fundación de Cineastas Latinoamericanos creada por el escritor Gabriel García Márquez. Cada país tenía su capítulo, en México algunos de sus fundadores fueron: Marcela Fernández Violante, José Estrada, Mari Carmen de Lara.

relaciones con distintas entidades cinematográficas nacionales e internacionales.⁴⁵

[La idea de la Fundación Mexicana de Cineastas] Era agrupar a los cineastas para tratar de convertirse en interlocutor con las autoridades responsables con el fin de obtener buenas condiciones de desarrollo para la cinematografía mexicana. De repente un día elegimos a un Consejo Directivo que no funcionó porque se pelearon entre ellos y dejaron en el limbo a la Fundación. Como muchos de ellos quedaron posicionados en el gobierno [...] entonces dijeron: que ya no le muevan porque van a venir otros interlocutores. Desapareció de la noche a la mañana.⁴⁶

Desgraciadamente los intereses individuales de los miembros pudieron más que el objetivo del grupo. Hubo otros dos grupos interesantes que se reactivaron durante aquellos años: los Periodistas Cinematográficos de México (PECIME), que después de algún tiempo de permanecer suspendidos, se reincorporaron organizando diferentes eventos al interior de la República;⁴⁷ y la Federación de Cooperativas Cinematográficas, encabezada por Sergio Olhovich. Esta última, tuvo apoyo del gobierno del Distrito Federal durante la administración de Manuel Camacho Solís:

Al Regente le ayudaba mucho políticamente estar vinculado con la única industria fuerte del DF que era la industria cinematográfica, sin chimeneas y sin contaminar. Además lo viste y le da páginas en los periódicos, porque el glamour del cine sigue siendo el glamour del cine.⁴⁸

Independientemente de las razones políticas, sociales o culturales, el Departamento del Distrito Federal (DDF) participó en la coproducción de varias películas mexicanas junto con las cooperativas y los sindicatos; y en la reactivación del Concurso de Cine Experimental, que tanto éxito tuvo en la década de los 60. El éxito fue indiscutible pero ¿cuál es el sentido de hacer un cine mexicano que no se va a cuidar realmente en todos sus aspectos? Estos son: cultural, social, industrial, etc. " Esa política que da bandazos sexenales puede ayudar a la producción, pero deja solas a las películas cuando se necesita apoyar su exhibición. Indicó

⁴⁵ José Luis Gallegos, "Los cineastas que integran la Fundación tendrán, desde ahora, todas las responsabilidades", en *Excélsior*, México D.F., 26 de septiembre de 1989.

⁴⁶ Entrevista con Víctor Ugalde de la SOGEM realizada por Isis Saavedra en la ciudad de México el día 7 de mayo de 2001, p. 10

⁴⁷ "Se inauguró en Campeche el festival 'El cine mexicano de hoy y sus estrellas'", en *El Heraldo de México*, México D.F., 29 de septiembre de 1989.

⁴⁸ Entrevista con Marcela Fernández Violante del STPC realizada por Isis Saavedra en la ciudad de México el día 15 de mayo de 2001, p. 2.

el cineasta Paul Leduc en alusión a la indiferencia de IMCINE por su película **Latino bar**.⁴⁹

Respecto a la exhibición, desde fines de los 80, las salas de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) se comenzaron a remodelar, lo que hizo que los empresarios fílmicos nacionales y extranjeros recobraran la confianza en el país. La industria se deterioraba a pasos agigantados y este era un buen indicio. Sin embargo el móvil no siempre es el que uno quisiera, como podría haber sido el deseo puro de beneficiar la industria nacional. En este caso una de las razones para modificar dicho rubro de la industria fue la presión extranjera; el testimonio de Fernando Pérez Gavilán, empresario de la industria fílmica desde varias décadas atrás, lo corrobora:

[...] Porque si aquí viene Jack Valenti del Film Bord pone a temblar a las autoridades, yo era presidente de la Cámara de la Industria y Presidente de la Asociación de Productores, cuando acompañé a Jack Valenti a ver a Manuel Bartlet que era Secretario de Gobernación, en donde dijo que si no se aumentaba el precio de los boletos de cine como ya no se estaba mandando el suficiente dinero para EU, que ellos retirarían sus distribuidoras, en ese momento empezó a haber el cambio del arreglo de las salas, los conjuntos de los cines, empezó Enrique Ramírez a hacer conjuntos.⁵⁰

El afán modernizador del gobierno eliminaría cualquier obstáculo y así lo hizo. La muestra más sobresaliente de ello se vio en 1990 cuando corría la voz sobre la posible privatización de COTSA, la compañía exhibidora más importante por varias décadas.⁵¹

Las fracciones del gremio cinematográfico reaccionaron en forma distinta; se reconoció la intención del gobierno de crear condiciones favorables para el cine aún cuando los cambios no eran claros y menos homogéneos. Ernesto Gómez Cruz actor con extensa trayectoria artística en cine, teatro y T.V., declaró en su momento: "Siento que todo está estancado, pero no de ahora, sino de años atrás. Hay buena voluntad por parte de los funcionarios, planes que han puesto sobre el tapete, pero siento que el principal obstáculo es la falta de dinero para poder sacar adelante los proyectos, sobre todo de filmación. No hay fuentes de

⁴⁹ "El cineasta mexicano Paul Leduc presentó en Madrid el estreno mundial de su más reciente cinta *Latino Bar*, a la que definió como muestra de 'resistencia cultural y de reivindicación del lenguaje cinematográfico'", en *Uno más Uno*, México D.F., 6 de junio de 1991.

⁵⁰ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p. 4

⁵¹ Eduardo Salvador, "También Churubusco a la IP", en la columna *Cámara*, *El Sol de México*, México D.F., 3 de marzo de 1990.

trabajo suficientes para todos".⁵² Lo que se muestra con ello es la contradictoria situación respecto a un repunte al primer mundo contra la pérdida del empleo.

En este periodo de reestructuración, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas también hizo cambios en sus estatutos; referentes a la selección de películas y a la formación de ternas para designar a los ganadores del Ariel. Esto permitió una mayor alternancia.⁵³

La voz era la misma en las diversas esferas, eran necesarios cambios estructurales urgentes ya que los mecanismos tradicionales se percibían estancados. Así como en el Segundo Informe de Gobierno, Salinas declaraba: "ninguna burocracia debe frenar la creatividad";⁵⁴ en el Encuentro de escritores de cine realizado en Bacalar, Quintana Roo en 1990, los autores concluyeron: "el Estado no está capacitado para hacer filmes [...] El Estado no debe hacer cine por incapaz, retardatario, tendencioso, retórico, censor e ilegítimo".⁵⁵

Es importante retomar las conclusiones del Encuentro porque recuperó nociones y preocupaciones que permearon al cine mexicano. Por ejemplo, Alberto Isaac, primer director de IMCINE en los años ochenta, ilustró el esquema de cine hollywoodense como el ideal. Su opinión da cuenta de las prioridades o líneas de la política gubernamental:

Aceptar la participación del Estado dentro de la actividad fílmica es legitimar su acción y control del cine y de la industria en general, y eso desde mi punto de vista está mal. [...] Mi argumento es que el Estado, conforme a las más estrictas leyes democráticas, únicamente propicie el hacer cine, como el hacer arte en general, pero, que no se meta. [...] Estados Unidos no tiene cine de estado, sin embargo, propicia la difusión de éste, de ahí su presencia en todo el mundo y el que aplauda a Hollywood. No hay incluso Presidente que no celebre a Hollywood, a tal grado que hasta un actor llegó a Presidente.⁵⁶

⁵² "No ha mejorado el cine nacional con la nueva administración", en *Excélsior*, México D.F., 10 de enero de 1990.

⁵³ "Modificación de algunos estatutos. Aprobaron los integrantes de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas", en *Excélsior*, México D.F., 13 de enero de 1990.

⁵⁴ "II Informe de Gobierno. Ninguna burocracia frenará la creatividad cultural, dijo CSG", en *Uno más Uno*, México D.F., 2 de noviembre de 1990.

⁵⁵ Luis Gastélum, "El Estado no está capacitado para hacer filmes: 'Encuentro de escritores de cine'", en *Uno más Uno*, México D.F., 16 de noviembre de 1990.

⁵⁶ Macarena Quiroz Arroyo, "Aceptar la participación del Estado dentro de la actividad fílmica es legitimar su acción y control", en *Excélsior*, México D.F., 27 de noviembre de 1990.

Fernando Pérez Gavilán, dueño de Cinematográfica Filmex, explica la misma idea con otros argumentos que dan cuenta del papel del Estado entendido en su concepción original, como un acuerdo de todas las partes que integran una nación. No como gobierno, este último debe encontrarse en el plano administrativo. Desde luego que para E. U. el cine es un asunto de Estado, de ahí su fuerza a nivel mundial:

Lo que no acabamos de entender y de aprender de Estados Unidos es que el cine siempre ha sido para ellos un asunto de Estado, todos los embajadores de EU en el mundo, si se presenta Jack Valenti o los vicepresidentes del Film Board los atienden como si fueran funcionarios del departamento de Estado, porque para ellos representan, primero un gran negocio de importación y exportación de divisas, y sobre todo la invasión de tipo cultural.⁵⁷

Encuentros de intelectuales como el mencionado con anterioridad, se repitieron unas veces más. En 1991, se realizó el último de ese tipo: el Encuentro de Directores de Cine Mexicano, en el mismo lugar. Las preocupaciones fueron similares a las del año anterior, sólo que en esa ocasión se infiltraron también algunos otros problemas que penetraron en la sociedad mexicana: lavado de dinero del narcotráfico a través del cine; piratería; la necesidad de que el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica⁵⁸ fuese más plural; que el cine saliera de la canasta básica liberando su precio; y los aspectos relacionados con el futuro de la industria frente al Tratado de Libre Comercio. Se planteó la necesaria reestructuración de fondo, la regulación de la exhibición; y la problemática respecto a COTSA y a Películas Nacionales que presentó visibles inquietudes.⁵⁹

Una opción que se planteó fue la recuperación de los mercados, español y estadounidense en el marco del TLC, lo que a juicio de los productores privados, difícilmente resultaba viable debido a las dificultades de exhibición en territorio extranjero. Con la quiebra de la empresa distribuidora Películas Mexicanas dejaron de existir los canales en el exterior que durante décadas beneficiaron a la industria mexicana:

Rubén Galindo recuerda que en México hace varios años se filman películas en versión en inglés, actualmente el Sr. Rico Tavera y Acevedo Bueno realizan **Vietnam after**; Gilberto Gazcón filmó **El mal**; René Cardona y Hugo Stiglitz también han filmado cintas en

⁵⁷ Entrevista con el Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.* p. 3

⁵⁸ Ver: Capítulo IV, apartado 4.3.1.

⁵⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "Analizaron el lavado de dinero del narcotráfico a través del Videocine", en *Excelsior*, México D.F., 10 de octubre de 1991.

versiones en inglés y con actores internacionales; Alfonso Arau filmó **Como agua para chocolate**. Pero llegamos con esos materiales a Estados Unidos y resulta que no hay cadena de exhibición.⁶⁰

El tema de la censura estuvo presente con todo y que se afirmaba una completa libertad de expresión como parte de la bandera política. Lo que aparentemente se demostró con la autorización de cintas en otro momento polémicas; es el caso de **Rojo amanecer**, que ciertamente fue aprobada para su exhibición aunque excluida para competir por el Oscar como la mejor cinta extranjera en 1991.⁶¹

Una forma de ejemplificar la función determinante del cine como generador de conciencias y de influencias en la sociedad y por lo tanto, los numerosos espacios y discusiones en torno a él, fue cuando en 1990 se demandó a los dueños de la Empresa Chimalistac, a los representantes de la compañía Distribuidora Continental de Películas y al ex Director de Cinematografía, Fernando Macotela, por la exhibición de la cinta **Los motivos de Luz**, basada en la vida de Elvira Cruz Luz: "La película la expone públicamente en forma falaz, como una enferma mental, ninfomana, promiscua y perversa, lo que ha generado un rechazo social severo. [...] Se probó con todo tipo de evidencias que se falseó la verdad que consta en el expediente del proceso de Elvira, presa y sentenciada a 27 años de prisión, acusada de dar muerte a sus cuatro hijos."⁶² La cinta perjudicaba el proceso penal de la acusada.

La reactivación de la industria tuvo un nuevo esquema de producción. Entidades privadas y estatales se asociaron y se vendieron anticipos por distribución en distintas partes del mundo. La película **Como agua para chocolate** basada en la obra homónima de Laura Esquivel, fue un exitoso ejemplo de ello, que permitió su recuperación e indudables ganancias. La última cinta que IMCINE filmó con el esquema de producción anterior, a través de la productora estatal CONACINE fue **La leyenda de una máscara** de José Buil. El nuevo proyecto requería la asociación de empresas; incluso se llegó a pensar en la unión de esfuerzos de IMCINE y Televisine, aunque la idea no germinó.⁶³

⁶⁰ José Luis Gallegos, "Jack Valenti podría decidir mejores condiciones de distribución y exhibición del material nacional en EU", en *Excélsior*, México D.F., 23 de noviembre de 1991.

⁶¹ "Se envió *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría pese al descontento de la crítica nacional y de la CANACINE", en *Uno más Uno*, México D.F., 21 de enero de 1991.

⁶² Ignacio Gutiérrez, "En 15 días el juez dictará sentencia contra el ex director de cinematografía, Fernando Macotela y la empresa Chimalistac", en *Excélsior*, México D.F., 1º de diciembre de 1990.

⁶³ Rosario Murrieta, "Que Televisine e IMCINE unirán esfuerzos para producir filmes", en *Novedades*, México D.F., 7 de julio de 1992.

Es necesario recalcar que los triunfos del cine mexicano no fueron homogéneos, por el contrario, los trabajadores de los sindicatos cinematográficos fueron terriblemente golpeados.⁶⁴ Si bien hubo apoyo y buena voluntad, no fueron suficientes. Los sindicatos se comprometieron a tener una política de puertas abiertas para los egresados de escuelas de cine y a facilitar a los productores nacionales y extranjeros sus inversiones, pero las deficiencias en la promoción, distribución y exhibición de las películas respaldadas económicamente por el Estado los afectaron la mayor parte de las veces. Por otro lado, tampoco sintieron una seguridad en la inversión extranjera. Esto se puede percibir con la siguiente declaración del representante de los actores en la Asociación Nacional de Actores (ANDA), Humberto Elizondo: "la verdad es que muchos productores extranjeros de cine vienen a nuestro país con el cuento de que abrirán nuevas fuentes de trabajo, cuando en realidad simplemente quieren utilizarlos [...] no debemos permitir que nos den 'espejitos' por 'trabajo'".⁶⁵

Es cierto que la industria fílmica estatal tuvo serios problemas confirmados con la pérdida económica que algunas películas produjeron. Sin embargo una de las principales causas fue la ineficiente planeación de que fue objeto. Por poner otro ejemplo relacionado con los medios puede mencionarse el caso de la televisora estatal IMEVISION, que en 1991 adquirió nuevos programas, buscó hacerse rentable, competitiva y moderna, para pocos meses después ser privatizada inexplicablemente dado el gasto de recursos que se invirtieron en ella.⁶⁶

La naturaleza y el carácter de IMEVISION cambian y se diseña una nueva imagen que se inclinará hacia la suficiencia financiera y la rentabilidad. María Conchita Alonso, Héctor Suárez, Héctor Lechuga, Javier Solórzano, entre otros tendrán su propio programa.⁶⁷

⁶⁴ En el capítulo IV se detalla el proceso de liquidación de los sindicatos de cine.

⁶⁵ Ricardo Hernández, "Cineproductores extranjeros quieren darnos espejitos a cambio de trabajo", en *El Sol de México*, México D.F., 20 de abril de 1993.

⁶⁶ Mediante un decreto publicado en el *Diario Oficial*, el presidente Carlos Salinas, a través de la Secretaría de Programación y Presupuesto, ordenó "la extinción y liquidación del Instituto Mexicano de Televisión", en un lapso no mayor de seis meses. La televisora estatal, que en diciembre de 1990 inició un proceso de desincorporación de sus canales 7 y 22, fue creada en 1983 por el entonces presidente Miguel de la Madrid como organismo descentralizado y con el objetivo de operar, de manera integrada, las estaciones de televisión, unidades de producción, repetidoras y redes de televisión pertenecientes al Poder Ejecutivo Federal. *La Jornada*, México D.F., 11 de diciembre de 1991.

⁶⁷ Alegria Martínez, "Nueva imagen a IMEVISION para que sea rentable", en *Uno más Uno*, México D.F., 5 de septiembre de 1991.

En menos de un año se privatizó y no quedó *casi* nada del proyecto anterior. El Canal 22 es la única reminiscencia de esa televisora estatal, puesto en marcha en 1993 dirigido por José María Pérez Gay.⁶⁸ Canal que hasta el momento, junto con el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional han sobrevivido y se han fortalecido gracias al reconocimiento de la sociedad y a las dificultades en la historia de los medios de comunicación.

Las señales de que la industria del cine, tanto como el mundo, estaban cambiando, tomaron formas distintas. Lo prueba el cambio de rumbo de miembros de sectores que parecía inamovibles: El director Raúl Araiza, abandonó el cine privado al aceptar que éste había sido acorralado y pasó a coproducir con el estado y con independientes; los productores privados intentaron involucrarse nuevamente en todos los aspectos de la producción industrial tal como lo habían hecho a lo largo de la historia, pero la realidad es que fueron desplazados. La distribuidora independiente de películas Zafra, A.C., cerró sus puertas en 1991, agobiada por las necesidades económicas y en el contexto de la crisis de las izquierdas y de la mercantilización de la cultura.⁶⁹

En palabras del crítico Jorge Ayala Blanco los productores privados, de ser los herederos de la Época de oro, pasaron a ser la "oposición indeseada."⁷⁰

A nivel de autoridades como miembros de una Asociación la relación con IMCINE era buena, pero la realidad es que en IMCINE nos ha dado la impresión que no quieren saber de los productores que realmente hemos hecho el cine, bueno, malo, mediano, regular, detestable. Nada más que tenemos el antecedente de unos productores que hemos hecho más de 3000 películas desde que se formó la industria hasta la fecha, e IMCINE no ha querido nunca tener una relación con ese sector industrial. Se generó un grupo de productores privilegiados, que eran los únicos que tenían acceso al financiamiento por parte de IMCINE.⁷¹

⁶⁸ Ana Cecilia Terrazas, "José María Pérez Gay evalúa el primer año del 22: 'canal cultural, no para intelectuales'", en el semanario *Proceso*, México D.F., 20 de junio de 1994.

⁶⁹ El proyecto de Zafra fue echado a andar el 30 de agosto de 1978 por Jorge Sánchez, Carlos Julio Romero y José Rodríguez. Sirvió a cineclubes universitarios, sindicatos, comunidades campesinas y organizaciones sociales. Héctor Rivera, "Cerró Zafra, la última distribuidora fílmica independiente", en el semanario *Proceso*, México D.F., 7 de octubre de 1991.

⁷⁰ Jorge Ayala Blanco, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Editorial Océano, 2001, p.17.

⁷¹ Entrevista con el Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p.4

A nivel general también es cierto que hubo aspectos sobresalientes dentro de la política de ese sexenio que hicieron que la cultura llegara a lugares inesperados del país, gracias a convenios firmados entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y diversas instancias estatales e instituciones gubernamentales. Una muestra de ello son los programas de promoción cultural que permitieron que regiones tan aisladas como las Islas Marías, gozaran una temporada de teatro, cine, música y danza.⁷² Del mismo modo la Muestra Internacional de Cine recorrió distintas ciudades del interior, lo que ventiló de algún modo la política centralista que predomina en el país.

Por otro lado, con el pretexto de abrir las fronteras y en el marco del Tratado de Libre Comercio (TLC), se realizó un encuentro de productores y directores de cine México-Canadá; se editaron numerosas obras; la Muestra de cine mexicano en Guadalajara fue apoyada por patrocinadores privados y con presupuesto del gobierno;⁷³ y con el fin de apoyar la investigación se realizó el Concurso de tesis profesional por parte del IMCINE y la Cineteca Nacional.

Con respecto a la exhibición, después de la privatización de COTSA, se confirmó la participación extranjera dentro de la exhibición. La empresa texana Cinemark entró a construir nuevos cines con fines de expansión en toda la República en condiciones más que ideales, lo que le allanó el camino a Cinemex que entraría poco tiempo después. Se puede interpretar como una reacción a ello, la solicitud de un circuito de exhibición para el cine mexicano que en 1993 hicieron un grupo de cineastas al presidente Salinas. Sin mucho éxito como sabemos: "Estamos pidiendo que el Estado nos conceda la operación y el manejo, mediante la creación de un Fideicomiso, de unas 10 salas en el Distrito Federal y cuando menos de una en cada ciudad importante de la provincia."⁷⁴

Finalmente, es necesario hablar de la obra cumbre de ese periodo: la construcción del Centro Nacional de las Artes que levantó fuertes polémicas como se verá más adelante. La razón no era para menos, el

⁷² "Teatro, música, danza, cine y espectáculos infantiles con el programa 'cómicos de la lengua', para los pobladores de las Islas Marías", en *Excélsior*, México D.F., 23 de junio de 1991.

⁷³ "VII Muestra del cine mexicano en Guadalajara", en *La Jornada*, México D.F., 14 de marzo de 1992.

⁷⁴ "El pasado 8 de diciembre, un grupo de cineastas (entre ellos Alejandro Pelayo, Jorge Sánchez, Guillermo del Toro, Nicolás Echevarría y Manuel Barbachano Ponce) le hicieron patente su solicitud al presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari". Rosario Murrieta, "Solicitan a CSG circuito de exhibición para el cine mexicano", en *Novedades*, México D.F., 6 de enero de 1993.

Sin embargo, para 1994 la situación había cambiado y la realidad nos había superado. El levantamiento zapatista fue un parte aguas en varios aspectos de la vida en México y el cine no fue la excepción:

La estabilidad política y social que vive el país ha llevado a varios productores cinematográficos extranjeros a dudar en trasladar sus equipos de filmación a México, porque "nadie desea arriesgar sus inversiones o jugarse el presupuesto de una película".⁸¹

del documento, que obra en poder de *La Jornada*, se hace una defensa hacia el Instituto Mexicano de Cinematografía para que sobreviva y viva bien en el futuro, pero sin olvidar fortalecer a la industria privada". Raquel Peguero, "Esbozan 27 recomendaciones para el cine dirigidas al nuevo gobierno", en *La Jornada*, México D.F., 29 de agosto de 1994.

⁸¹ Lorena Ríos Alfaro, "La Comisión de filmaciones, organismo que agiliza el permiso para uso de locaciones", en *Uno más Uno*, México D.F., 24 de octubre de 1994.

CAPÍTULO I: ESTRATEGIAS PARA LA MODERNIZACIÓN

1.1. CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (CNCA)

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue creado en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari por decreto presidencial como un órgano aglutinador de las instancias culturales y artísticas del país que dependería de la Secretaría de Educación Pública. Las actividades y políticas culturales internas serían guiadas con objetivos comunes.

Instancias que tradicionalmente dependían de la Secretaría de Gobernación como IMCINE⁸², IMEVISION⁸³ e IMER⁸⁴, pasaron a formar parte del recién creado Consejo en su coordinación y organización; aunque continuarían siendo reguladas por la Secretaría de Gobernación en el aspecto normativo. Pasaron varios años antes que el control fuera transferido totalmente a las autoridades culturales de la SEP.⁸⁵ El recién creado CNCA marcó una política democrática y de apertura hacia la población. Víctor Flores Olea, encabezó la creación de los Consejos Consultivos para la organización y toma de decisiones en instancias que iniciaban su gestión con la Secretaría de Educación Pública con el fin de dar a la sociedad civil la oportunidad de participar de manera directa en el estímulo y difusión de la cultura.

La activación cultural fue anunciada en todos los aspectos, Víctor Flores Olea describió el curso de su política dentro del Consejo como un camino hacia la canalización, fomento y difusión de las posibilidades de expresión de las distintas manifestaciones culturales; todo con el afán de modernizar y de incluir la pluralidad de perspectivas y enfoques creativos. El discurso modernizador del sexenio fue llevado a todos los planos.

Los primeros meses de 1989, fueron para preparar el terreno en el que el proyecto cultural se habría de sostener. Carlos Salinas de Gortari instaló el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes con una aportación inicial de 5 mil millones de pesos. Contaría con la participación del Estado, iniciativa privada y comunidad intelectual, propiciando la

⁸² Instituto Mexicano de Cinematografía

⁸³ Instituto Mexicano de Televisión

⁸⁴ Instituto Mexicano de la Radio

⁸⁵ En el sexenio salinista, la Secretaría de Gobernación estuvo al mando de Fernando Gutiérrez Barrios, recordado por su participación al lado del gobierno durante el movimiento estudiantil de 1968.

participación de los empresarios que apoyarían con recursos la extensión de la cultura y las artes. Las decisiones sobre el destino del dinero estarían encargadas a un consejo integrado por miembros de la comunidad cultural y artística. El presidente agrupó a los intelectuales insertándolos en el sistema de Estado con un mecanismo casi perfecto en el que ellos mismos decidían a que proyectos se les otorgaría el apoyo financiero.

La comisión de Artes y Letras estuvo constituida inicialmente por: Héctor Aguilar Camín, Manuel Álvarez Bravo, Julieta Campos, José Luis Cuevas, Alberto Dallal, Manuel Enríquez, Fernando Gamboa, Teodoro González de León, Mario Lavista, Ana Mérida, Manuel Felguérez, Carlos Monsivais, Octavio Paz, Alejandro Rossi, Rufino Tamayo, Guillermo Tovar y de Teresa y Víctor Flores Olea. Paz definió al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FNCA) como un: "anuncio de los tiempos, ya que por primera vez en la historia de nuestro país se asociaron voluntariamente el Estado y los empresarios para fomentar la creación y difusión de las obras artístico-literarias".⁸⁶ Por su parte la Secretaría de Hacienda consideraría deducibles de impuestos las aportaciones al FNCA.

La comisión de supervisión fijaría los criterios de inversión del dinero aportado por los sectores público y privado. Estuvo integrada por 6 funcionarios públicos y 5 empresarios: los secretarios de Educación Pública, Programación y Presupuesto, Hacienda y Crédito Público, Contraloría General de la Federación, Banco de México y el responsable del CNCA. Por parte de la iniciativa privada estuvieron: Miguel Alemán Velasco, Manuel Arango, Eugenio Garza, Carlos Slim y Juan Sánchez Navarro, que como representante de los empresarios, y a partir de un discurso netamente individualista, acorde a los tiempos *modernos* dijo: "No creemos en la cultura oficial como única forma de cultura, la actividad del Estado en esta nueva instancia es simplemente de ayuda, estímulo y apoyo a la realización de la obra cultural que es creación de los individuos."⁸⁷

En esos términos, los puntos importantes del proyecto de Víctor Flores Olea, fueron los siguientes: organización y administración de los servicios culturales; definición de prioridades para la descentralización; la preservación del patrimonio cultural y artístico; y la promoción de las expresiones locales y regionales. Planteó también la importancia de incorporar cronistas expertos y locales; incluyó puntos referidos a la

⁸⁶ Adriana Abelleira, "Instaló CSG Fondo Nacional para la Cultura y las Artes", en *La Jornada*, México D.F., 3 de marzo de 1989.

⁸⁷ *Ibidem*

preservación y difusión de las culturas indígenas, a la autogestión de las comunidades autóctonas y a su revaloración en los contenidos de programas educativos. Retomó como una de sus banderas, la preservación y enseñanza de las lenguas indígenas por la vía de la educación y los medios masivos de difusión.⁸⁸

En general, la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) tuvo una recepción positiva por parte de los intelectuales que en su mayoría permanecieron optimistas, aunque ciertamente se generaron ciertas dudas y escepticismo. El 10 de enero de 1989 salió publicado un desplegado en el que se apoyaba *casi* incondicionalmente a Salinas de Gortari, respaldo que no fue reconocido por todos ni se hizo bandera común.⁸⁹

Por su parte es interesante rescatar algunas opiniones del momento con el fin de percibir determinadas corrientes de opinión que se generaron:

Entre antes y después de la existencia del Consejo, no hay muchos cambios, más bien se han creado muchas comisiones. Los grandes problemas culturales de México -que hemos heredado de gobiernos anteriores- siguen sin solución. Hasta ahora el Consejo se ha caracterizado por más burocracia que por acciones concretas que benefician al medio cultural. Homero Aridjis

Veo que hay un interés por hacer cosas. Ahora los artistas tienen un lugar a donde voltear y presentar sus proyectos, un teléfono al cual dirigirse, un interlocutor que lo escuche. Rafael Corkidi

Me parece que el CONACULTA ha cumplido con sus obligaciones, es una institución que apenas ha empezado a organizar sus actividades. Por lo que toca al cine, el presidente Salinas cumplió con lo que dijo: la Academia Mexicana de Ciencia y Artes Cinematográficas y el Fondo Fomento a la calidad fílmica pasaron al sector educativo; hubo el acuerdo de que la Cineteca se quedara en Gobernación. Gabriel Figueroa

Este primer año ha servido para que el Consejo comience un diagnóstico del panorama cultural, haciendo claro algo que antes no

⁸⁸ María Elena Matadamas, "Guadalajara. Un proyecto nacional para el Consejo", en *El Universal*, México D.F., 30 de abril de 1989.

⁸⁹ Se publicó una nota que hace referencia al desplegado anterior, en donde se pide no generalizar a todos los intelectuales sino a algunos: "Este monopolio de la representación, mito que especialmente sostienen los medios masivos, es dañino para todos". Armando Ponce, "El INBA agotó su proyecto y el Consejo de Cultura no ha explicado el suyo: Monsiváis", en semanario *Proceso*, México D.F., 6 de febrero de 1989.

se veía con tanta claridad: el papel indispensable que tiene el Estado en la propiciación de la cultura. Luis de Tavira

Tengo la impresión que el CONACULTA es un organismo más burocrático, una especie de cúpula que abarca a todas las instituciones que ya existían y el trabajo que ya se había hecho; sus carteleras son apabullantes, pero a un año seguimos en la espera de ver qué es lo que el Consejo produce por sí mismo. Elena Poniatowska⁹⁰

El cine, por diversas razones ha sido una pieza importante en la política cultural, si bien ha tenido épocas de crisis, siempre ha estado en la mira de los gobiernos. Por lo cual es explicable que con todo y que ya se preveían importantes cambios administrativos dentro de la industria, se mostrara una inquietante tranquilidad que proyectaba una convincente estabilidad en el proceso de transformación de la cinematografía nacional. Los actos oficiales estuvieron encaminados a darle solidez a la opinión pública reforzando las iniciativas para ganarse adeptos. De ahí que los primeros meses de 1989 se organizara un recorrido oficial a los Estudios Churubusco en el que se anunciaba la firme intención de *revivirlos*. El recorrido fue realizado por Víctor Flores Olea, acompañado de Gabriel Figueroa y Gabriel García Márquez, ambos prestigiados intelectuales que validaron moralmente las acciones tomadas. En la preocupación del gobierno por *atar todos los cabos sueltos*, los cineastas independientes también fueron apoyados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de becas y estímulos a su obra, lo que en un momento en el que el proyecto cultural estaba por debajo de los intereses primordiales del gobierno, resultaba un respiro.

Para 1990 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, parecía estar agotado, de ahí que se iniciara una intensa campaña de difusión para buscar nuevamente donativos de la sociedad civil. Entre las empresas que realizaron aportaciones importantes, estuvieron: Vitro Monterrey y Nestlé, que donaron mil millones de pesos para la restauración y conservación de Palenque.⁹¹

Por su parte, en 1989, Ignacio Durán Loera fue nombrado director del IMCINE que recién había sido integrado al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, gracias al decreto presidencial del Presidente Carlos Salinas.⁹²

⁹⁰ Patricia Vega, "Divididas las opiniones sobre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes", en *La Jornada*, México D.F., 7 de diciembre de 1989.

⁹¹ José Luis Espinosa, "El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes no se encuentra agotado", en *Uno más Uno*, México D.F., 7 de abril de 1990.

⁹² Ver capítulo II.

1990 fue llamado por Víctor Flores Olea como el año de la consolidación. Se pretendía desarrollar una política cultural sin "totalitarismos". Los siguientes años fueron para fraguar una de las obras monumentales más importantes: La Universidad de las Artes. Precisamente en los terrenos donde estaban situados Los Estudios Churubusco.

Sorpresivamente Víctor Flores Olea fue removido de su cargo los primeros meses de 1992 sin previo aviso; tal como "el personaje principal de la película *Playa Azul* –que se exhibía en la VII Muestra de Cine Mexicano-, la cual trata de un político que es el último en enterarse de los cambios registrados en el centro de la República".⁹³

Para el cine nacional esto fue motivo de incertidumbre. Los asistentes reunidos en la Muestra de cine mexicano realizada en la ciudad de Guadalajara, se preguntaban si Ignacio Durán sería ratificado: "¿Pondrán a otra persona ajena al cine nacional? La preocupación cundió y fue hasta entonces cuando varios cineastas coincidieron en afirmar que en esa administración de IMCINE se había logrado levantar al cine nacional".⁹⁴ En cuanto a la administración de Víctor Flores Olea, el hecho resultó inexplicable. En una entrevista realizada por el diario *Uno más uno*, Ignacio Durán, respondió lo siguiente:

-¿Cuáles fueron los logros de Víctor Flores Olea?

-Primero, al crearse el CNCA se determinaron tareas que antes tenía la Subsecretaría de Cultura, creo que Flores Olea realizó una tarea significativa en el campo de las publicaciones, de las bibliotecas, puso atención especial en el campo de las bellas artes, y en materia de cine, como a ustedes les consta, contamos siempre con su apoyo y entusiasmo.⁹⁵

Rafael Tovar y de Teresa tomó posesión del cargo por el resto del sexenio y por el siguiente. Desde su discurso inicial reiteró su apoyo al cine mexicano y ratificó a Ignacio Durán Loera para tranquilidad de los cineastas: "Durante mucho tiempo no hubo participación tan activa como en estos tres últimos años, en donde nuestra cinematografía ha cobrado presencia en festivales internacionales en los cuales hemos ganado premios y reconocimientos".⁹⁶

⁹³ Salvador Torres, "La remoción en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes no afectará planes de IMCINE: Ignacio Durán", en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de marzo de 1992.

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ Ignacio Durán. *Ibidem*

⁹⁶ Salvador Torres, "Se conservará el apoyo institucional al cine de calidad en un 60 por ciento de la producción", en *Uno más Uno*, México D.F., 16 de junio de 1992.

Los siguientes años se realizaron películas con temas y técnicas acordes al primer mundo al que México pretendió encaminarse. Dentro de la política del CNCA se habló de la posibilidad de otorgar apoyo crediticio a productores, distribuidores y exhibidores.⁹⁷ Otros de los mecanismos financieros, fueron: uniones de crédito con acceso a fondos de Nacional Financiera y formas de financiamiento directo a intereses blandos.⁹⁸ Este tipo de créditos fueron necesarios debido al paulatino desmantelamiento de la industria cinematográfica que no dejó muchas alternativas: "El golpe más brutal, que se le dio a la industria cinematográfica, además de la Ley del 92, fue la desaparición del Banco Cinematográfico, eso fue lo peor, y lo desapareció Miguel de la Madrid".⁹⁹

La política audiovisual del CNCA fue bastante productiva en lo que a video se refiere. "En 1993 se realizaron varias series en ese formato: *¿Aguila o rock?*, *Encuentros y desencuentros*, *Cien años de Alfonso Reyes*, *50 años del exilio español en México*, *La fotografía en México*, etc."¹⁰⁰ Labor, que anteriormente era realizada por la Unidad de Televisión Educativa de la Secretaría de Educación Pública.

En enero de 1993 fue anunciada oficialmente la construcción del Centro Nacional de las Artes por el Presidente de la República. Como se mencionó con anterioridad, estaría ubicado en una parte de los terrenos de los Estudios Churubusco. "Mismos que serían modernizados en beneficio de la industria cinematográfica. Reunirá a las escuelas de Danza, Teatro, Artes Plásticas, Conservatorio Nacional de Música y el Centro de Capacitación Cinematográfica, con el fin de propiciar la necesaria interdisciplinariedad que debe haber en la educación artística para dar al estudiante una formación integral que le amplíe sus posibilidades de creación".¹⁰¹

El CNA será construido con base en un plan maestro elaborado por el arquitecto Ricardo Legorreta (encargado también de la construcción del Centro de Investigación y Biblioteca de las artes, el

⁹⁷ Ricardo Camargo, "Apoyo crediticio al cine mexicano", en *El Nacional*, México D.F., 16 de junio de 1992.

⁹⁸ Macarena Quiroz Arroyo,, "Nuevos mecanismos financieros para el cine mexicano, a fines de año, informó Rafael Tovar y de Teresa, de CONACULTA", en *Excélsior*, México D.F., 06 de noviembre de 1992.

⁹⁹ Entrevista con Marcela Fernández Violante del STPC, realizada por Isis Saavedra. México D.F., 15 de mayo de 2001.

¹⁰⁰ Tricia Becerril, "El CNCA producirá más videos y TV", en *El Sol de México*, México D.F., 18 de abril de 1993.

¹⁰¹ Pablo Espinosa, "Próxima creación del Centro Nacional de las Artes", en *La Jornada*, México D.F., 28 de abril de 1993.

centro de servicios comerciales y la Escuela de Artes Plásticas), con la participación de los arquitectos Teodoro González de León (encargado de la construcción del edificio del Conservatorio Nacional de Música), Enrique Nortén (Escuela de Teatro), Luis Vicente Flores (Escuela de Danza), Javier Sordo Madaleno y José Iturbe (teatro polivalente para mil espectadores) y Alfonso López Baz y Javier Calleja (teatro polivalente para 500 espectadores).¹⁰²

Otro punto del proyecto que generó una fuerte polémica, fue el referente a su naturaleza elitista. La prensa tradujo las palabras del arquitecto Enrique Nortén, uno de los encargados de la obra de la siguiente manera: "Era necesario hacer algo con la educación de las artes, no podía seguir como estaba: burocratizada, sobre poblada y con calidad ínfima. Este proyecto busca darle excelencia y nueva vida".¹⁰³ Dicho de otra manera, según la interpretación del periódico *El Financiero*:

El Centro Nacional de las Artes, servirá para darle un nuevo giro a la educación artística en este país. Al optar por la excelencia y la desburocratización, el traslado de las distintas escuelas de arte a sus nuevas instalaciones, no podrá hacerse sin emprender una reestructuración, hay que irse preparando para ello, habrá un recorte en la población de estudiantes. ¿De cuánto es el recorte previsto? ¿Del 50%? ¿Del 30%? De esto, como es lógico las autoridades culturales no han informado nada. Las palabras del arquitecto Nortén son cristalinas como el agua, y permiten captar la truculencia antidemocrática (y también, por qué no decirlo, antidemocrática) de lo que aspira a ser el emporio de la cultura salinista.¹⁰⁴

La construcción del Centro Nacional de las Artes provocó posiciones contradictorias en distintos sectores: "Músicos, escultores, bailarines, pintores, cineastas e intelectuales manifestaron su beneplácito".¹⁰⁵ Los trabajadores del Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC) se opusieron, y no era para menos, desde su punto de vista estaban desapareciendo la infraestructura cinematográfica:

En un principio los sindicatos teníamos seis estudios [...] De esos 6 Estudios solo queda Churubusco, nos derribaron, nos quitaron un Foro que ahora lo tiene el Canal 22 y nos quitaron otro foro que era

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ Evodio Escalante, "Elitismo en el CNA", en *El Financiero*, México D.F., 3 de junio de 1994.

¹⁰⁵ Salvador Torres, "El Centro Nacional de las Artes, eje de un nuevo sistema de educación artística: Tovar", en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de abril de 1993.

donde estaba la Cineteca y el CCC, se perdieron 2 foros. Nos querían quitar más foros pero logramos que se rempujaron, es un dineral hacer un foro, no lo haces con todo el dinero del mundo. Otra de nuestras tragedias. Hubo una liquidación. Yo era Secretaria de trabajo de la sección de Directores, Julián Pastor era Secretario General.¹⁰⁶

Lo cierto es que los argumentos a su favor crearon una corriente de opinión positiva: "una obra de esa magnitud sería el eje y detonador de un sistema nacional de educación artística: se reordenará la enseñanza y ésta se integrará con la investigación y la práctica profesional".¹⁰⁷ Decía Carlos Salinas de Gortari. Se dijo también que ese proyecto de edificación, tendría un costo de 150 millones de nuevos pesos.¹⁰⁸ Haciendo caso omiso a la oposición: El 26 de abril de 1993 el presidente Salinas de Gortari presentó en Los Pinos la maqueta del proyecto, aplaudido por 600 intelectuales y artistas. Las oficinas de Churubusco comenzaron a ser evacuadas.

La comunidad cinematográfica no se opuso a la *redimensión* de los Estudios. Y la queja de los trabajadores quedó sin respuesta clara:

El secretario de la Sección de Autores del STPC está preocupado: con el CNA se reduce en 30 por ciento el área de funcionamiento para actividades fílmicas y con ello, la fuente de trabajo del sindicato. Diego López informó que actualmente se lleva un plan para reubicar, provisionalmente, en dos de los foros de Churubusco a las instituciones y oficinas que ocupan espacios en esas instalaciones fílmicas: IMCINE, Canal 22, RTC, productores privados y trabajadores.¹⁰⁹

Como sabemos una buena parte de los Estudios Churubusco se perdió, hecho que para bien o para mal queda en la memoria inmediata de algunos cineastas como un acontecimiento fatal por la forma en que es recordado: "Cuando el conflicto de los Churubusco estaba Marco Julio Linares como director, que renuncia porque no quiere que truenen a los

¹⁰⁶ Entrevista con Marcela Fernández Violante del STPC, realizada por Isis Saavedra. México D.F., 15 de mayo de 2001.

¹⁰⁷ Salvador Torres, "El Centro Nacional de las Artes, eje de un nuevo sistema de educación artística: Tovar", en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de abril de 1993.

¹⁰⁸ Tovar y de Teresa dijo ante la Cámara de Diputados que el organismo a su cargo contaba con un presupuesto de 203 millones de nuevos pesos para inversión en infraestructura cultural. Esto significaba, dijo, 23 veces más a lo ejercido en 1990. En: Patricia Hernández, "La cultura, garantía de equidad y de justicia: CSG", *Uno más Uno*, México D.F., 06 de julio de 1993.

¹⁰⁹ *Ibidem*

Churubusco. Después entra Diego López que pasa a IMCINE".¹¹⁰ Por su parte, el nuevo director de los Estudios Churubusco, Diego López, explicó las cosas de la siguiente manera:

Desaparece el Pueblito del Oeste y la escultura monumental del Ariel. ¿Cuál es el concepto general de la redimensión? Se redujo a los Churubusco. ¿En qué se ganó? En que los estudios van a permanecer. Modernizándolos, se garantiza un mejor servicio y esto a su vez, si se sana la actual cuestión financiera, los estudios van a ser autónomos y autosuficientes, lo que es garantía de que permanecerán.¹¹¹

Arquitectónicamente el Centro Nacional de las Artes es una obra de suma importancia en cuanto a que recoge los estilos de algunos de los arquitectos más importantes del país, "sin demasiados sacrificios en su estilo y prácticamente sin limitaciones formales".¹¹² Otros problemas referentes a su edificación, además de la oposición laboral, correspondieron al impacto ecológico, producto de la tala de árboles.

Durante el último año del sexenio continuó la consolidación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Los primeros becarios presentaron los proyectos realizados el año anterior. Se consolidó la cadena norteamericana Cinemark en la ciudad de México. El primero de estos complejos fue construido en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes, en donde se le concedieron 15 años, prorrogables a 30 por los multicinemas.¹¹³ El convenio fue firmado por Eduardo Amerena, secretario técnico del CNA.

Los propietarios de los circuitos cinematográficos mexicanos, agrupados en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, están indignados por lo que consideran un trato privilegiado a la cadena estadounidense, que los excluyó de una operación que debió realizarse mediante licitación pública.¹¹⁴

Aparentemente la empresa Cinemark no licitó para construir su complejo en el CNA, se giró una *invitación privada* a 3 empresas; dos

¹¹⁰ Entrevista con Marcela Fernández Violante del STPC, realizada por Isis Saavedra en la ciudad de México el día 15 de mayo de 2001, p. 4

¹¹¹ Salvador Torres, "La vialidad, principal problema del Centro Nacional de las Artes: Diego López Rivera", en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de abril de 1993.

¹¹² Héctor Rivera, "Explica Ricardo Legorreta su 'Plan maestro' para construir el Centro de las Artes", en el semanario *Proceso*, México D.F., 3 de mayo de 1993.

¹¹³ En ese mismo lugar estaba el cine Pedro Armendáriz que fue demolido.

¹¹⁴ Héctor Rivera, "El CNCA prefirió a la estadounidense CINEMARK sobre propietarios mexicanos para la concesión de los cines en el centro de las artes: 'debió licitarse mediante concurso'", en el semanario *Proceso*, México D.F., 25 de abril de 1994.

extranjeras y una mexicana (VIDEOMAX). La CANACINE protestó aunque terminó por aceptar la situación, y lejos de ser una fuerza opositora rápidamente se adaptó a la situación y la asimiló colaborando con la trasnacional.¹¹⁵

En la primer administración de Rafael Tovar y de Teresa, hubieron logros importantes y necesarios para la cultura visual del país. En 1994 se inauguraron: la Videoteca Cultural de la Cineteca Nacional con un acervo de 365 películas¹¹⁶ y el Centro multimedia.

El público en general -de manera individual- y a través de instituciones educativas y culturales como las bibliotecas y casas de cultura puede acceder a este material, que además de ser rentado, está a la venta con un valor unitario de 59.90 nuevos pesos, precio que se logró por ser cintas consideradas como culturales. La videoteca que se encuentra en las instalaciones de la Cineteca Nacional, Avenida México Coyoacán 389, está abierta al público en general interesado en conocer lo mejor de la cinematografía mundial y mexicana, además de otros documentos audiovisuales.¹¹⁷

Finalmente, el Centro Nacional de la Artes fue inaugurado por el presidente Carlos Salinas de Gortari antes de terminar su mandato con bombos y platillos, y con un espectacular despliegue de avances tecnológicos. Rafael Tovar y de Teresa y Gerardo Estrada fueron ratificados para el siguiente sexenio en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) respectivamente. Más allá del éxito del proyecto, al finalizar el sexenio la situación jurídica del CNCA como organismo descentralizado fue puesta en entredicho a partir de una polémica desatada que señaló su falta de sustento legal por las condiciones en que fue creado:

Krieger, renombrado jurista que ha denunciado constantemente las violaciones a la Carta Magna por parte del ex mandatario Carlos Salinas de Gortari, explica que el CONACULTA, al igual que muchos otros organismos, fue producto del capricho presidencial: 'De acuerdo con la Constitución, el titular del poder ejecutivo no puede crear organismos a su capricho. Tiene que hacerlo con base en el

¹¹⁵ Rosario Murrieta, "Es un hecho: CINEMARK no licitó para construir su complejo en el CENART", en *Novedades*, México D.F., 27 de abril de 1994.

¹¹⁶ Desafortunadamente como muchos de los proyectos culturales del país no fue posible darle continuidad al servicio de consulta que se intentó llevar a cabo, al parecer por la falta de infraestructura de la Cineteca para dar este servicio. El acervo se conserva en la institución.

¹¹⁷ Verónica Hernández López, "La videoteca cultural del CNCA, un nuevo espacio para la difusión de las joyas de la cinematografía universal", *Uno más Uno*, México D.F., 19 de mayo de 1994.

Artículo 90 de la Constitución, que establece que las formas de creación de los organismos descentralizados las debe fijar el Congreso mediante ley, y luego el presidente puede ya constituirlos como tales'.¹¹⁸

1.2. RADIO TELEVISIÓN Y CINEMATOGRAFÍA (RTC)

Es necesario hacer una breve descripción del papel que jugó la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, por ser ahí en donde tradicionalmente se tomaban algunas de las decisiones más importantes respecto a los medios de comunicación, y en el caso que nos interesa, la autorización de las películas para su exhibición.¹¹⁹

Desde que inició el sexenio se presentaron cambios notables en la estructura de la industria cinematográfica. Uno de ellos, fue que parte de la organización y toma de decisiones pasó a la Secretaría de Educación Pública aunque la aprobación de la películas continuara bajo la tutela de la Secretaría de Gobernación varios años más.¹²⁰

En ese rubro se visualizaron acciones que denotaron movilidad dentro de la política cinematográfica desde los primeros meses de 1989. Por ejemplo, en febrero además del decreto presidencial en donde una parte de la organización del cine pasaba a manos de la SEP; Mercedes Certucha, directora de Cinematografía, anunció a la prensa que continuarían el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, los festivales y las Muestras Internacionales de cine. El presidente Carlos Salinas de Gortari, por su parte, parecía decidido a impulsar al cine dando seguridad también a los productores privados. El optimismo se percibía por todos lados:

Durante mi administración será tal la atención al cine, al grado de convertirlo nuevamente en el embajador mexicano por excelencia. Parece ser un sentir generalizado el que nuestra cinematografía recupere los niveles alcanzados en su época dorada: hacia ello están encaminados los esfuerzos de mi gobierno.¹²¹

¹¹⁸ Guadalupe Rivera Loy, "El CONACULTA, producto del capricho presidencial, aparato burocrático sin justificación", en *El Financiero*, México D.F., 20 de diciembre de 1994.

¹¹⁹ Director de RTC, Oscar Levín; Directora de Cinematografía, Mercedes Certucha; Director de IMCINE, Ignacio Durán Loera.

¹²⁰ Hasta 1997.

¹²¹ Carlos Salinas de Gortari dirigiéndose a la CANACINE. José Luis Gallegos, "La cinematografía nacional obligada a superar y finiquitar su crisis", en *Excélsior*, México D.F., 18 de febrero de 1989.

El decreto mencionado dividía a la industria cinematográfica de la siguiente forma: Cineteca Nacional y Fondo de Fomento, a la Secretaría de Gobernación, que tendría atribuciones de vigilancia y normatividad; y el Instituto Mexicano de Cinematografía, junto con las entidades cinematográficas estatales pasaron a formar parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, de la Secretaría de Educación Pública¹²². La función del CNCA sería establecer las políticas de desarrollo, coordinar la programación y el presupuesto, conocer la operación y evaluar los resultados del IMCINE.

La prensa lo interpretó como una lucha -secreta y no reconocida- por la posesión y control de las entidades, especialmente las consideradas económicamente prósperas, ese el caso de COTSA, sin embargo ambos directores, Ignacio Durán de IMCINE y Oscar Levín de RTC, convenían en que lejos de un enfrentamiento existiría "mutua cooperación" por ambas partes.

El Director de RTC, Oscar Levín, economista y político sinaloense, venía de trabajar en las Naciones Unidas en el área latinoamericana en proyectos de desarrollo. Sus primeras declaraciones como cabeza de RTC fueron: "Nosotros no vamos a hacer cine, vamos a hacer política cinematográfica... Se habla mucho de la destrucción del cine mexicano; hay demasiado flagelo en esa actitud: nuestro cine es tan bueno o malo como cualquiera en el mundo... Estamos metidos en un mecanismo flagelador, esperando que el Estado venga a resolver los problemas... A la industria cinematográfica hay que tomarla como es, y a partir de ahí hacer que se enriquezca; en la medida en que genere más negocio, va a generar más calidad... Nuestro interés es promover al cine comercial mexicano".¹²³

Oscar Levín llegó con intenciones decididas de reformar la industria; esas declaraciones, y las que le siguieron mostraron una clara disposición a hacer del cine un producto del libre mercado. De inmediato se pusieron en marcha planes para desaparecer las regulaciones excesivas al cine, liberar las tarifas y promover la construcción de nuevas salas. Desde su llegada se comenzaron a lucubrar los planes para los futuros complejos cinematográficos que para fines de ese

¹²² El decreto presidencial fue emitido el 10 de febrero de 1989 y difundido tres días más tarde en el *Diario Oficial de la Federación*.

¹²³ Héctor Rivera, "Durán y Levín Coppel, dispuestos a llevarse bien. Por decreto, un cine dividido: Cineteca y Fondo de Fomento, en Gobernación", en el semanario *Proceso*, México D.F., 20 de febrero de 1989.

sexenio se multiplicaron por todo el país:¹²⁴ "Habría que promover la construcción de nuevas salas, a partir de las tarifas liberadas: salas más pequeñas, confortables, para un público que pueda pagar un precio más alto por ver mejores películas nacionales y extranjeras".¹²⁵

Por su lado, la ciudad de México se vislumbraba como una mina de oro más que cualquier otra región del país para la instalación de futuras salas de cine; la historia de la exhibición en México ya lo había demostrado en su momento con el auge de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), que pese a su decadencia seguía siendo una garantía. De modo que Rodolfo Echeverría Álvarez durante la clausura de la V Convención Nacional Cinematográfica en abril de 1989, se comprometió a promover la seguridad en la construcción de las nuevas salas cinematográficas: "También daremos nuestro respaldo a la construcción de salas fílmicas en el D.F., de todas las categorías -plus A. B. - para ofrecer al público una amplia cantidad de opciones. Las salas existentes no son suficientes para una ciudad de dimensiones como la nuestra".¹²⁶

Es claro que todas las acciones del gobierno llevaban un rumbo definido. Ignacio Durán Loera, director de IMCINE, habló de una manera clara y abierta desde el inicio sobre la necesidad de *redefinir* el rumbo de las empresas paraestatales:

Hay que iniciar un proceso de redimensionamiento de muchas de las empresas que tiene el Estado en el cine; hay ejemplos de necesidades de resultados, de eficiencia. En Películas Mexicanas, por ejemplo, ya era urgente emprender el estudio que ahora hacemos para reducirla al tamaño que debe tener, y revisar su relación con los productores privados, con los propios productores del Estado y con las cooperativas.¹²⁷

Los antecedentes de Ignacio Durán Loera en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE), el apoyo que le brindó a los ganadores del Tercer Concurso de Cine Experimental, Diego López y Alberto Cortés,

¹²⁴ CINEMARK, CINEMEX, Lumieré, Cinépolis.

¹²⁵ Oscar Levín. Héctor Rivera, "Durán y Levín Coppel, dispuestos a llevarse bien...", en el semanario *Proceso*, México D.F., 20 de febrero de 1989.

¹²⁶ "No la SEP, sino...La SG fija los criterios del cine: Echeverría Ruiz", en *El Sol de México*, México D.F., 14 de abril de 1989.

¹²⁷ Héctor Rivera, "Durán y Levín Coppel, dispuestos a llevarse bien...", en el semanario *Proceso*, No. 642-28, México D.F., 20 de febrero de 1989.

entre otros, así como el ser hijo de "Nacho" Durán, destacado miembro de la cinematografía nacional, lo hicieron confiable dentro del medio.¹²⁸

Es necesario hablar de la situación general de la Cineteca Nacional para tener el panorama completo. La labor de la directora, Mercedes Certucha dejaba mucho que desear, la prensa con frecuencia lanzó críticas a su mal funcionamiento, se habló de la mala programación, de la carente exhibición de cintas internacionales y de la falta de investigaciones serias. La respuesta fue que pese a las dificultades el público había incrementado su asistencia¹²⁹.

Respecto a la mala o buena programación de la Cineteca, indicó que se debía al limitado acervo de la Cineteca, no se podían planear grandes ciclos porque las películas no existían. Aunque al mismo tiempo también aceptaba que no había un catálogo de películas, de cerca de 4000 títulos, sólo contaban con un listado y no se sabía con certeza su estado físico. Sobre la censura aseguró que a ninguna película se le había negado hasta el momento la autorización, con la previa aclaración que existían casos en estudio, pendientes de autorizar, como el video ***Crónica de un fraude*** o la cinta ***¿Nos traicionará el Sr. Presidente?***. Lo que sí queda claro de esta primera parte de la administración son las incongruencias y contradicciones, que por ser tan frecuentes hacen pensar que los cambios a nivel global, no daban tiempo de una planificación adecuada.

Los lineamientos globales dentro de RTC eran similares dentro de cada una de las direcciones: Radio, Televisión y Cinematografía. La política señalada por Carlos Salinas, estaba marcada por la *pluralidad y diversidad de ideas*, ciertamente reconociendo a los medios de comunicación como factores determinantes del cambio social, cultural y político, y ¿por qué no? como vetas de grandes negocios. Oscar Levín pronto dejó la dirección de RTC, para continuar su carrera política como delegado de la Alvaro Obregón, sin embargo, no se desconectó de la cinematografía, al ver quizá lo provechoso de los buenos tiempos que estaban por venir. Dirigiéndose a los empresarios de la CANACINE ya como delegado, declaró:

Estamos en una etapa de renovación y cambio por lo que es justo pensar que los empresarios fílmicos son responsables y desean que

¹²⁸ Macarena Quiroz Arroyo, "Carlos González Morantes: Los nuevos funcionarios del cine tienen voluntad política para sacar esta industria de la crisis en que vive" en *Excelsior*, México D.F., 2 de marzo de 1989.

¹²⁹ Margarita de Aguilera, "Ver las salas llenas es nuestra mayor satisfacción", en *El Financiero*, México D.F., 18 de octubre de 1989.

florezca su industria. Por ello es justo eliminar tantas regulaciones que impiden la pronta exhibición de sus películas y apoyarlas en los que necesiten para trabajar, pero sin imponer tutelajes.¹³⁰

En general las relaciones entre la Secretaría de Gobernación a través de RTC e IMCINE fueron buenas, incluso se firmaron convenios de colaboración en aras de la difusión de la cultura y de la exhibición del cine mexicano. El siguiente titular de RTC, Jorge Medina Viedas permaneció hasta 1993 en que fue removido por el presidente Salinas en uno de los tantos reajustes a su administración. Aunque hubieron numerosos cambios, los funcionarios aseguraban la *continuidad* de los proyectos.

En cuanto a la relación institucional de la Cineteca con IMCINE, la cooperación fue aceptable, IMCINE se comprometió incluso a entregar a la Cineteca Nacional una copia de las películas nacionales y extranjeras cuyos derechos de explotación poseyera o fuera titular para que formara parte de su acervo.

En algún momento el cine fue usado para apoyar los proyectos sociales oficiales, fue el caso del programa salinista "Solidaridad" en el que el gobierno ponía materiales para construcción y la comunidad la mano de obra. En 1991 RTC y la Cineteca Nacional organizaron "semanas filmicas" con el fin de obtener financiamientos para la renovación de escuelas, lo que no se repitió con frecuencia.¹³¹

Jorge Medina Viedas tuvo iniciativas interesantes, en 1992 RTC publicó la revista cultural Intermedios que buscaba promover a la dependencia, fue una publicación trimestral que duró de abril de 1992 a octubre de 1993; sin embargo, con todo y los intentos por lograr una apertura en las relaciones con la comunidad cinematográfica y con la sociedad en general, fue en general una instancia coercitiva.

En enero de 1993 Fernando Gutiérrez Barrios renunció a la Secretaría de Gobernación, tomando su lugar Patrocinio González Garrido quien fuera gobernador de Chiapas. Como es tradición en la política mexicana, cambiaron, por lo tanto, los funcionarios que ocupaban los puestos más importantes. Manuel Villa Aguilera pasó a ser director de Radio, Televisión y Cinematografía. Las cosas se volvieron a modificar:

¹³⁰ Abel Avilés Duarte, "Necesario, erradicar de la industria cinematográfica, el tutelaje estatal", en *Excélsior*, México D.F., 14 de noviembre de 1989.

¹³¹ El Programa que en esa ocasión se apoyó fue *Escuela Digna*, con el que se pretendía renovar las instalaciones de las escuelas. *El Sol de México*, México D.F., 11 de septiembre de 1991.

"Alejandro Montaña sustituye a Manuel Villa en RTC; Jorge Medina Viedas, a la dirección del IMER. Por instrucciones del presidente Carlos Salinas de Gortari, se nombró a Tristán Canales como subsecretario de Desarrollo Político".¹³²

Otro aspecto candente en este periodo fue el que se refirió al Reglamento de la Nueva Ley Cinematográfica, misma que lejos de regular, dejaba a su suerte al cine mexicano. La disputa inició desde que fue aprobada la Ley en 1991 y continuó el sexenio siguiente, en 1994 se habló del texto final del reglamento el cual sería entregado a la Secretaría de Gobernación, sin embargo las cosas se mantuvieron en apariencia inmóviles: "Hay un vacío de poder en materia cinematográfica, porque no se sabe quién rige la producción filmica en nuestro país, esto se debe a que no está reglamentada la ley, creo que quien debe controlar y vigilar es Gobernación".¹³³

La declaración anterior, de Humberto Elizondo, líder de la ANDA puede hacer pensar en que había cierta confusión e incertidumbre, siendo que en realidad la no reglamentación al cine que perduró durante tantos años más lo que hizo fue permitir que cada quien hiciera lo que quisiera, especialmente los inversionistas extranjeros. Las consecuencias no se vieron en ese sexenio sino en el siguiente, el de Ernesto Zedillo, que pese a ser recordado como una de las peores épocas para el cine mexicano por la escandalosa disminución de cintas realizadas, en realidad fue el resultado de cada una de las políticas y "reajustes" de la administración pasada.

1.3. TRATADO DE LIBRE COMERCIO

El Tratado de Libre Comercio fue parte y prioridad de la escena económica de esos años, la firma del tratado implicaba la integración de México al comercio mundial. El anterior acuerdo comercial: Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT) integrado por 91 países, al que México tuvo su inclusión en 1986, y que tuvo la intención de diversificar el mercado de exportaciones a nivel mundial, aparentemente estaba estancado.¹³⁴ Lo cierto es que el gobierno salinista prefirió un comercio trilateral, con Estados Unidos y Canadá, a uno multilateral.

¹³² Saúl Vázquez Granados, "Anuncia Patrocinio González nuevos ajustes en Gobernación", en *El Financiero*, México D.F., 13 de octubre de 1993.

¹³³ "Pide Humberto Elizondo que Gobernación vuelva a normar la producción cinematográfica", en *Novedades*, México D.F., 4 de agosto de 1994.

¹³⁴ Javier Garcíadiago [et.al], *El TLC día a día, crónica de una negociación*, México, 1994, Miguel Ángel Porrúa, p.6

Durante los primeros meses de 1989 la firma del TLC generó numerosas dudas dentro de ciertos organismos oficiales:

El 7 de enero de 1989 la SECOFI anunció que para evitar el aislamiento, México intensificaría sus negociaciones comerciales y 'sin formar parte de bloques nocivos o desiguales, buscaría acrecentar su presencia en los mercados mundiales'. Sobre estas bases, se determinó que no era conveniente participar en la zona de libre comercio recién establecida entre Estados Unidos y Canadá.¹³⁵

El mismo Carlos Salinas negó en un principio la posibilidad de un acuerdo con Estados Unidos con el argumento de la desigualdad entre los dos países. La desigualdad no cambió pero sí los puntos de vista. En 1990 se empezó a preparar el terreno para firmar el Tratado. En una entrevista al *Wall Street Journal*, el presidente dijo lo siguiente: "Pienso que una relación comercial con Estados Unidos y Canadá con un horizonte más seguro daría a los inversionistas extranjeros en México un estímulo adicional para venir. Les daría acceso garantizado a cada uno de estos mercados".¹³⁶

Lo cierto es que todas las acciones del gobierno se encaminaban a la promoción de México al extranjero, el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994 del gobierno de Carlos Salinas de Gortari,¹³⁷ menciona con claridad tales objetivos, y por otro lado la forma de entrar a la globalización económica era abriendo las puertas a la economía mundial.

En general la opinión pública tampoco estaba del todo convencida; el empleo, los productos mexicanos que no podrían competir con los extranjeros, es decir el papel de la pequeña y de la mediana industria y otras cosas hacían temer a los mexicanos. No obstante las negociaciones iniciaron formalmente con el gobierno de Estados Unidos, representado por el presidente George Bush padre, en agosto de 1990.

El cine, una industria generadora de divisas tenía que ser incluido, por lo que Ignacio Durán Loera, director de IMCINE y Víctor Flores Olea anunciaron en 1991 que empezarán a analizar la manera en que la industria fílmica quedaría dentro del TLC.¹³⁸ Para ello se reunirían con las autoridades de la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial

¹³⁵ *Ibidem*, p.13

¹³⁶ 4 de abril 1990. *Ibidem*, p. 66

¹³⁷ *Diario Oficial de la Federación*, México D.F., 31 de mayo de 1991.

¹³⁸ "Analizarán la manera en que el cine quedará incluido en el TLC", en *El Nacional*, México D.F., 9 de marzo de 1991.

quienes expondrían las ventajas y desventajas de ello;¹³⁹ lo que ya para entonces era un hecho. Los argumentos de Ignacio Durán fueron que la inserción al TLC generaría un mayor intercambio de bienes y servicios en las distintas ramas de la industria cinematográfica, y esto se traduciría en el repunte de la producción.¹⁴⁰ Varios funcionarios estuvieron dispuestos a abrir las fronteras en beneficio del tratado, Miguel Alemán Velasco, ya encaminado en la empresa de quitar barreras amplió la posibilidad de modificar otras leyes:

Si la sociedad lo considera necesario, y lo solicita a través de sus representantes, podría existir la posibilidad de modificar la Ley de Radio y Televisión, ante la apertura del Tratado de Libre Comercio. De hecho, todas las leyes deberían transformarse conforme a los avances que se registran en el ámbito de la tecnología.¹⁴¹

El punto de vista de algunos productores difería de que planteaba el gobierno, una de las primeras preocupaciones fue la exhibición: "se teme que al firmarse el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, algunas compañías estadounidenses compren los cines nacionales y los ocupen sólo para exhibir sus producciones mientras que las nuestras quedarían sin foros".¹⁴²

En cuanto a los intelectuales tampoco lo consideraron del todo benéfico. Desde el inicio de las negociaciones hubo reacción por parte de estadounidenses, canadienses y mexicanos. En 1991, hubo una reunión para debatir en torno al TLC con el fin de estudiar el impacto cultural y nacional, el encuentro de especialistas organizado por el Seminario Permanente de Estudios Chicanos y otras instituciones. En él se reflexionó sobre las sutilezas que el Tratado no tomaba en cuenta y que impactarían enormemente.¹⁴³ En otro seminario organizado por la Universidad Iberoamericana titulado, *Cultura, medios de comunicación y libre comercio*, el investigador Javier Esteinou interpretó el TLC como un peligro para el país capaz de provocar:

¹³⁹ Alejandro Salazar Hernández, "La SECOFI detallará los 'pros' y 'contras' de incluir al cine dentro del TLC", en *El Heraldo de México*, México D.F., 27 de abril de 1991.

¹⁴⁰ Javier Delgado, "El TLC beneficiará al cine mexicano: Durán Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 7 de junio de 1991.

¹⁴¹ Marcela Carreño Burgos, "Podría modificarse la Ley de Radio y TV a causa del TLC", en *Novedades*, México D.F., 06 de octubre de 1993.

¹⁴² Pablo Barbachano. *Novedades*, México D.F., 5 de abril de 1991.

¹⁴³ María Elena Matadamas, "Artistas e intelectuales frente al TLC", en *El Universal*, México D.F., 1º de julio de 1991.

Una erosión mental de sus ciudadanos y la formación de una cultura frívola regida por las leyes del mercado, en cuyo contexto únicamente lo vendible es válido. La inserción de nuestro país al libre mercado internacional presupone ventajas como la ruptura de los monopolios de la comunicación, bajo el entendido de una libertad para competir, con lo cual se crearían nuevos espacios de participación social y se agilizarían los productos comunicativos, sin embargo, esto implica ver en la actividad comunicativa una mercancía más, sin un sentido humano ni de interés social, y se agravarían las contradicciones culturales e informativas que existen en México: entonces la libre competencia resulta falaz y en realidad a lo que nos enfrentamos es a un autoritarismo económico.¹⁴⁴

Respecto a la parte industrial los productores fílmicos entablaron de inmediato pláticas con Jack Valenti, presidente de la Motion Picture Association of America, para abordar el tema con el fin de que existiese reciprocidad entre ambas partes. Los productores buscaban la apertura estadounidense al material mexicano. También pusieron en claro la situación de la exhibición en el propio país: "el 80 o 90% es para el cine estadounidense. Por eso la necesidad de que con el TLC exista mayor equilibrio en la proyección tanto aquí como la unión americana",¹⁴⁵ dijo Rubén Galindo. Valenti, al parecer hizo oídos sordos, su respuesta y sus actos nada tuvieron que ver:

Valenti entregó una colección de literatura latinoamericana en cine al presidente Carlos Salinas que son adaptaciones fílmicas de trabajos literarios de seis países latinoamericanos. Los filmes son: Pedro Páramo de México, Cecilia de Cuba, La balandra Isabel llegó esta tarde de Venezuela, María de Colombia, Vidas secas de Brasil y El muerto de Argentina. Esta colección se distribuirá en las universidades Autónoma de México, Lasalle, Anáhuac, Metropolitana, así como el centro cultural Jaime Torres Bodet.¹⁴⁶

Estos primeros años del sexenio fueron por demás caóticos, por un lado se presentaba el cierre de empresas cinematográficas y el desempleo, por otro muchos de los cineastas apoyaban al presidente Salinas y por otro más el TLC en el marco de la nueva ley cinematográfica era ya evidente. Pese a las negativas de una parte de los legisladores encargados de reformar la ley. A la pregunta sobre si la necesidad de

¹⁴⁴ Juan Hernández, "El TLC implica, en el ámbito de la conciencia, la creación de ideologías parasitarias reeditables", en *Uno más Uno*, México D.F., 14 de junio de 1992.

¹⁴⁵ Rubén Galindo, líder de los productores fílmicos. *El Nacional*, México D.F., 23 de noviembre de 1991.

¹⁴⁶ *Ibidem*

reformular la ley o presentar una nueva, responde a una adecuación al Tratado de Libre Comercio, el legislador Oscar Pimientel González respondió:

No necesariamente. Es más bien por las condiciones que vive el país, en términos sociales y económicos. México, aún sin el TLC, está inmerso en una economía más abierta. Nuestro cine, además de que es una exigencia que se logre una mayor calidad en su producción, es necesario que tenga una mejor participación en el mercado internacional, con mayor calidad y con mayor capacidad de competir.¹⁴⁷

Otra visión sobre el tema, que relaciona la modificación de la Ley de Cine con respecto al TLC, la proporciona con mayor claridad Víctor Ugalde, cineasta y representante de la SOGEM:

TLC. Mi percepción es clarísima. Con el TLC hubo una entrega de las industrias culturales a los Estados Unidos. Esta entrega es sencillísima, se hace a través de los no ordenamientos, se eliminan todos los ordenamientos que tenían otro sentido otra concepción. México tenía una Ley exquisitamente fabulosa que fue de avanzada en 1949-1952. Que fue ejemplo de América Latina y fue copiada N veces, esta Ley nos permitió crear la infraestructura cultural que tenía el cine para llegar a los últimos niveles en que estuvo en los últimos años. Pero como se veía una política ya lista para entregar lo que son las Industrias culturales empezó una política de abandono, no nada más del cine, sino de todas las áreas estratégicas que ya estaban comprometidas. [...] Se robaron todo lo que se quisieron robar, nunca hubo delitos porque el PRI siempre tapa al PRI. Nunca hubo contraloría responsable, pero era por una política de abandono. Con esas ganancias tu podías haber mantenido tus salas, *high tec*, porque nada más se tenía que reinvertir y no se reinvertía, era una política orquestada. Antes de 1992 se empezaron a cambiar los marcos normativos de las áreas estratégicas que deseaban cederle a los norteamericanos, poquito a poquito con el mayoriteo priísta. Los norteamericanos siempre han tomado a la industria del espectáculo como punta de lanza, es la segunda industria que le genera ingresos de divisas, entonces la defiende. Es la que le ha permitido posicionar sus productos industriales y posicionar su pensamiento en el resto del mundo, ellos si saben la importancia de lo que les ha significado el cine, de lana e ideológicamente. Se nota que pidieron una serie de cosas muy importantes que fue el no ordenamiento, porque cada ordenamiento ellos lo sentían que era un impedimento [...] En

¹⁴⁷ Arturo Pacheco, "Que ahora sí va en serio la reforma a la Ley de Cine; se minimizará la participación del Estado", en *El Heraldo de México*, México D.F., 10 de junio de 1992.

México se decidió desregular el cine, iban a desregular la TV pero Azcárraga protestó. Entonces la dejaron tal cual, se cedió un poco por la T.V. por cable y al cine se le dejó al libre juego de la oferta y la demanda. De una Ley que eran 12 artículos y noventa y tantos artículos de reglamento, se pasó a una Ley que eran de 7 a 12 artículos, mínimos y nada de Reglamento. La mayoría de los artículos quedaban a la interpretación del funcionario, lo cual permite simplemente no enfrentarse con los empresarios que estaban de ese lado. Esto se hizo en 1992, el gobierno mexicano, mañosamente y en contra de los intereses de la nación, empezó a cambiar las leyes que iban a posibilitar la entrada del TLC. Entre estas leyes estaban: La Ley Federal de Derechos de Autor, y estaba la Ley de Cinematografía. Cuando presentaron el proyecto de cambio de la Ley de Cinematografía, las organizaciones, consolidadas como la nuestra,¹⁴⁸ etc., se opusieron. Hubo una corriente muy fuerte en contra, pero como los funcionarios no trabajan en función de la nación sino en función de sus puestos organizaron a un grupo de cineastas para que la validaran, y la validaron a cambio de la producción de sus películas y los llevaban a cenas con el presidente Salinas de Gortari y decían: que bien está la industria, los cambios son maravillosos [...] ellos logran un enfrentamiento dentro de la comunidad, todo mundo se quejaba de los cineastas paraestatales, que por hacer una película eran capaces de decir que todo estaba maravilloso.

Tal percepción, es comprobable si nos remontamos a la forma en que se desarrollaron los hechos en aquel momento. A fines de 1992 hubo un Encuentro en Cancún, Quintana Roo que pretendió hablar de la situación de la industria; cineastas, productores, exhibidores, etc., se juntaron a debatir el tema y expresar su opinión.

La participación de Steve Sopot, alto ejecutivo de la Motion Pictures Association fue esclarecedora. Empezó hablando de la nueva cara, totalmente distinta que tendría la industria cinematográfica mexicana a la vuelta de dos o tres años luego de que el TLC se hiciera una realidad y de que los inversionistas estadounidenses entraran de lleno al negocio, de los primeros en hacerlo se mencionaron las cadenas exhibidoras Cinemark, AMC, y Nickelodeon. En su larga exposición titulada *La industria filmica mexicana ante el TLC y los avances tecnológicos*, Sopot destacó que "todas" las barreras al libre comercio serían "nefastas".

Al hablar de la aún no aprobada iniciativa de Ley Federal de Cine, dijo que muchos de sus señalamientos no se adecuaban al marco de libertad

¹⁴⁸ Se refiere a la Sociedad General de Escritores mexicanos. (SOGEM)

comercial próximo a regir en México. Y como uno de los puntos principales con los cuales los industriales norteamericanos no estaban de acuerdo, se refirió al: *excesivo proteccionismo* impreso a la nueva legislación.

En cuanto a los tiempos de pantalla Steve Solot abundó que "en el propio TLC se pretenden exterminar todo tipo de cuotas y que en esa virtud en Estados Unidos se veía con mucha contrariedad el que la nueva Ley de Cine estableciera un porcentaje obligatorio para la exhibición de películas mexicanas. Respecto al doblaje fue categórico: Si el doblaje en México no accede a entrar a la apertura, los empresarios norteamericanos le darán la espalda, porque esto representa una restricción comercial sin sentido."¹⁴⁹

A nivel internacional se presentaron algunas alternativas que contrarrestaban el expansionismo estadounidense. En Colombia, fue propuesta la creación del Fondo de Fomento Regional Cinematográfico y Audiovisual entre México, Venezuela y Colombia con el fin de enfrentar la crisis fílmica, pero desafortunadamente, no trascendió. La intención era buscar una integración cultural y enfrentar la oleada hollywoodense,¹⁵⁰ que arremetía a favor del TLC con todas sus fuerzas:

Mantenernos encerrados en nuestro propio país es tan anticuado como los fonógrafos y las películas mudas, dijo el presidente de la productora cinematográfica Motion Picture, Jack Valenti. El ejecutivo de Hollywood, quien salió en defensa del tratado en un artículo publicado en la plana editorial de Los Ángeles Times, sostuvo que "la industria del cine y televisión de Estados Unidos es uno de los sectores que más decididamente apoyan" el acuerdo comercial.¹⁵¹

El Tratado de Libre Comercio entró en vigor el 1º de enero de 1994, el mismo día en que inició el levantamiento indígena en Chiapas representado por el EZLN. El país se enfrentó con una realidad disimulada durante varias décadas que contradujo el falso avance al primer mundo al descubrir el grado de atraso y miseria de algunas regiones.

Es importante recalcar que el gobierno canadiense se abstuvo de incluir no solo al cine, sino a todas las industrias culturales dentro del Tratado

¹⁴⁹ Rosario Murrieta, "Cambiará la cara del cine mexicano gracias al TLC", en *Novedades*, México D.F., 5 de diciembre de 1992.

¹⁵⁰ José Vera, "AL busca alternativas ante la crisis fílmica", en *El Nacional*, México D.F., 21 de abril de 1992.

¹⁵¹ "Apoya el sector hollywoodense la firma del TLC; abrirá mercados para la exportación" en *El Herald de México*, México D.F., 17 de noviembre de 1993.

protegiendo su importancia como generadoras de cultura e identidad, al contrario de lo que sucedió en México y Estados Unidos donde el cine es simplemente, parte de la industria del entretenimiento.

Al día siguiente de la firma ya se esperaban resultados; muchos buscaban que las coproducciones filmicas se vieran favorecidas, aunque también quedaba claro que el cine mexicano estaría desprotegido y que muy posiblemente Hollywood lo haría pedazos. Esta situación no era general, ni tenía porqué ser la regla, en el ámbito internacional tanto Canadá como Europa cuentan con leyes que protegen su cinematografía de la penetración hollywoodense.

La postura oficial del gobierno canadiense frente a sus industrias culturales fue la de protegerla frente a la penetración cultural estadounidense. Desde París, Regis Debray polemizó con el peruano nacionalizado español Mario Vargas Llosa y defendió el derecho de la comunidad europea de fijar cuotas límite para la exhibición de cine de Hollywood en la Europa común.¹⁵²

El cine mexicano, tanto el comercial como el de calidad, no se benefició del GATT ni del TLC, por el contrario el demoledor avance de Hollywood lo dejó desprotegido, no obstante que los nuevos esquemas de producción le proporcionaron otras salidas. La causa es que es imposible competir con una industria del tamaño de la norteamericana. No solo se perdieron mercados en el extranjero sino que en el propio territorio se perdió presencia, y esto se puede comprobar con las estadísticas que en su momento ha presentado la CANACINE. Es cierto que en Estados Unidos la exhibición de cine mexicano está permitida, sin embargo la diferencia numérica nunca se podrá convertir en competencia, la industria mexicana quedó reducida a una mínima parte de lo que fue. Pero también hay que hablar de las ventajas que anotó la prensa: "El TLC permite precios bajos para el público mexicano. **Blancanieves, El libro de la selva y Parque Jurásico**, en video por Videovisa".¹⁵³

En palabras de Fernando Pérez Gavilán, empresario cinematográfico desde hace varias décadas que vio tanto llegar al cielo y recorrer el mundo al cine nacional, como desmoronarse paso a paso entre los abatares de las políticas económicas de los distintos gobiernos, el tratado tuvo algunas repercusiones:

¹⁵² Gerardo Ochoa Sandy, "Ante el TLC: México desprotege su cine y arriesga su identidad, señalan especialistas mexicanos y norteamericanos", en el semanario *Proceso*, México D.F., 3 de enero de 1994.

¹⁵³ "Blancanieves, El libro de la selva y Parque Jurásico en video por Videovisa", en *El Heraldo de México*, México D.F., 17 de julio de 1994.

En el TLC no sé de fondo que tanto nos afectó, no te lo podría yo evaluar. Aunque no se hizo la protección de tipo cultural, ya se había modificado la Ley del 92 en donde se hablaba de un porcentaje de exhibición para el cine mexicano, que iba del 25% en 94 del 20% en 95, del 15% en 96 del 10% en 97 hasta que llegábamos al 0% de protección. En ese sentido sí nos afectaba porque supuestamente en igualdad de circunstancias los americanos manejaban que todas las películas que producíamos del cine mexicano entraban al mercado americano sin problema y la misma condición debía de ser. Nada más que mientras de EU entran un promedio de estrenos de los últimos años, que pueden ser 410, 430 películas, nosotros metíamos cuando mucho 27 o 28 por año.¹⁵⁴

Aunque las opiniones plasmadas en los órganos informativos gubernamentales decían lo contrario, los hechos muestran cómo en ningún momento hubo igualdad de oportunidades y menos aún equilibrio entre la oferta de cine extranjero y cine mexicano. La siguiente cita es un ejemplo de los textos que circulaban en la Asamblea legislativa del D.F.

Aun cuando en la ley se logró establecer solamente el 10 por ciento, al asegurar un mínimo de tiempo de pantalla, se da la oportunidad al público de conocer el cine nacional, logrando el principio de un equilibrio entre la oferta de cine extranjero y de cine mexicano que provocará un incentivo para invertir en el cine nacional. Además, el mínimo de tiempo de pantalla evita la competencia desleal que provoca la actividad monopólica y oligopólica de las grandes empresas norteamericanas que no permiten conocer la actividad cinematográfica nacional.¹⁵⁵

1.4. MODIFICACIONES A LA LEY FEDERAL DE CINEMATOGRAFÍA. 1992

El presidente Carlos Salinas con un decreto presidencial, abrogó la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, reformada por última vez en 1952. A simple vista las modificaciones eran necesarias y vitales para dinamizar la industria, la Ley resultaba obsoleta y caduca, por lo menos era lo que la prensa mostraba y lo que una buena parte de las declaraciones oficiales y otras tantas decían.

¹⁵⁴ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p.3

¹¹⁹ Susana Barroso Montero. *Comentario sobre el decreto de reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía*. La autora es Licenciada en Derecho por la Escuela Libre de Derecho. Especialista en Derecho de Autor. El comentario fue tomado de la página web de la Revista de la Asamblea Legislativa del D.F. [sin fecha]
<http://www.asambleadf.gob.mx/princip/informac/revista/Num19/Entre.HTM>

Al inicio de la década de los noventa el tema de la Ley de Cine se comenzó a tocar con cierta tibieza, se hablaba de la necesidad de un cambio en su estructura pero no se tenía claro hasta qué punto. En realidad se estaba preparando el terreno para lo que muchos definirían como uno de los golpes bajos al cine nacional. Del año de 1989 a 1991 hubieron declaraciones aisladas que hacían pensar en la necesidad de modificar la ley, aunque el tema que en realidad preocupaba era el de la liberación de precios. La Fundación Mexicana de Cineastas fue una de las agrupaciones más importantes y reconocidas durante esos años, que por primera vez habló de ello: "La Fundación Mexicana de Cineastas señala que debido a la crisis que vive el sector este precepto [la ley] no está acorde ya con la realidad. 'Hay que hacer una industria más dinámica y con temas que hablen de nuestra realidad social' ".¹⁵⁶

Desafortunadamente y pese a las buenas intenciones, lo que menos interesó a la nueva ley, fueron los temas y las producciones mexicanas. La nueva Ley fue aprobada en 1992, por lo que la única alternativa que quedó al gremio cinematográfico fue oponerse a ella. Aludiendo a ese momento, Mitl Valdez lo describió con gran claridad en número dedicado a Legislación de cine de la Revista *Estudios Cinematográficos* publicada por el CUEC:

Es importante recordar que en 1992, cuando fue aprobada la Ley Federal de Cinematografía vigente, ni las autoridades de cultura y de cinematografía en turno, ni los sectores de la distribución y de la exhibición se preocuparon por convocar al sector de la producción y al resto de la comunidad cinematográfica para hacerlos partícipes de la redacción de esa ley. De modo que ésta fue elaborada y aprobada de manera subrepticia y apresurada, con la finalidad de favorecer ante todo a los sectores de la distribución y la exhibición, así como para satisfacer la demanda de las distribuidoras estadounidenses de que dicha ley fuera aprobada como condición para la firma del Tratado de Libre Comercio.¹⁵⁷

La Cámara aprobó la Ley el 19 de noviembre de 1992, "en 20 minutos".¹⁵⁸ La razón, a decir de la realizadora Marcela Fernández Violante, fue "asegurarse de que la oposición manifestada por los

¹⁵⁶ "Que se modifique la Ley Fílmica", en *El Nacional*, México D.F., 10 de diciembre de 1989.

¹⁵⁷ Valdez, Mitl, "Presentación", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., CUEC, núm. 14, oct-dic., 1998, p. 6.

¹⁵⁸ Raquel Peguero, "Con 45 votos a favor, se aprobó en el Senado la nueva Ley Cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 15 de diciembre 1992.

autores y algunos cineastas no impidiese su aceptación de manera expedita y sumaria”,¹⁵⁹ como de hecho ocurrió.

La Federación de Cooperativas si mal no recuerdo se ha de ver negado a la transformación de la Ley de 1949 reformada en el 52 en 1992, igual que lo hicieron todos los sindicatos advirtiendo que esa Ley lo que iba a provocar era la concentración y el derrumbe de la Industria Cultural Cinematográfica, tal como lo puedes leer en el Diario de debates. La posición de los sindicatos y la posición de las cooperativas era en contra, es más, estuvimos el día en que se votó la ley y fuimos 8, 10 o 20 voces que protestaban en contra, adentro de la Cámara. En contra del Reglamento interior, lo que obtuvimos por esa protesta verbal fue una promesa de que a los 6 meses iban a sacar el reglamento que llenara los vacíos. Nunca sucedió. Y todo lo que dijimos que iba a suceder para la caída de la industria cinematográfica ocurrió tal cual. Por eso en 1999 tuvieron que volverla a modificar.¹⁶⁰

Los meses anteriores a la aprobación de la Ley estuvieron llenos de propuestas de diferentes tipos. Hubo una intensa actividad que buscó también establecer alianzas. Los productores privados en voz de Rubén Galindo, representante de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, solicitaron participar en la revisión de la Ley con opciones concretas, algunas de las cuales fueron las siguientes:

- Liberación de precios a los cines, los cuales deberán ser regidos por la oferta y la demanda sin ninguna restricción, y tendrán que ser aprobados por el exhibidor y el distribuidor conjuntamente.
- La exhibición de películas extranjeras deberá ser en su idioma de origen, y será aplicada a las salas cinematográficas, televisión y casetes.
- El material extranjero podrá venir subtulado. Únicamente cuando se trate de caricaturas y cortos documentales tendrán autorización para ser dobladas al español.
- Los productores se han visto afectados ya que sus películas son exhibidas en toda la República utilizando la señal proveniente de los satélites, sin adquirir los derechos comerciales del productor, ni pagar los derechos autorales que marca la ley.
- La señal que sale de México vía satélite es captada en países de Centro y Sudamérica, donde sucede el mismo fenómeno que aquí. Pagar derechos.
- Otorgar al productor un incentivo de 10 por ciento sobre taquilla (igual a la Ley española).

¹⁵⁹ Marcela Fernández Violante, "Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., CUEC, num. 14, oct-dic, 1998, p. 9.

¹⁶⁰ Entrevista con Víctor Ugalde

- Aquel productor que realice más de dos películas al año, la tercera y subsiguientes estarán para él exentas de impuestos.
- Al distribuidor se le eximirá de pago de impuestos de los ingresos, provenientes de exhibición de películas mexicanas.
- A los exhibidores que pasen una película mexicana en sus cines, se les darán "N", extensión de impuestos.¹⁶¹

Aparentemente hubo la intención por parte del gobierno de establecer un consenso por medio de la instalación de la Comisión Interinstitucional cuya finalidad era realizar consultas entre los distintos sectores de la industria para elaborar el proyecto de ley. Estuvo presidida por la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), el Instituto Mexicano de Cinematografía, las Secretarías de Hacienda, Comercio y Propiedad Industrial y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.¹⁶² Todos organismos gubernamentales.

Entre quienes se reunieron con dicha Comisión estuvieron: Alfredo Acevedo, Presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica; Rubén Galindo, Presidente de la Asociación de Productores; Adolfo Mayorga, del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); Julián Pastor, de la Sección de Directores, Sergio Olhovich y Gonzalo Lora, representantes de las cooperativas, y un enviado de COTSA; junto con los diputados Oscar Pimentel y Silvia Pinal. Es importante decir que el consenso con los distintos sectores no fue de gran utilidad porque la Ley se aprobó sin tomar en cuenta opiniones que no fueran las gubernamentales.

Como era de suponerse la aprobación de la Ley hizo que un importante sector de la comunidad cinematográfica reaccionara de inmediato, el saldo trajo más desventajas que beneficios: la Cineteca definitivamente no formaría parte de IMCINE, tampoco habría un circuito para exhibir las películas debido a que COTSA continuaría su proceso de desincorporación y venta.¹⁶³ Respecto a la descentralización hubo un artículo en donde los municipios y entidades federativas podrían proponer las medidas necesarias para su desarrollo, que anteriormente les estaba prohibido. Desapareció el Registro Público Cinematográfico, desde entonces las inscripciones se hacen en el Registro de Derecho de

¹⁶¹ Macarena Quiroz Arroyo, "Diez puntos son los que propone la Asociación de Productores y Distribuidores de cintas mexicanas", en *Excélsior*, México D.F., 18 de julio de 1992.

¹⁶² Raquel Peguero, "Instalada, la Comisión que elaborará nueva Ley Cinematográfica", en *La Jornada*, México D.F., 2 de julio de 1992.

¹⁶³ Dicho proceso de desincorporación es descrito con detalle en el capítulo III, apartado 3.5

Autor de la SEP.¹⁶⁴ Una de las principales discrepancias entre los miembros del medio fue el doblaje, que por lo menos en ese momento no se permitió.¹⁶⁵

Para los sindicatos de cine, para las cooperativas y para una gran parte de la comunidad cinematográfica se estaba "entregando al cine en bandeja de plata" al capital extranjero. Otras esferas del poder también difirieron, los diputados del PRD consideraron que la Nueva Ley propiciaría el hundimiento de la industria cinematográfica; las salas no estarían obligadas a exhibir cintas mexicanas y el estado abandonaría la rectoría de esta actividad. La liberación de precios de entrada marginaría a los grupos de escasos recursos económicos; para lo cual se propuso crear una alternativa económica para estudiantes y gente de escasos recursos, misma que no fue tomada en cuenta.¹⁶⁶ Xavier Robles, miembro del STPC, escribió un texto que argumentaba las razones de su oposición:

La iniciativa es insuficiente y no permite la libre creación y disfrute de bienes artísticos y culturales que la cinematografía puede aportar al país. Se omite definir al cine como medio de comunicación social y educativo; se le niega el lugar que tienen los cooperativistas y sindicatos de donde han salido las mejores películas; tampoco aparece la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas; la censura es limitada; agudizará la crisis de la producción y consolidará monopolios, de quienes hacen el peor cine del país.¹⁶⁷

En otras palabras:

La iniciativa de Ley, con un articulado de once puntos, creó un vacío jurídico, deslegisló, porque abroga la anterior e introdujo conceptos muy vagos que permitieron al capital monopólico nacional y

¹⁶⁴ Salvador Torres, "Liberará precios de boletos para el cine la nueva Ley Cinematográfica que se discute en el Senado", en *Uno más Uno*, México D.F., 24 de noviembre de 1992.

¹⁶⁵ Macarena Quiroz Arroyo, "Discrepancias en los sectores de la industria fílmica, al iniciarse las consultas para modificar la actual Ley Cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 15 de julio de 1992.

¹⁶⁶ Martín Takagui, "Los perredistas contra la nueva Ley Federal de Cinematografía; que hundirá (más) el cine mexicano", en *El Heraldo de México*, México D.F., 26 de noviembre de 1992.

¹⁶⁷ Salvador Torres, "Sin lugar, cooperativas y sindicatos en la iniciativa de la Ley Cinematográfica", en *Uno más Uno*, México D.F., 30 de noviembre de 1992.

extranjero operar en México a su antojo y en un marco de legalidad.¹⁶⁸

La Ley afectó principalmente a la producción mexicana: privada, estatal, independiente. La reducción del tiempo en pantalla dejó prácticamente fuera de competencia al cine nacional por varios años al reducir el porcentaje de exhibición obligatorio al cine mexicano.¹⁶⁹ Que si bien continuaron filmándose cintas estatales para mantener y proyectar una imagen al exterior, que es la que iba a los festivales, la industria que tantos años perduró casi desapareció:

El exceso del material extranjero sin la protección de una ley, es una de las cosas que las autoridades no han acabado de entender, no es un problema de que si nos molesta el cine norteamericano, o no, simplemente que no tenemos con que pelear con ellos en igualdad de circunstancias, porque aunque se hagan películas de clasificación C si están llenas de efectos especiales, bombazos, disparos y demás, pues en los que nosotros hacemos una película ellos hacen los títulos.¹⁷⁰

La nueva Ley también polarizó a los miembros de la Cámara Nacional de Cinematografía (CANACINE), donde las primeras discrepancias surgieron en la producción y la exhibición. La CANACINE apoyó la injerencia de las distribuidoras extranjeras y la disminución del tiempo de pantalla, lo que benefició los intereses transnacionales.¹⁷¹ Para el gobierno federal, tales medidas evitaron el proteccionismo, una de las prioridades de la modernización y de los mecanismos que permitirían a México su incorporación al mercado mundial.

La reducción del tiempo de pantalla obligatorio para la exhibición de películas mexicanas representó uno de los principales desacuerdos. Es claro que el 50% que la Ley del 52 asignaba al cine nacional resultaba casi imposible debido a la falta de películas para cubrirlo, sin embargo

¹⁶⁸ Víctor Ugalde, representante de la Federación de Cooperativas. Héctor Rivera, "Continúa el estira y afloja sobre la Ley Cinematográfica; hasta ahora, el gobierno le va ganando al medio", en semanario *Proceso*, México D.F., 14 de diciembre de 1992.

¹⁶⁹ Ley Federal de Cinematografía 12/29/92. "Las salas cinematográficas deberán exhibir películas nacionales en un porcentaje de sus funciones, por pantalla, no menor al siguiente: I. A partir de la entrada en vigor de esta Ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, el 30%; II. Del 1º de enero al 31 de diciembre de 1994, el 25%; III. Del 1º de enero al 31 de diciembre de 1995, el 20%; IV. Del 1º de enero al 31 de diciembre de 1996, el 15%; y V. Del 1º de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10%".

¹⁷⁰ Entrevista con el Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p. 3

¹⁷¹ José Luis Gallegos, "Habla Alfredo Acevedo Bueno sobre el tiempo de pantalla del cine mexicano, en la nueva Ley Cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 8 de diciembre de 1992.

la disminución en tiempo que la Ley del 92 estableció lo dejaba fuera de la jugada. Después de una serie de discusiones hubo un acuerdo en donde el tiempo de pantalla obligatorio disminuiría cada año, paulatinamente, hasta quedar en ceros. Se manejó también que la venta de COTSA no afectaría a los productores mexicanos.

El principal problema al que nos enfrentábamos hasta hace poco los productores de cine era la venta de COTSA; hogar, protección del cine nacional. La venta de Operadora de Teatros realmente nos tenía en jaque, porque era obvio que sus nuevos dueños se mostrarían reacios a proyectar el material mexicano, ya que una de nuestras películas nunca van a hacer el dinero de las producciones gringas. Pero ese temor se ha extinguido con la iniciativa del presidente Salinas, pues los nuevos dueños de COTSA, quieran o no tendrán que proyectar nuestras películas y lo mismo cadenas como Organización Ramírez que siempre le dijeron no a los filmes mexicanos [...] Debe aclararse que esta medida no reducirá el número de producciones, sino que hará que los productores hagamos un cine de mayor calidad, pues tendremos segura su exhibición y con ello su probable éxito en taquilla.¹⁷²

Desafortunadamente el acuerdo no se respetó y entre las preocupaciones de los nuevos dueños de COTSA el cine mexicano no fue una prioridad.¹⁷³ La prensa manejó que el medio era el que estaba en desventaja frente al gobierno, quizá porque éste último tenía la última palabra. Hay que aclarar que por una parte, el cine no es solo un "medio", sino también generador de cultura, y por otra una de las industrias mexicanas que más divisas le generaron al país en determinada época. Con todos esos cambios y reformas estructurales, el cine quedó en el limbo varios años, lo que se aprovechó para desmantelarlo con toda tranquilidad.

Al final, quienes obtuvieron las mayores prerrogativas fueron las industrias transnacionales que entraron por la puerta grande y con todo tipo de beneficios:

La Reforma a la ley era nada más una estrategia que se iba a consolidar con un compromiso internacional mayor que era la venta de los activos. En teoría, el gobierno mexicano tenía que adelgazar el aparato estatal y tenía que venderle a la iniciativa privada esto. Es un crimen que ellos hicieron a sabiendas del conocimiento de las

¹⁷² Fernando Pérez Gavilán. Daniel Torralba, "La reducción del tiempo en pantalla para nuestro cine, fortalecerá a la industria", en *El Sol de México*, México D.F., 8 de diciembre de 1992.

¹⁷³ Ver detalles sobre la venta de COTSA en el capítulo III

leyes, porque has de saber que la Ley de Responsabilidades fue rasurada antes de hacer este tipo de operaciones. Es decir, sabían lo que estaban haciendo. Fue el crimen perfecto porque ellos reformaban la Ley de Responsabilidades, la volvían más laxa y después actuaban vendiendo esas empresas.¹⁷⁴

A nivel general hubieron serias fricciones. Se habló de las contradicciones, de cómo la ley afectaría a los trabajadores, a la cultura, a la industria, a la libertad de expresión, etc. La única opción que quedó fue solicitar el Reglamento de cine, en lo que estuvieron de acuerdo prácticamente todos los sectores del medio: CANACINE, Sindicatos, Cooperativas, actores y directores.

De uno u otro modo, las cosas se adecuaron a las demandas del TLC,¹⁷⁵ y a los intereses de los distribuidores y exhibidores, extranjeros especialmente. En palabras de Tomás Pérez Turrent; "los beneficios estuvieron dirigidos al comercio, no a la parte productiva y creativa".¹⁷⁶

Pese a todas las utilidades que obtuvieron distribuidoras como la Twenty Century Fox, United International Pictures y Arte Cinema de México, no quedaron satisfechas, a lo que interpusieron un recurso de amparo contra dos artículos (el 5º y el 8º) referidos a la donación de películas a la Cineteca Nacional y al doblaje.¹⁷⁷

Con el aumento del precio en taquilla permitido por la ley, los cines subieron sus tarifas, aunque no en todos los casos mejoraron sus instalaciones. Y algunas de las salas que pertenecieron a COTSA se convirtieron en tiendas departamentales Electra.

El Reglamento de cine permaneció en el olvido de las autoridades, se dijo que recaería bajo la responsabilidad de la SEP, pero no fue así, ninguna autoridad lo promovió.¹⁷⁸ Las consultas realizadas en la Dirección de Cinematografía con motivo del Reglamento también quedaron en el aire; lo contradictorio del caso es que todo el tiempo se hablaba de ellas.

¹⁷⁴ Entrevista con Víctor Ugalde, *op.cit.*, p.12

¹⁷⁵ Ver con detalle el siguiente apartado.

¹⁷⁶ Tomás Pérez Turrent, "El cine mexicano, su ley y su rentabilidad", en *El Universal*, México D.F., 4 de febrero de 1993.

¹⁷⁷ Patricia Peguero, "Distribuidoras mundiales objetan la nueva Ley de Cinematografía", en *La Jornada*, México D.F., 5 de marzo de 1993.

¹⁷⁸ Rosario Murrieta, "Responsabilidad de la SEP la redacción final del Reglamento de la nueva Ley Cinematográfica", en *Novedades*, México D.F., 28 de julio de 1993.

Como "adelantadas y por buen camino", definió Patricia Millet de Fuentes (presidenta de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica), las pláticas con la directora de Cinematografía Guadalupe Ferrer, tendientes a la elaboración del Reglamento de la Ley Federal de la Industria Cinematográfica.¹⁷⁹

Ni adelantadas ni atrasadas. No sucedió nada durante varios años, de hecho pasaron casi 10 años para que saliera publicado el Reglamento¹⁸⁰. El discurso estaba dirigido al TLC perfilado como la gran oportunidad de los mexicanos para hacer el negocio de su vida. En 1994, en medio de las tensiones en las que se encontraba el país con motivo de la guerra en Chiapas, se mencionó que estaba a punto de aprobarse: "En manos del Poder Ejecutivo ya se encuentra el reglamento de cine. La esperanza de la comunidad cinematográfica es que se decrete de un momento a otro".¹⁸¹ Decreto que no llegó sino hasta el año 2001.

¹⁷⁹ Arturo Pacheco, "El nuevo Reglamento del cine, listo antes de 1994; llenará vacíos que dejó la ley" en *El Heraldo de México*, México D.F., 27 de septiembre de 1993.

¹⁸⁰ El Reglamento de la Ley Cinematográfica fue publicado en marzo de 2001 en el *Diario Oficial de la Federación*.

¹⁸¹ Rosario Murrieta, "En manos del Poder Ejecutivo ya se encuentra el reglamento de cine", en *Novedades*, México D.F., 21 de julio de 1994.

CAPÍTULO II. IMCINE: HACIA LA GLOBALIZACIÓN

2.1. INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA. IMCINE.

En el momento de su fundación, el 23 de marzo de 1983, el Instituto Mexicano de Cinematografía tuvo bajo su tutela 19 entidades. La operación de cada una de ellas sería de manera descentralizada, pero de acuerdo a las normas y reglamentos definidos por la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía. Las entidades cinematográficas que continuaban funcionando en 1989 fueron:

- Responsables de la producción¹⁸²: Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V. (CONACINE); Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Dos, S.A. de C.V. (CONACITE II)¹⁸³; y Centro de Producción de Cortometraje.¹⁸⁴
- Prestadoras de servicios a la producción: Estudios Churubusco Azteca, S.A. y Estudios América, S.A.
- Encargadas de la distribución, exhibición y promoción: Películas Mexicanas S.A.¹⁸⁵; Compañía Continental de Películas S.A.¹⁸⁶;

¹⁸² Las empresas estatales fueron creadas durante el sexenio de Luis Echeverría, 1970-1975.

¹⁸³ La empresa CONACITE I, ya había sido liquidada para el momento. Fue creada el 19 de junio de 1975, siendo su principal accionista el Banco Nacional Cinematográfico. En acta de asamblea del 22 de septiembre de 1980 se acordó su disolución y liquidación, debido a que a juicio de la administración en turno, no había cumplido con el objeto para el cual fue creada. CD *Análisis de la producción institucional 1983-2000*. CONACULTA - IMCINE 2000

¹⁸⁴ El Centro de Producción de Cortometraje inició su gestión en 1971 como un departamento más, dentro de la organización de los estudios Churubusco Azteca, S.A. A partir del decreto de creación del IMCINE, se le otorgó su autonomía organizacional y operacional dado que una función de producción estaba contemplada dentro de la fase de servicios a la producción. *Ibidem*

¹⁸⁵ Películas Mexicanas fue constituida en 1945 por un grupo de productores privados de cine mexicano, con la intención de aumentar la explotación de sus películas en los mercados de habla hispana. En 1975 PELMEX, absorbió por fusión a Cinematográfica Mexicana Exportadora S. de R.L. de L.P. y C.V. (CIMEX), que se dedicaba a la distribución de material cinematográfico mexicano en el resto del mundo. Para 1975 ambas compañías fueron adquiridas por el Banco Nacional Cinematográfico, siendo por lo tanto propiedad estatal. Con la fusión, PELMEX amplió su cobertura territorial de adquisición de películas mexicanas para su explotación en el extranjero, distribuyéndolas a través de sus filiales en los Estados Unidos de Norteamérica, España, Centro y Sudamérica. *Ibidem*

Nueva Distribuidoras de Películas y Promotora Cinematográfica Mexicana y Compañía Operadora de Teatros.¹⁸⁷

Ignacio Durán inició su administración con estas 10 empresas, de las 19 que había cuando se estatizó la industria cinematográfica en los años setenta. Al terminar el sexenio varias de ellas fueron liquidadas, privatizadas o *redimensionadas*. El cuestionamiento que queda por hacer es: ¿Porque, si el gobierno privatizó tal cantidad de empresas que durante la llamada época de oro del cine mexicano fueron de las más fuertes del país y durante el sexenio de Luis Echeverría tuvieron tanto éxito, ¿porqué en ese momento ya no funcionaban?. La quiebra resulta inexplicable: "COTSA era el gran negocio de la vida, lo saquearon impunemente, COTSA facturaba 50% de los ingresos nacionales, a pesar que nada más contaba con el 20% de los ingresos de las salas, capturaba el 50%. Dime si no era negocio".¹⁸⁸

Desde el inicio de sus funciones en 1983, el Instituto Mexicano de Cinematografía tuvo serios problemas que difícilmente se solucionarían al concluir la década de los ochenta; la crisis económica del país provocada por la caída del petróleo, la deuda externa, la corrupción, entre muchas otras razones, así como la mala administración de las empresas cinematográficas estatales fueron elementos que le impidieron al cine mexicano desenvolverse como se habría deseado. En 1985, es decir, entre 10 y 15 años después de que Luis Echeverría privatizara una parte importante de las empresas cinematográficas, los documentos oficiales planteaban la siguiente situación:

El IMCINE, al iniciar sus funciones en marzo de 1983, encontró la siguiente problemática: descuido de la función social del estado en materia cinematográfica; desintegración y falta de coordinación entre las diferentes fases del proceso cinematográfico; estructuras creadas y sostenidas a altos costos por el Estado; decreciente producción de películas estatales; ausencia de guiones de calidad por falta de estímulos a escritores y guionistas; una industria

¹⁸⁶ También fue fundada en 1945 con capital privado. En julio de 1960, la empresa pasó a ser filial de COTSA y el 14 de septiembre de ese mismo año el gobierno adquirió a ambas. Para 1975, COTSA ya había adquirido las acciones de cinematográfica Cadena de Oro, los cines del Circuito de Oro, las salas de ciudad Nezahualcoyotl y con ello las acciones de diversas sociedades para integrar un grupo de 20 empresas. *Ibidem*

¹⁸⁷ Se constituyó como empresa mercantil el 6 de junio de 1968 teniendo como objeto principal la formación de un directorio de la prensa cinematográfica mundial que incluyera comentaristas especializados de radio y televisión, la edición de un catálogo de la producción cinematográfica mexicana, así como la promoción y publicidad del cine mexicano por medio de la televisión tanto nacional como extranjera. *Ibidem*

¹⁸⁸ Entrevista con Víctor Ugalde, *op.cit.*, p.12

privada guiada por los criterios de pronta recuperación y máxima rentabilidad; equipos e instalaciones deterioradas y obsoletas; instalaciones cinematográficas comprometidas desde la administración anterior con productores extranjeros; un cine nacional desprestigiado en el propio país y en el extranjero y con creciente pérdida de mercados; deficiente programación en la exhibición; presiones de un sector del gremio sindical, altamente favorecido por grandes producciones extranjeras en el país; drástica reducción de los subsidios a las empresas del sector al pasar de 325 millones en 1982 a cero en 1983; cargas financieras por adeudos contraídos con anterioridad; empresas operando con números rojos.¹⁸⁹

Es cierto que en 1986, con la creación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y como parte del Plan de Renovación¹⁹⁰ se le dio cierto apoyo al cine con el que se pretendió reparar en alguna medida el daño hecho, sin embargo no fue suficiente para activar la producción;¹⁹¹ los informes realizados por el mismo Instituto mostraban la situación real: "Contracción de la producción de películas, insuficiencia de recursos financieros, baja calidad de material filmico, escasa oferta de guiones de calidad".¹⁹²

En 1989 cuando Ignacio Durán Loera tomó la dirección del IMCINE, la situación en general era bastante compleja, se encontró con una estructura que requería atención urgente. El método finalmente ya estaba trazado a partir de los lineamientos de la política neoliberal del gobierno que extendía sus tentáculos a todos los sectores, por lo que en este caso se trataba solo de aplicarlos. Desde el sexenio anterior la modernización empezó a tomar forma en algunos sectores, por lo que después del primer diagnóstico presentado a la Junta Directiva del IMCINE era de esperarse que se tomaran las siguientes acciones:

¹⁸⁹ El documento es el programa a mediano plazo de la industria cinematográfica que contiene las políticas, estrategias y acciones prioritarias que darían validez a los objetivos del subsector. Se expone la situación y las perspectivas de la industria cinematográfica en su conjunto, de las que se derivaron las estrategias, políticas y acciones de concertación en las vertientes que señala en el Plan Nacional de Desarrollo en el horizonte 1984 - 1988. Linares Quiroz, Luz, *Programa operativo anual*, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1985, Dirección de Programación y Sistemas, septiembre 1985.

¹⁹⁰ El Plan de Renovación Cinematográfica fue impulsado por Jesús Hernández Torres, director de Radio Televisión y Cinematografía durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid. (1982 - 1988)

¹⁹¹ Las primeras películas que apoyó el Fondo, en 1988, fueron: *Mentiras piadosas* de Arturo Ripstein, *El costo de la vida* de Rafael Montero y *El secreto de Romelia* de Busi Cortés. En: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897 - 1997*, CONACULTA - IMCINE - Canal 22 - Universidad de Guadalajara, 1998, p. 331.

¹⁹² *Programa operativo anual*, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1986

Ante los problemas mencionados se advierte la necesidad de redimensionar, reestructurar e inducir los cambios necesarios para modernizar su operación en forma articulada, eficaz y eficiente [...] Son diez las filiales con las que cuenta el IMCINE, muchas de las cuales se encuentran en una situación financiera bastante comprometida, por lo que es necesario hacer una reestructuración de ellas para que sean eficaces. Una de las medidas para lograrlo es aligerarlas del gasto que implica una burocracia, en algunos casos innecesaria y excesiva, con el fin de que resulten realmente productivas y no representen una carga para el Estado.¹⁹³

El discurso que recibió la prensa fue bastante explícito, aunque nada se hablaba de la venta de las empresas paraestatales; por el contrario, este último punto se negaba. Algunos de los puntos más importantes que abordó Ignacio Durán en uno de sus primeros discursos fueron los siguientes:

Los precios de los cines se revisarán periódicamente para actualizarlos [...] El plan contempla la "acción vinculada" de las dos partes centrales del quehacer cinematográfico: la cultural y la industrial, buscará en el primer año continuar con el saneamiento financiero y el redimensionamiento de entidades de producción y servicios como PELMEX, CONACINE, y CONACITE II. Asimismo se avocará a una adecuación legal, para luego emplearse más de lleno a la producción cinematográfica [...] El IMCINE a través de COTSA determinará un circuito cultural que comprenderá aproximadamente unos 90 cines. El criterio que privará para ser llevado a la pantalla, será el de calidad y habilidad para realizarse; tanto los temas políticos, como el fraude electoral y otros pueden ser presentados. [...] Se aseguraría la exhibición del cine nacional, cumpliendo con el 50 por ciento del tiempo en pantalla que la ley establece [...] Con COTSA se busca fomentar la construcción de las salas de cine en todo el país y asegurar la recuperación en el territorio nacional del costo de producción de las cintas nacionales. Respecto a la deuda que tiene COTSA, se venderían algunos de los inmuebles de esta entidad que ya no prestan servicio alguno, para así poder resolver este problema que no permite que COTSA sea el organismo que se requiere.¹⁹⁴

¹⁹³ En este informe se habla del propósito de dar respuesta a los problemas que obstaculizan el desarrollo de la industria cinematográfica paraestatal tomando diversas acciones, una de ellas es mediante un proceso de reestructuración que contemple la desincorporación y redimensionamiento de las entidades que conforma el sistema. *Informe de auto evaluación de la gestión pública*, Instituto Mexicano de Cinematografía, enero-diciembre 1989.

¹⁹⁴ Discurso completo en: "Descentralización y cinematografía", *El Financiero*, México D.F., 3 de mayo de 1989.

La liberación de precios de taquilla que es en lo que devino la primera cuestión de la que habló el Director de IMCINE, pudo haber sido benéfica para el cine nacional, sin embargo para quién resultó un gran negocio fue para el capital extranjero.

Al no haber dinero tampoco para recuperar el productor, tampoco había para remodelar las salas y tenerlas limpias, con los últimos aparatos, con lo último de la tecnología en exhibición. Esto vino a fastidiar al cine mexicano, durante décadas lo tuvimos en canasta básica. ¿Qué pasó? Que cuando sale de canasta básica, por esfuerzo de nosotros de la comunidad cinematográfica, vienen los exhibidores extranjeros y aprovechan nuestro esfuerzo, de los mexicanos y de los sindicatos sobre todo.¹⁹⁵

Resulta interesante describir el proceso de liberación de los precios de taquilla por todo lo que desembocó. Al inicio de la decisión, como era de esperarse, se desató una acalorada discusión en los medios sobre si sería benéfico para el cine o el tiro de gracia que cavaría su tumba:

Si de por si la gente ha dejado de ir al cine porque su salario no le alcanza para pagar 850 pesos, mucho menos podrá pagar más de mil o 2,400 que cobran los llamados cines plus [...] Antes, la mayoría de las familias podían ir dos o tres veces al mes al cine, en cambio ahora cuando mucho se va una vez, si bien va, porque si se pone uno a hacer cuentas de lo que gasta en entradas, pasajes y golosinas, mejor se queda uno en casa a ver televisión, porque el cine ya dejó de ser una diversión al alcance del pueblo.¹⁹⁶

En esos términos se encontraba la discusión cuando sin previo aviso, en enero de 1989, aumentaron los precios de entrada a los cines en algunas ciudades del interior. El aumento llegó a las salas del D.F. dos años más tarde. El primer incremento fue de 5 nuevos pesos para todas las salas capitalinas, que llegaron a 10 pesos en 1993. Según un artículo periodístico, en esa época el cine costaba lo mismo que en 1943.¹⁹⁷ Los precios se salieron de control, yendo de 30 a 100 nuevos pesos.¹⁹⁸El

¹⁹⁵ Entrevista con Marcela Fernández Violante del STPC, realizada por Isis Saavedra. México D.F., 15 de mayo de 2001.

¹⁹⁶ Expresó el señor Raymundo González, un espectador entrevistado por el periódico *Excélsior*. "Las salas 'Plus' son una moda inventada por los dueños de los cines para incrementar los precios", en *Excélsior*, México D.F., 6 de enero de 1989.

¹⁹⁷ Salvador Torres, "Los precios de boletos para cine costarán en enero lo mismo que en 1943: 6 nuevos pesos; algunos hasta 10", en *La Jornada*, México D.F., 10 de enero de 1993.

¹⁹⁸ Rosario Murrieta, "De 30 a 100 nuevos pesos cobran cines remodelados", en *Novedades*, México D.F., 9 de junio de 1993.

asunto concluyó gracias a las denuncias de la Asociación Mexicana para la Defensa del Consumidor, estabilizándose a lo que conocemos ahora.¹⁹⁹

La situación se presentaba sombría, con todo y el optimismo y la seguridad que mostraba el sexenio salinista. Víctor Flores Olea, respondió a las necesidades de los cineastas al poner en claro su posición, y por ende la del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El 20 de enero de 1989, cuando hizo su primera comparecencia ante la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, mencionó al cine; no era nuevo buscar *la calidad, el enfoque cultural y la pluralidad*. No obstante el hecho de referirse a él puntualizó las cosas y puso a la vista una posición clara respecto al séptimo arte; lo que no sucedió en la década anterior.²⁰⁰

Ese año se creó el Consejo Consultivo del IMCINE que tendría a cargo las decisiones respecto a las subsecuentes producciones con participación estatal. Estuvo integrado por: Gabriel García Márquez, Tomás Pérez Turrent, Manuel Barbachano Ponce, Felipe Cazals, y Gabriel Figueroa. Vocales: Pedro Armendáriz Jr., Busi Cortés, Alfredo Joskowicz, Alejandro Pelayo y Jorge Sánchez Sosa.

En 1989 el Consejo Consultivo aprobó el proyecto de reglamento para la evaluación y dictamen de los guiones, propuestas e ideas, y los siguientes años, dedicó su labor a respaldar proyectos que ya habían sido apoyados por grupos y personas para la coproducción, como fue el caso de Televisión Española que participó en varias de ellas.²⁰¹ Durante la primera administración del Consejo las principales desavenencias e inconformidades públicas se refirieron a la vaga forma de selección de los proyectos aprobados.

¹⁹⁹ "Subieron precios de entrada, pero no calidad a las salas filmicas", en *Novedades*, México D.F., 22 de junio de 1994.

²⁰⁰ Los nombramientos que se hicieron en acuerdo con el presidente Salinas y el Secretario de Gobernación Gutiérrez Barrios fueron los siguientes: Fernando Macotela - Director de CONACINE; Rebeca Martínez de la Torre- Directora de Continental de Películas; Carmen Limón- Directora de Publicidad Cuauhtémoc; fueron ratificados: Fernando Rodríguez González- Director de Películas Mexicanas; Marco Julio Linares- Director de los Estudios Churubusco; Rafael Cuervo- Director de los Estudios América; Eduardo Maldonado- Director del Centro de Capacitación Cinematográfica; Daniel Treviño Mondragón fue nombrado titular de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Patricia Vega, "Existe indefinición jurídica y administrativa en IMCINE", en *La Jornada*, México D.F., 31 de enero de 1989.

²⁰¹ José Luis Gallegos, "Rigurosa selección de proyectos por parte del Consejo Consultivo del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica", en *Excelsior*, México D.F., 4 de enero de 1990.

Durante la primera administración que duró 2 años, se revisaron 150 guiones, y la única modificación recomendada al proceso de selección fue hacer que el organismo tomara en cuenta a los guionistas, y si su proyecto era rechazado explicarle la razón.²⁰² La intención era evitar las inconformidades y dudas al respecto. La siguiente, en 1991 estuvo integrada por Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Hiriart, María Rojo, María Novaro, Diego López y Luis Alcoriza; y quienes continuaron que formaron parte del consejo anterior, fueron: Manuel Barbachano, Gabriel Figueroa, Gabriel García Márquez, y Pedro Armendáriz.²⁰³

Otra actividad central del CNCA a través de IMCINE fue la difusión del cine mexicano a nivel nacional e internacional. Se celebró el Primer Festival de Cine Contemporáneo en 30 ciudades de la República en donde fueron invitados a participar, representantes del INBA, Sector Salud, INAH, IMEVISION, IMER, ISSSTE, IMSS y la Dirección General de Promoción Cultural así como Bibliotecas, Culturas Populares y el Programa Cultural de la Frontera. Dicho festival fue llevado a 22 estados, y según la prensa tuvo un rotundo éxito en todo el país. Se llevaron tanto películas mexicanas como extranjeras, algunas de las cuales fueron: *Tlacuilo*, de Enrique Escalona, *Días difíciles* de Alejandro Pelayo, *La fiesta de Babette* de Gabriel Axel, *El Grito* de Jerzey Skolimowki, *Ojos negros* de Nikita Michalkov, *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen, entre otras.²⁰⁴

Adicionalmente se organizó el ciclo "La muestra en su casa" gracias a un convenio entre IMEVISION y el IMCINE. Obviamente incluyendo el corte de escenas no aptas para la televisión lo que estuvo a cargo de RTC.²⁰⁵ En ese mismo momento el Instituto hablaba de la realización de un acuerdo con la televisora entre IMEVISION, COPESA²⁰⁶ y CONACINE que tenía como objetivo transmitir películas por televisión y coproducir largometrajes. Lo extraño del caso es que las tres empresas estaban por ser liquidadas. Castillos en el aire.

Respecto a la producción fílmica, antes de finalizar 1989 se comenzó el rodaje de la primera película del gobierno salinista y la última de la

²⁰² Alejandro Pelayo. "Proyectar las cintas mexicanas en cine y tevé, ayuda a recuperar la inversión" en *El Sol de México*, México D.F., 6 de mayo de 1991.

²⁰³ "Ya hay integrantes en el Consejo Consultivo del IMCINE", en *Excelsior*, México D.F., 24 de mayo de 1991.

²⁰⁴ José Vera, "El IMCINE califica de exitoso el 'Primer festival de cine contemporáneo'", en *El Nacional*, México D.F., 6 de junio de 1989.

²⁰⁵ Alejandro Salazar Hernández, "Películas de Cazals, Ripstein y otros cineastas a la tv, merced del convenio IMCINE-IMEVISION", en *El Heraldo de México*, México D.F., 2 de agosto de 1989.

²⁰⁶ Compañía Continental de Películas.

empresa estatal CANACINE, posproducida, en 1991 durante la liquidación, ésta fue: **La leyenda de una máscara**, de José Buil; la única que realizó IMCINE en 1989.²⁰⁷

A partir de entonces la forma de producir películas sería a través de coproducciones. La primera de este nuevo modelo fue **La sombra del ciprés es alargada** de Luis Alcoriza en coproducción con España. Mientras que **Bonampak**²⁰⁸ de Raúl Contla, la última cinta producida en la administración anterior, quedó en el aire hasta 1992, debido a que los derechos que poseía CONACINE sobre la película no fueron aclarados durante su liquidación. El problema se resolvió cuando IMCINE, a quien aparentemente no le interesó la cinta, pagó con ella una deuda a los Estudios Churubusco Azteca.²⁰⁹

Durante todos esos años constantemente hubo declaraciones a la prensa por parte de los funcionarios, buenos augurios y planes a futuro, sin embargo las críticas eran permanentes respecto a las escasas producciones estatales.

Con sólo 2 películas producidas por el Estado, 1989 queda registrado como la debacle de este sector. La intervención gubernamental en la producción cinematográfica, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía, disminuyó respecto a 1988 en 2.24 por ciento.²¹⁰

Por otro lado, se intentó hacer incluyente a todo el medio. Fue prevista la participación de los productores privados por nueva cuenta, y se trataría de abarcar cooperativas, sindicatos, capital nacional y extranjero, promover la utilización de la infraestructura de los Estudios Churubusco, etc. La unión de las aportaciones de todas las entidades cinematográficas se consolidó en la reactivación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica a partir del modelo en el que se circunscribieron las entidades mencionadas. Inició sus actividades con la selección de 3 cintas en 1990: **Gertrudis Bocanegra** de Ernesto Medina; **Pueblo de madera** de Juan Antonio de la Riva y **Modelo antiguo** de Luis Eduardo Reyes.²¹¹

²⁰⁷ Ver al final del capítulo.

²⁰⁸ Ver al final del capítulo.

²⁰⁹ Patricia Dávalos, "Luego de 3 años 'enlatada', al fin exhibirán *Bonampak*", en *El Sol de México*, México D.F., 12 de octubre de 1992.

²¹⁰ Eduardo Salvador, "La crisis del cine en 1989: solo 2 filmes hizo el gobierno", en *Esto*, México D.F., 31 de enero de 1990.

²¹¹ Ver al final del capítulo

La formas se modificaron paulatinamente, lo que se notó por principio en la manufactura de las cintas. En la columna periodística *Cámara* del diario *El Sol de México*, de la cual se encargaba la CANACINE, la percepción fue que sin descuidar la recuperación de las inversiones, la forma de filmar repercutiría en la calidad; y además, las cintas contarían con el apoyo estatal, que a diferencia de sexenios anteriores como el Echeverrista, en esta ocasión se dejaría el campo libre al libre mercado:

CÁMARA. ¿Paulatino Retiro del Estado en la Producción de Films?. Las políticas y acciones a corto y mediano plazo del Instituto Mexicano de Cinematografía confirman la información que proporcionamos respecto al retiro del Estado de las actividades comerciales no prioritarias, en este caso de la producción de películas. [...] En contraste y para dar más juego a los particulares, se enfatiza su actividad en las coproducciones.²¹²

El presupuesto que utilizó IMCINE para la realización de sus coproducciones provenía de la venta de servicios como la distribución y venta de derechos, de estímulos fiscales y a través de las aportaciones de otros organismos. IMCINE ya no aportaría más del 60% del presupuesto.

Otro proyecto importante de la administración de Ignacio Durán fue el programa de descentralización cinematográfica y el remozamiento de numerosos cines en el D.F. y del interior de la República. El problema de las salas cinematográficas en completo deterioro, y los limitados canales de exhibición fueron la causa para que las autoridades voltearan a un nuevo recurso, el de estrenar de las películas mexicanas por transmisión televisiva. ***Morir en el golfo*** de Alejandro Pelayo fue la primera experiencia de este tipo. Entre otras razones, la reactivación del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica²¹³ para financiar películas hacía necesario buscarles una salida. Resultaba buena idea, aunque durante el primer intento la tentativa repercutió en detrimento de la película. Se transmitió plagada de comerciales, siendo objeto de 58

²¹² Eduardo Salvador, "¿Paulatino retiro del Estado en la producción de filmes?", en la columna *Cámara* en *El Sol de México*, México D.F., 2 de febrero de 1990.

²¹³ Las películas cofinanciadas por el FFCC quedaron excluidas debido a que la empresa Películas Nacionales, quien por acuerdo con RTC estaba encargada de la distribución, no estaba de acuerdo por las pérdidas económicas que esto implicaba. Alejandro Salazar Hernández, "Las autoridades del cine estatal ven en la tv una opción para exhibir sus films rezagados", en *El Heraldo de México*, México D.F., 27 de enero de 1990.

cortes.²¹⁴ El compromiso se cumplió, la cinta recuperó la inversión de \$150 millones de pesos²¹⁵ que IMCINE invirtió para su realización.

Por otro lado, las estadísticas de recaudación realizadas por la empresa Películas Nacionales respecto a varias cintas exhibidas en el interior de la República demostraban que nadie iba a verlas: "sigue sin público el Cine Mexicano del sector oficial"²¹⁶, con todo y el optimismo mostrado por los funcionarios:

En un reciente viaje a Argentina me di cuenta que nuestro cine no está tan mal si lo comparamos con otros países dentro de nuestro continente; el año pasado, en Argentina sólo se hicieron ocho películas; en Brasil, la empresa Brasilime ya no existe, mientras que en México, contra todo, se hacen alrededor de 100 películas y, de éstas, el 10 por ciento las produce el Estado. Ahora, que no es para sentirnos optimistas por la crisis de falta de público y más cuando ha aumentado el cierre de salas.²¹⁷

Respecto a los circuitos no comerciales en el interior de la República, resulta interesante conocer que a partir de la política de descentralización cinematográfica de IMCINE, durante 1990 se realizaron 101 exhibiciones en centros culturales, universidades, etc.;²¹⁸ no obstante que la política de distribución y exhibición comercial continuó sin resolver las necesidades financieras de la industria.

La recuperación del público de clase media se hizo causa común. Esta situación coincide con la manufactura de un cine que se proponía recobrar preocupaciones acordes con este tipo de espectadores, y que a su vez daría una imagen distinta de México al exterior en un momento en que el país entraba al *Primer mundo*. Para ello se necesitaba del apoyo de los cineastas que a fin de cuentas se verían beneficiados y así sucedió. "El director de *Goitia*, Diego López, afirmó que el reto para los nuevos cineastas era recuperar al público de clase media con películas de calidad, con una promoción adecuada y decidido respaldo. Con ello,

²¹⁴ *Ibidem*

²¹⁵ viejos pesos

²¹⁶ Marcela Fernández Violante, "Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., CUEC, num. 14, oct-dic, 1998, p. 9.

²¹⁷ Ignacio Durán Loera. Fernando Belmont, "Nuestro cine no está tan mal comparado con el de otros países de AL: Ignacio Durán Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 20 de junio de 1990.

²¹⁸ Informe de labores a la Junta Directiva. IMCINE. 1990

el cine nacional sería competitivo nuevamente en los foros internacionales.²¹⁹

Una parte de la opinión pública no coincidió con esta nueva política por considerarla dirigida a las elites intelectuales, que como sabemos no son la mayoría en este país. Y respecto a la producción dio un giro, así como en otro momento los sindicatos cerraron las puertas a los egresados de las escuelas de cine, en ese momento los beneficios y apoyos se centraron en ellos.

Es necesario que el Instituto Mexicano de Cine, que dirige Ignacio Durán Loera, lleve a cabo una abierta política en la producción de sus películas con el objeto de que éstas no sólo sean realizadas por egresados de las escuelas fílmicas y otros directores que cuentan con su apoyo, sino también por gente que ha demostrado sensibilidad, profesionalismo, talento y que por todo ello poseen experiencia, para hacer cine de calidad, pero además redituable. Es cierto que varios filmes del IMCINE han ganado muchos premios en el extranjero, pero el público mexicano sigue renuente a asistir a las salas donde se exhiben, pues saben que se van a encontrar con demasiados simbolismo que muchas veces no entienden por estar dirigidos a una élite.²²⁰

En cuanto a los productores privados, en 1992 anunciaron por primera vez que retirarían sus aportaciones del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica por considerar desigual la selección de los guiones presentados y su representación en el Comité Técnico. No se retiraron y apoyaron algunas producciones más, aunque la escisión sucedió más tarde: "lo que sucederá por el momento, es que se suspenderán los pagos hasta que todos los integrantes del Fondo se pongan de acuerdo en los mecanismos a seguir".²²¹

Las filmaciones continuaron y en medio de numerosas controversias a fines de 1992 inició el rodaje de **Vagabunda**²²² de Alfonso Rosas Priego y con dinero del FFCC. Esta fue una de las pocas ocasiones en que fue apoyada una película de un director del grupo de los productores privados de la CANACINE.

²¹⁹ Ricardo Camargo, "Recuperar al público de clase media, reto para los nuevos cineastas", en *El Nacional*, México D.F., 19 de enero de 1989.

²²⁰ Edgar Galeana, "Necesita el cine mexicano que mejore su producción oficial", en *Ovaciones*, México D.F., 28 de enero de 1992.

²²¹ Raquel Peguero, "Producirá IMCINE diez largometrajes en 1992", en *La Jornada*, México D.F., 17 de marzo de 1992.

²²² Ver al final del capítulo

1993 inició sin el optimismo excesivo de los años anteriores debido a que en ese año no fue firmado el TLC tal como se esperaba, sin embargo se anunció un sustancioso aumento al presupuesto del IMCINE, solicitado para la promoción de películas en donde el Instituto intervendría como coproductor.²²³ Para ese momento la venta de COTSA estaba consumada, por lo que la nueva idea del Instituto fue distribuir las cintas en video y televisión. En ese año solo, **Como agua para chocolate** y **Solo con tu pareja** recuperaron la inversión financiera; a decir del titular de IMCINE las demás quedaron en números rojos.²²⁴

La política de IMCINE tuvo cierta estabilidad durante todo el sexenio, y ciertamente se incrementó la calidad de las cintas, sobre todo en el aspecto técnico; sin embargo el problema de la exhibición no solucionó su crisis, y la venta de COTSA no le ayudó, por lo que el Estado se quedó sin la posibilidad de dar salida a las producciones recientes. Al mismo tiempo, recayó la sombra de la duda cuando el IMCINE fue acusado de despilfarro por Julián Pastor. El mismo Ignacio Durán respondió solicitando la intervención de la Contraloría de la Federación, aunque la denuncia manchó en cierta medida la imagen de la administración:

Existe corrupción y despilfarro de recursos en la presente administración del IMCINE, además de que se han creado empresas fantasmas dedicadas a la producción de cine y los funcionarios de dicha dependencia se auto asignan sueldos estratosféricos que nadie les podría pagar. Todo ello sin contar que existen críticos de cine pagados por el propio instituto.²²⁵

Ignacio Durán Loera concluyó su administración con las cuentas claras, la auditoría realizada en ningún momento puso en duda su honestidad. Cabe decir que las críticas del cineasta Julián Pastor continuaron hasta el último momento, lo que muestra una corriente de opinión contraria al estado surgida de un grupo de cineastas que vieron en la administración serios vacíos:

El director de **Cómodas mensualidades, Las delicias del matrimonio** y 13 películas más, externo que "a IMCINE se le fueron los seis años en hacer películas de "cine moderno", sin planear ni

²²³ José Luis Vera, "IMCINE: nuevos planes de producción", en *El Nacional*, México D.F., 21 de enero de 1993.

²²⁴ Salvador Torres, "Ante la venta de COTSA, IMCINE distribuirá películas en video y televisión: Durán Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de enero de 1993.

²²⁵ Macarena Quiroz Arroyo, "Existe transparencia en el manejo de las finanzas del IMCINE", en *Excelsior*, México D.F., 2 de septiembre de 1993.

preocuparse por crear nuevas posibilidades de comercialización del cine nacional.²²⁶

Ciertamente el video y la televisión permitieron un porcentaje de recuperación de las cintas producidas por el Estado, muy pequeño, si se observa la situación general en que se encontraban los rubros de la distribución y de la exhibición. Ignacio Durán resolvió el problema dejando los cimientos al esquema productivo que estaba por implantarse en México.

En 1989 en México había un total de 3 mil 600 salas de cine, y que en 1993 se habían reducido a mil 400, "es decir, más del 50 por ciento de salas fueron cerradas. Como contraparte, se está viendo la construcción de multisalas", una tendencia reciente que quizá pueda resolver algunos problemas.²²⁷

Explicar las cosas como una *tendencia reciente que quizá pueda resolver algunos problemas*, fue muy cuestionable, visto desde otro punto de vista, ese mismo proceso también es conocido como el desmantelamiento de la industria fílmica nacional.

Dentro de los aciertos ampliamente reconocidos de la política estatal cinematográfica, está el programa de *Óperas Primas* que le permitió a las nuevas generaciones filmar y comenzar a desarrollar su trabajo, aunque continuarlo no fue tan fácil. Tal situación y otras tantas son consideradas por Jorge Ayala Blanco "el inicio de lo que, ante una mirada retrospectiva, hoy es parte de la colección y lotería de los absurdos del cine mexicano: el absurdo de darle cuerda cada seis años a un puñado de jóvenes cineastas para luego dejarlos colgados de la brocha".²²⁸

Otro de los saldos a favor del sexenio fue la recuperación económica de 25 de las 60 películas filmadas durante la administración. La exhibición de algunas de las 35 restantes se encontró durante un tiempo en *stand by* por diferentes razones, como por ejemplo la falta de cines. Problema que en determinado momento se resolvió cediendo los derechos de exhibición de las cintas a la distribuidora norteamericana United International Pictures. La razón fue: *a falta de un circuito de propio*.²²⁹

²²⁶ Lorena Ríos Alfaro, "IMCINE es un 'club de exquisitos' que hizo 'peliculitas' sin contenido" en *Uno más Uno*, México D.F., 5 de noviembre de 1994.

²²⁷ *Ibidem*

²²⁸ Jorge Ayala Blanco, *La fugacidad del cine mexicano*, p.17

²²⁹ Rosario Murrieta, "De 60, sólo 25 películas han recuperado en taquilla con Ignacio Durán Loera al frente de IMCINE", en *Novedades*, México D.F., 13 de junio de 1994.

Entre las primeras películas que se manejaron bajo este modelo fueron: **Principio y fin** de Arturo Ripstein y la coproducción México – Cuba, **Fresa y chocolate** de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

Las últimas declaraciones de Ignacio Durán reconocieron que hubo deficiencias en su administración:

Reconozco que hubo algunas deficiencias, [...] entre ellas el no haber logrado que se aprobara el reglamento de la nueva Ley de Cine y no haber hecho mucho por la mala distribución que padecen las películas mexicanas hoy en día en nuestro propio país; no hay cines donde puedan exhibirse.²³⁰

Respecto al destino del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica lo dejó con un total 3 millones 400 mil nuevos pesos, agonizante por no recibir cuotas desde 2 años atrás debido al retiro de la CANACINE.²³¹

Una característica importante de ese periodo fue que después de un lapso bastante largo, el IMCINE reinició la producción de cortometrajes en 1991. El primero de varios que se filmaron fue **Mina**²³² de Juan Carlos Colín en el que colaboró la Lotería Nacional.²³³ Se pensó en una trilogía de ficción cuyo tema central serían las mujeres, basada en cuentos de la escritora mexicana Guadalupe Loaeza. Los cortos fueron **Paty Chula** y **Miroslava**, éste último terminó en un largometraje dirigido por Alejandro Pelayo.

La disputa de la Ley de Cine, buscó incluir a los cortometrajes. Por fin los estudiantes del CCC tendrían la oportunidad de producir sus tesis en formato de 35 mm e incluso comercializarlos.²³⁴ Pese a las buenas intenciones, la cultura del cortometraje en ese momento no estaba generalizada.

En 1994 se mencionó la posibilidad de que cada exhibidor en México otorgara un espacio a ese tipo de trabajos antes de cada función. El entonces director del Centro de Producción de Cortometraje del IMCINE, Pablo Baksht Segovia habló de lo interesante que podría ser

²³⁰ Rosario Murrieta, "El cine mexicano recuperó público en este sexenio", en *Novedades*, México D.F., 25 de noviembre de 1994.

²³¹ *Ibidem*

²³² Ver al final del capítulo

²³³ Macarena Quiroz Arroyo, "Tendrá un costo de 380 millones de pesos el cortometraje *Mina*; participan Julieta Egorrola y Juan Carlos Colín", en *Excélsior*, México D.F., 25 de septiembre de 1991.

²³⁴ Patricia Davalos, "La nueva Ley de Cine debe considerar al cortometraje", en *El Sol de México*, México D.F., 9 de agosto de 1992.

promoverlos para impulsar nuevas ideas, así como para dar a conocer la técnica y el trabajo de los realizadores.²³⁵ Por su parte, IMCINE se presentó en un Festival de Cine, en Chihuahua con 10 cortometrajes.²³⁶

2.2. DESCENTRALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Uno de los motores de la política de descentralización cinematográfica del IMCINE fue puesto en marcha en Tlaxcala por la gobernadora del estado Beatriz Paredes Rangel, hermana del director de cine Alejandro Pelayo que en ese periodo colaboraba en el área de cultura de la región. Así, en julio de 1989 se inauguró la Primer Reunión Regional de Descentralización Cultural y Cinematográfica organizada por el gobierno tlaxcalteca y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Se trataban de fomentar las producciones estatales y las coproducciones regionales en materia cinematográfica.²³⁷ Como resultado de ese primer encuentro se conformó el Consejo Estatal de Cine en el que los representantes culturales entrarían en contacto con el IMCINE para plantear mecanismos y estrategias de organización.

Las reuniones tuvieron constancia y continuidad; en la tercera de ellas, llevada a cabo en Villahermosa, Tabasco a fines de 1989, surgió el acuerdo de mandar material de la Muestra Internacional de Cine a distintos estados por conducto del CNCA. Hubo estados en los que el interés vino por parte de la coproducción, se promovieron ciertos lugares como sets de filmación, como fue el caso del estado de Hidalgo, en donde el gobierno estuvo interesado en dar a conocer sus zonas turísticas y arqueológicas, así como en otorgar facilidades a las productoras cinematográficas. Se organizaron ciclos en: Querétaro, Nuevo León, Morelos, Sinaloa, Durango, Puebla y Veracruz; este último ocupó el primer lugar en la promoción de sus locaciones. Sólo en 1989 se filmaron en la región 14 películas de largometraje y varios cortos comerciales nacionales e internacionales.²³⁸

En un plano general, existieron varios proyectos interesantes, aunque no todos se llegaron a echar a andar. En Hidalgo y Morelos se intentó

²³⁵ José Luis Gallegos, "Existe apertura en cine y televisión para la difusión de los cortometrajes", en *Excélsior*, México D.F., 25 de julio de 1994.

²³⁶ "Participa IMCINE con 10 cortometrajes en un festival de cine en Chihuahua", en *Novedades*, México D.F., 12 de julio de 1994.

²³⁷ Julio César Escobar, "Beatriz Paredes inauguró la I reunión regional de descentralización de cine y cultura", en *Excélsior*, México D.F., 22 de julio de 1989.

²³⁸ "Filmaron en 1989, en el estado de Veracruz, 13 películas", en *Excélsior*, México D.F., 23 de junio de 1990.

crear una Dirección de Cinematografía Estatal para aprovechar las locaciones naturales, además de ofrecer servicios de hospedaje y alimentación.²³⁹

Tamaulipas planeó crear su Cineteca y organizar lo que se llamó un circuito fronterizo de cine para contrarrestar el bombardeo estadounidense.²⁴⁰ Durango, escenario clásico de los *westerns* y con una larga tradición cinematográfica, quiso revivir los antiguos pueblos que años atrás sirvieron a John Wayne en los que se recreaba el lejano oeste.²⁴¹

Así, se formó una red de oficinas estatales de apoyo a la cinematografía para fortalecer circuitos no comerciales para la exhibición sistemática de cine de calidad en todas las entidades federativas.²⁴²

Algunas de las cintas apoyadas, producto de la política de descentralización y de participación estatal fueron: ***El jinete de la divina providencia*** de Oscar Blancarte,²⁴³ coproducida por el Gobierno sinaloense y ***El secreto de Romelia*** de Busy Cortés por el Gobierno del estado de Tlaxcala.

2.3. POLÍTICA INTERNACIONAL DEL IMCINE.

Una de las características de la administración de Ignacio Durán fue su apertura al extranjero. La búsqueda de inversionistas en ese sexenio hizo de ello una de las prioridades de la institución. Los primeros convenios celebrados fueron con Canadá y España. Este último fue uno de los países más activos en su relación comercial con México; en septiembre de 1989 compró 60 películas mexicanas e iniciaría la coproducción de dos más. La TV Española ha sido, desde entonces uno de los organismos extranjeros más cercanos al cine mexicano.

Como es lógico, las críticas no se hicieron esperar aún cuando la internacionalización del cine no se detendría. Una prioridad de la política

²³⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "La Dirección de Cinematografía iniciará en breve sus actividades en el Estado de Hidalgo, para impulsar esta actividad", en *El Heraldillo de México*, México D.F., 1º de julio de 1990.

²⁴⁰ "Tamaulipas tendrá su Cineteca: RTC", en *Ovaciones*, México D.F., 26 de agosto de 1990.

²⁴¹ Rosa María Colín, "Serán renovados los Estudios cinematográficos de Durango", en *El Diario de México*, México D.F., 2 de agosto de 1992.

²⁴² José Luis Gallegos, "Inauguró Rafael Tovar y de Teresa la reunión sobre la descentralización cinematográfica", en *Excelsior*, México D.F., 21 de enero de 1993.

²⁴³ Ver al final del capítulo

exterior mexicana, ha sido lograr buena impresión en el extranjero, máxime cuando el mundo se globalizaba a pasos agigantados. La justificación del funcionario fue la siguiente: "Es importante recuperar el trato con los representantes de otras cinematografías en vista de que las delegaciones mexicanas habían estado ausentes de muchos festivales fílmicos [...] Es muy importante establecer contacto con otras instituciones en otros países."²⁴⁴

Respecto al aspecto formativo, se realizó por tercer año consecutivo el taller de guión impartido por Syd Field del Sundance Film Institute dirigido por Robert Redford;²⁴⁵ lo mismo que se organizó la Primera Conferencia Latinoamericana de Productores en un rancho del Estado de México con el fin de analizar el caso del cine latinoamericano en el contexto internacional: "partiendo del contraste existente entre el acelerado crecimiento de la industria audiovisual en los países desarrollados y la situación prevaleciente en la producción, el financiamiento y la comercialización -tanto a nivel nacional e internacional- de las cintas latinoamericanas".²⁴⁶ El horizonte parecía prometedor, sin embargo, las cosas no terminaron de manera positiva, la realidad superó el glamour y los grandes proyectos globalizadores de la política cinematográfica mexicana. Así, IMCINE, que tuvo grandes esperanzas cifradas en los Festivales fílmicos y que cada mes asistió a los eventos más importantes del mundo recibió frecuentes críticas.

Noviembre 1989 - octubre 1990	39 eventos
Noviembre 1990 - octubre 1991	67 eventos
Noviembre 1991 - octubre 1992	86 ²⁴⁷ eventos
Noviembre 1992 - octubre 1993	34 eventos
Noviembre 1993 - octubre 1994	167 eventos

Informe de labores. Instituto Mexicano de Cinematografía. 1989 - 1994.

²⁴⁴ Héctor Rivera, "Pese a las críticas, Ignacio Durán tras la internacionalización del cine", en el semanario *Proceso*, México D.F., 25 de septiembre de 1989.

²⁴⁵ Raquel Peguero, "9 películas y 4 cortometrajes, producción de IMCINE para 94", en *La Jornada*, México D.F., 18 de febrero de 1994.

²⁴⁶ Rosario Murrieta, "Hoy hablan postores del famoso paquete de medios", en *Novedades*, México D.F., 16 de julio de 1993.

²⁴⁷ "En el periodo que abarca el presente informe se ha asistido a 53 eventos internacionales y se estima participar en otros 33 para un total de 86 entre: festivales, muestras, retrospectivas, homenajes, semanas y ciclos. La actividad desarrollada abarca ciudades de países europeos como: Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Italia, Inglaterra, Islandia, Suecia, y Suiza, además de Egipto en África; Australia; Canadá, y Estados Unidos en América del Norte; Cuba, Colombia, Puerto Rico y Uruguay en América Latina y China en Asia." *Informe de labores 1989-1994*. Instituto mexicano de cinematografía.

La participación tuvo dos caras igualmente importantes: se criticó en muchos planos el enorme gasto que representó para el presupuesto estatal, aunque también cumplió parte de su cometido de representar y elevar la calidad del cine mexicano al obtener numerosos premios. Aprovechando la importancia que cobró el aspecto visual de las películas se editó el catálogo, *El atractivo de filmar en México*, en el que se mostraban diversos escenarios naturales: desde desiertos, cascadas, bosques y paisajes, hasta zonas arqueológicas.

2.3.1 LATINOAMÉRICA

Los acuerdos generados en Latinoamérica resultaron de vital importancia. Uno de los primeros pactos se gestó en Caracas, Venezuela, donde se reunieron once países para crear el Mercado Común Cinematográfico y el Fondo Iberoamericano de Fomento Cinematográfico a fines de 1989. Los países fueron: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Perú, El Salvador, España y Portugal; tenían como objetivo realizar coproducciones entre los miembros.²⁴⁸ Desafortunadamente antes de concluir la reunión surgieron divergencias, y España y Portugal renunciaron al reconsiderar y recordar, sus obligaciones como miembros de la Comunidad Económica Europea.

El encabezado de ese día anotó: "Más que integración Iberoamericana, el Foro resulta ser el Desencuentro de dos mundos."²⁴⁹ La actitud de Portugal fue justificada por no ser un país tan cercano a Latinoamérica a excepción de Brasil, pero España fue severamente criticada:

Gabriel García Márquez, presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano dijo que fue mejor que España y Portugal no firmaran los convenios. Explicó que ello daría a los latinoamericanos mayor tiempo para discutir mejores prerrogativas, pero criticó especialmente a España, señalando que era a este país al que mayormente le convenía abrir un mercado en América Latina, donde su cine es más apreciado que en el resto de Europa.²⁵⁰

²⁴⁸ "Comenzó en Caracas el Foro Iberoamericano de integración cinematográfica; asisten los 8", en *El Heraldo de México*, México D.F., 9 de noviembre de 1989.

²⁴⁹ "Más que integración iberoamericana, el foro resulta ser 'el desencuentro de dos mundos'" en *El Heraldo de México*, México D.F., 11 de noviembre de 1989.

²⁵⁰ "Gabriel García Márquez señala que fue mejor que España y Portugal no firmaran convenios", en *Excélsior*, México D.F., 13 de noviembre de 1989.

El convenio comprometió a los países firmantes a armonizar las políticas cinematográficas y audiovisuales y a atender los problemas de producción, distribución y exhibición de las naciones miembros del acuerdo caraqueño.²⁵¹ Dicho foro tuvo la representación de los productores privados por parte de México, quienes todavía pensaban en la posibilidad de revivir la empresa Películas Nacionales en todo el mundo. Su representante fue Rafael Pérez Grovas.

Otro de los objetivos de los países latinoamericanos que participaron, fue formar un frente común que les permitiera competir con el cine estadounidense.²⁵² De inmediato se firmó uno de los primeros acuerdos de coproducción entre México, Cuba, Argentina y Brasil; para continuar con la política de participación del Estado en la producción cinematográfica consolidando los mecanismos de distribución y recuperación económica en México y en el extranjero; para ello se organizaron semanas y muestras de cine mexicano en varias partes del mundo. En México se planteó la sistematización de la promoción del cine mexicano en el extranjero, proyecto en el que tomarían parte CNCA, IMCINE, CANACINE y SINPEX (Sistema Nacional para la Promoción Externa)²⁵³. Lo que coincidió con la donación de 50 videos, **Los guardianes de la fé**, a la Secretaría de Relaciones Exteriores, que tenían como finalidad promocionar la arquitectura religiosa a consulados y embajadas de México en el extranjero; también se donaron 150 videos de cortometrajes y 50 ejemplares de la colección *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera.²⁵⁴

Es importante subrayar que no sólo América Latina buscó la forma de defenderse de la penetración cultural norteamericana, la Comunidad Económica Europea tomó también medidas para ello:

²⁵¹ Oscar Hinojosa, "Un logro: se crea el Mercado Común; un problema: no hay dinero", en el semanario *Proceso*, México D.F., 13 de noviembre de 1989.

²⁵² Abel Avilés Duarte, "El convenio iberoamericano de integración cinematográfica aumentará la producción", en *Excélsior*, México D.F., 15 de noviembre de 1989.

²⁵³ Rosario Murrieta, "Sistematizarán la promoción del cine mexicano en el extranjero", en *Novedades*, México D.F., 15 de julio de 1993.

²⁵⁴ Los cortometrajes donados fueron: *Juguete arte y objeto* y *Esperando la lluvia*, de Jorge Aguilera; *Festín en el Mictlán*, de Claudio Rocha; *Cita en el paraíso*, de Moisés Urquidí; *Otoñal*, de María Novaro; *Un arreglo civilizado para el divorcio*, de Salvador Aguirre; *Juegos nocturnos*, de Pablo Gómez Sáenz; *Peor es nada*, de Javier Bourges; *Titos*, de Carlos Bolado; *Hombre que no escuchaba boleros*, de Ignacio Ortiz; *Haciendo la lucha*, de Juan Antonio de la Riva; *Ponchada*, de Alejandra Moya; *La muchacha*, de Dora Guerra; *Me voy a escapar*, de Juan Carlos de Llaca, y *El héroe*, de Carlos Carrera. "IMCINE dona cortometrajes y documentales a la SRE" en *El Financiero*, México D.F., 18 de agosto de 1994.

Presiona Hollywood para no firmar el acuerdo del GATT. El blanco principal de las iras de Hollywood es la Comunidad Europea, que dispuso que no más del 49 por ciento de los programas televisivos difundidos en Europa podrán ser producidos en el exterior.²⁵⁵

Retomando los detalles de la política internacional mexicana, es importante mencionar otras acciones que se llevaron a cabo en esos años. En 1990 se pensó en organizar el Mercado de cine de América Latina con lo mejor de la producción de la década de los ochenta ya que no había sido suficientemente comercializada en su momento. El IMCINE financiaría el 40% de los costos y el resto sería pagado con aportaciones de los países participantes. Hasta entonces el único mercado latinoamericano se llevaba a cabo anualmente en el Festival Cinematográfico de La Habana, Cuba. En 1991 se suspendió por la carencia de materiales filmicos de la mayoría de los países latinoamericanos, vacío ocasionado por problemas económicos, políticos y sociales. México volteó sus ojos hacia San Sebastián para dar salida a sus materiales.²⁵⁶

Pese a las dificultades, en 1992, el gobierno mexicano ratificó por decreto su participación en el *Mercomun* del Cine Latinoamericano aunque en esta ocasión con perspectivas más modestas. Se continuó con la intención de implantar un sistema multilateral de exhibición con los países firmantes, por un lado; y por otro México vendió cuatro filmes a Venezuela, Argentina, Colombia Uruguay y Costa Rica: ***Sólo con tu pareja*** de Carlos Cuarón, ***La mujer de Benjamín*** de Luis Carlos Carrera, ***Danzón*** de María Novaro y ***Cabeza de Vaca***. El lote de películas fue adquirido en todos sus formatos.²⁵⁷

Respecto al caso mexicano se realizaron coproducciones con Latinoamérica: ***El muro***, de Lita Stantic, producida con Argentina, en la que participaron Ofelia Medina, Vanesa Redgrave y Lautaro Murúa, filmada íntegramente en Buenos Aires;²⁵⁸ ***Fresa y chocolate***, de Cuba, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea donde no participó ningún actor mexicano pero la posproducción se hizo en el país y ***Jonás y la ballena***

²⁵⁵ "Presiona Hollywood para no firmar el acuerdo del GATT", en *La Jornada*, México D.F., 14 de enero de 1993.

²⁵⁶ Sólo Argentina y Cuba permanecieron en el acuerdo, aunque inútilmente porque no se realizó. *Excélsior*, México D.F., 11 de junio de 1991.

²⁵⁷ Argentina, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Venezuela, Dominicana y Brasil. Arturo Pacheco, "El gobierno mexicano ratifica por decreto su participación en el MERCOMUN del cine latinoamericano", en *El Heraldo de México*, México D.F., 5 de marzo de 1992.

²⁵⁸ Patricia Davalos, "Los productores privados dejaron el Fondo; crearán su organismo crediticio", en *El Sol de México*, México D.F., 29 de diciembre de 1992.

rosada, *Ópera prima* de Juan Carlos Valdivia basado en la novela homónima de José Bonifaz Dumontes, producida con Bolivia.²⁵⁹

2.3.2. ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ

Las relaciones cinematográficas con América del Norte frente al TLC fueron aceptables solo en cierto sentido; las cosas no fluyeron de la manera esperada en el campo de la producción y de las posibles coproducciones por no convenir a los intereses de dichos países. Mientras que en la distribución y en la exhibición, las cosas marcharon sobre ruedas gracias a la apertura comercial.

Un ejemplo de las dificultades en la coproducción fue cuando el director chicano Luis Valdés, intentó negociar el financiamiento de la vida de Frida Kahlo, entre IMCINE y la empresa norteamericana New Line.²⁶⁰ No se filmó por dificultades con las empresas productoras pese a que IMCINE reiteró su apoyo y participación: "Retira New Line Cinema su apoyo a la cinta **Frida y Diego** de Luis Valdez, México le reitera su apoyo."²⁶¹

Con Canadá, si bien las relaciones comerciales fueron una prioridad, la preocupación cultural para los canadienses tuvo considerable importancia. Se realizaron reuniones con autoridades culturales de México y Canadá para determinar la relevancia del TLC en ese rubro. El propósito fue: "Descubrir cuáles son las áreas en las que podrían trabajar ambos países, no sólo política o diplomáticamente, sino a un nivel profesional en proyectos de coproducción de cine y TV, así como programas conjuntos sobre temas familiares e infantiles".²⁶²

²⁵⁹ Un ejemplo de la crisis cinematográfica latinoamericana se advierte en el caso peruano que en 1993 celebró "El año de la muerte del cine nacional". La protesta se debió a que el presidente Alberto Fujimori derogó un artículo de la Ley de Reforma Tributaria que eliminaba los incentivos a la industria cinematográfica nacional. Esta medida suprimía también el mecanismo de exhibición obligatoria del que gozaban las películas peruanas. En: "Exigen los cineastas al gobierno derogar la nueva Ley contra el cine", *El Herald de México*, México D.F., 10 de enero de 1993.

²⁶⁰ La última versión de *Frida* se filmó hasta el año 2002, fue dirigida por Julie Taymor y producida por: Handprint Entertainment, Lions Gate Films Inc. [ca], Miramax Films [us], Trimark Pictures [us], Ventanarosa Productions [us]; distribuida por: Buena Vista International [ar], Miramax Films [us], RCV Film Distribution [nl]; y protagonizada por la actriz mexicana Salma Hayek, Alfred Molina, Geoffrey Rush, Ashley Judd, Antonio Banderas, Edward Norton, entre otros.

²⁶¹ "Retira New Line Cinema su apoyo a la cinta *Frida y Diego*, de Luis Valdez, México le reitera su apoyo", en *Uno más Uno*, México D.F., 11 de agosto de 1992.

²⁶² Salvador Torres, "Con TLC o sin tratado, nos interesa incrementar el intercambio cultural con México: Quejniezle", en *Uno más Uno*, México D.F., 6 de julio de 1993.

En este contexto se realizaron algunas coproducciones tanto para cine como para T.V. La intención fue apoyar industrias culturales que favorecieran al conocimiento de la misma forma que las existentes en Europa, es el caso del Canal Franco-Germano, Arte, y de los Canales Australianos: Arte y Entretenimiento y SVS.²⁶³

2.3.3. EUROPA

Uno de los países europeos que ha realizado en varias ocasiones interesantes coproducciones con México es la antigua Unión Soviética. En 1990, y en el marco de la Perestroika empezaron las negociaciones, gestionadas con anterioridad por el cineasta Sergio Olhovich que estudió ahí en los años sesenta, para realizar la película **Esperanza**. Es importante mencionar que las producciones realizadas después de la Perestroika tuvieron un aire renovador: "el cine actual de la URSS, es menos falso y barnizado, a la vez que tiene una presión mayor por la comercialización, describió Anatoli Dedorin, miembro de la delegación soviética".²⁶⁴ Por otro lado, el cine mexicano también triunfó en Moscú: **La tarea** obtuvo un premio de más de un millón de rublos en 1991.

Francia y España también coprodujeron con México. Con el primero se rodó una cinta sobre la vida de Lucha Reyes dirigida por Arturo Ripstein; en el marco de un acuerdo firmado entre los dos países en 1992 en el que se comprometían a la mutua cooperación y al libre intercambio de películas. El caso de España, coprodujo especialmente a partir del canal de TV Española.

En cada uno de los ejemplos mencionados es posible observar la influencia del estado en la transformación de los procesos productivos dentro de la cinematografía, que a fin de cuentas interfieren, sin poderlo evitar, en el producto realizado. Si bien no es necesario filmar en otro país para mencionar a Trotski como sucedió en la URSS, si lo es el adecuarse a la política del momento para poder filmar con alguna expectativa de mínimos alcances.

²⁶³ Marcela Carreño Burgos, "Emprende el Canal 22 importantes proyectos de coproducción con Estados Unidos y Canadá" en *Novedades*, México D.F., 7 de marzo de 1994.

²⁶⁴ Anatoli Fedorin. Fermín Ramírez, "Firman convenio de coproducción cinematográfica México y URSS", en *Uno más Uno*, México D.F., 25 de abril de 1990.



PELICULAS

La cinta fue filmada en 1989 por los Estudios América a través de la empresa estatal CONACITE II. La dirigió el cineasta Raúl Contla, documentalista, ex director del Centro de Producción de Cortometraje bajo la gestión de Enrique Soto Izquierdo y egresado de la primera generación del Centro de Capacitación Cinematográfica.

Bonampak, significó el retorno de las producciones cinematográficas a los Estudios América tras 12 años de ausencia. Se gestó con la intención de ser doblada al inglés para de ampliar el mercado más allá de los países de habla hispana. Los Estudios aportaron, el 38% del presupuesto total.²⁶⁵ Lo demás estuvo a cargo de los gobiernos de Veracruz, Tabasco y Chiapas; autoridades interesadas, en la promoción internacional de los escenarios naturales de sus estados hacia la industria audiovisual.

El rodaje de la película, que se pospuso en varias ocasiones por problemas de presupuesto y de reparto, dio inicio en enero de 1989. El elenco estuvo formado por: Hugo Stiglitz, Bruno Rey, Wolf Rubinski, entre otros. La historia se basa en un hecho real narrado en la novela homónima de Raúl Valdiosera. Trata sobre un contrabandista de piezas arqueológicas que después de escuchar ciertas leyendas sobre la zona del sureste, descubre la majestuosa ciudad de Bonampak en la década de los cuarenta.

Desafortunadamente *Bonampak* no corrió con la suerte esperada, después de recibir críticas por su alto costo, al igual que *El último tunel* de Servando González, realizada durante la misma administración de Soto Izquierdo; fue enlatada durante tres años cuando y quedó a la deriva cuando IMCINE pasó a manos de la Secretaría de Educación Pública. CONACINE fue liquidada y las autoridades responsables no mostraron interés. Se estrenó en 1992 cuando IMCINE decidió entregarla a los Estudios Churubusco en pago de una deuda. Otro percance que sufrió la cinta fue la mutilación de una serie de escenas eróticas que la censura prohibió al tratar de que fuera "para toda la familia."²⁶⁶

²⁶⁵ José Luis Gallegos, "Durante el presente año CONACITE II hará una serie de películas en coproducción", en *Excélsior*, México, D.F., 24 de enero de 1989.

²⁶⁶ Patricia Davalos, "Luego de 3 años 'enlatada', al fin exhibirán *Bonampak*", en *El Sol de México*, México D.F., 12 de octubre de 1992.

ESPERANZA / Sergio Olhovich

Filmada en escenarios de México y de la Unión Soviética, *Esperanza* fue considerada en su momento una de las producciones más grandes del periodo. Con guión del propio Sergio Olhovich y del soviético Valentín Eshov; la cinta muestra "80 años de historia de Rusia y de México, desde la Revolución Mexicana y Rusa hasta el año 88 que era la época actual [...] Ese reencuentro con la cinematografía rusa ya en el trabajo, no en el estudio me llevó a entender que yo tenía mucha relación con Rusia, ya olvídate de la Unión Soviética, Rusia como país, pueblo, cultura, en fin. Ya no un sistema social, eso es otra cosa, Rusia es Rusia. Antes, después y siempre."²⁶⁷

La realización de la cinta fue criticada por diversos sectores debido a su alto costo; a lo que el director respondió al mostrar algunas de las ventajas: "sin que México tuviese que invertir en dólares, la película es una fuente de divisas para nosotros ya que, al ser coproducida por la URSS, se vendería en mercados cinematográficos a los que generalmente México no tiene acceso."²⁶⁸ Otro de los conflictos dentro de la película fue que la productora estatal se negó a pagar horas extras a los actores nacionales, el resultado fue un paro de actividades durante ocho días, lo que retrasó la terminación de la cinta hasta que se arregló el problema.

La historia se centra en la vida del emigrante ruso Vladimir Olhovsky, padre del cineasta, que llega en la época de la Revolución mexicana, huyendo de la guerra civil que había en Rusia durante esos años. Se muestra su adaptación a la cultura mexicana al grado de llegar a ser una figura importante dentro del cardenismo.

La recepción de la crítica fue variada. Mientras su estreno en la Cineteca Nacional fue un éxito: "Funcionarios y personalidades del medio cinematográfico, así como público en general, ovacionaron la cinta en reconocimiento al esfuerzo desplegado por el realizador para soportar las múltiples

²⁶⁷ Entrevista con Sergio Olhovich realizada por Isis Saavedra en la ciudad de México el día 26 de julio de 2001, p. 3

²⁶⁸ Patricia Vega, "Que yo sepa, mi filme no se cancela: Olhovich", en *La Jornada*, México D.F., 25 de abril de 1986.

dificultades que hubo..."²⁶⁹; por otro lado se criticó "la concepción de la historia tan fría y distante de antes de la Perestroika [...]"²⁷⁰ Si bien más que una historia distante, el hecho se puede comprender a partir del momento histórico que se vivía en aquel país: "En aquella época había más control político por parte de los soviéticos, querían que filmara unas cosas así, y otras cosas asá, aunque no iban exactamente con la historia real. El malo tenía que ser ruso blanco, no podía ser ruso rojo. Cosa que coincidía y por lo tanto no me molestó, pero si había eso. Cuidado con que los malos sean rojos, eso no puede ser. Y políticamente también.

Por ejemplo, había una escena con Trotski aquí en México; para que yo filmara esa escena de Trotski -es la primera vez en el cine soviético que se hacía mención de Trotski en el cine-, aquello fue verdaderamente uff!! Para lograr filmar esa escena le roncaba, le roncó mucho, mucho, mucho, peleas, prohibiciones hasta que finalmente la hice. Y eso porque la escena toma lugar en México, no en Rusia, y bueno. ok, es Trotski, pero en México."²⁷¹

²⁶⁹ Alejandro Salazar, "Esperanza, resultado de una década de labor de su realizador Sergio Olhovich", en *El Universal*, México D.F., 5 de septiembre de 1988.

²⁷⁰ Juan Jiménez Patiño, "Olhovich presentó lo menos malito de sus producciones", en *Cine Mundial*, México D.F., 30 de noviembre de 1988.

²⁷¹ Entrevista con Sergio Olhovich, *op.cit.*, p.4

INVENCIÓN DE CRONOS, LA / Guillermo del Toro

Filmada en la ciudad de México en 1992, es la Ópera prima del director Guillermo de Toro, que pese a haber sido aplazado su rodaje en varias ocasiones, lo inició en febrero de ese año. Se trata de una película con proyección internacional con un guión que tardó, según el director, 5 años en estar listo, por lo que su solidez permitió la participación de diversos inversionistas: IMCINE, FFCC, Producciones Iguana, la Universidad de Guadalajara e incluso algunos inversionistas privados de la región. En ese momento el rector de la U de G, Raúl Padilla, habló de la posibilidad de seguir apoyando a los egresados de la Universidad, como fue el caso del director, y a otros realizadores más. Se habló de un costo de un millón, seiscientos mil dólares.

Contó con la participación del actor argentino Federico Luppi, Claudio Brook, Daniel Jiménez Cacho, Mario Iván Martínez, Juan Carlos Colombo, entre otros.

La historia fue planteada como cuento gótico que habla del origen de un objeto extraordinario construido por un alquimista, cuyo fin es otorgar la vida eterna. Para algunas personas la cinta intenta enfrentar al ser con su humanidad. En palabras de Guillermo del Toro, "El paquete estuvo muy grande, fue una cosa enorme porque estábamos queriendo, al tiempo de contar una historia nuestra, reinventar la leyenda de los vampiros, replantear un mito clásico del cine de terror en una película de una gran complejidad técnica grandísima. Su resultado final -suspira-, fue lo mejor que pude hacer, aunque no es todo lo que puedo hacer".²⁷²

La cinta tuvo gran éxito y reconocimiento desde el inicio ganando innumerables premios y reconocimientos tanto en México como en el extranjero. En México ganó varios Arieles durante 1993, mejor película, mejor Ópera prima, mejores efectos especiales, mejor guión cinematográfico, mejor argumento original, mejor actor de cuadro, y mejor dirección. Y en el extranjero obtuvo premios en Francia, España, Cuba, Portugal y Bélgica.

²⁷² Raquel Peguero, "La invención de Cronos retoma el mito del vampiro: Del Toro", en La Jornada, México, D.F., 27 de noviembre de 1992.

JINETE DE LA DIVINA PROVIDENCIA, EL / Oscar Blancarte

Producida por la Cooperativa Séptimo Arte, IMCINE, la Universidad Autónoma de Sinaloa y el Ayuntamiento de Culiacán, la cinta fue filmada en escenarios del estado de Sinaloa y en los Estudios América con apoyo de los trabajadores del STIC. Surgió del concurso organizado por la SOGEM a través del Banco de Guiones de la institución, que originalmente pensaba filmar una película al año con el apoyo del IMCINE.

Se trata del segundo largometraje del cineasta, el primero fue *¡Que me maten de una vez!* Filmada en 1987. *El jinete de la divina providencia* está basada en la obra teatral homónima de Oscar Liera. Con esta cinta inició el programa estatal de IMCINE de 1988 en el marco del Plan de Renovación cinematográfica, en el que se planteó además, la posibilidad de apoyar otras siete películas, si bien bajo la advertencia de Enrique Soto Izquierdo de que "no [se] podía garantizar la realización de todos los filmes."²⁷³ Cada uno de los proyectos sería apoyado por IMCINE con 100 o 150 millones de pesos.²⁷⁴

La historia está basada en la vida de Malverde, un bandolero social considerado "el santo más santo de Sinaloa", un ladrón que vivió a finales del siglo pasado y que según la tradición, "aparece lo perdido, cura los enfermos y protege a los necesitados."²⁷⁵

La filmación del largometraje fue muy controvertida en muchos sentidos, estuvo a punto de quedarse inconclusa por falta de presupuesto debido a que uno de los socios se retiró, los escenarios y el vestuario fueron muy caros por tratarse de cine de época, las condiciones ambientales eran bajo temperaturas de 40°C a la sombra, una vez terminada se retrasó su exhibición 3 años. Y cuando se decidió hacerlo, IMCINE planeó el estreno para diciembre, la temporada más baja de asistencia a las salas.

²⁷³ Patricia Vega, "De Liera, *El jinete de la divina providencia* al cine", en *La Jornada*, México D.F., 4 de marzo de 1988.

²⁷⁴ "El jinete de la divina providencia, primer proyecto de un nuevo programa fílmico", en *El Heraldo de México*, México D.F., 4 de marzo de 1988.

²⁷⁵ Patricia Vega, "De Liera, *El jinete de la divina providencia*, al cine", en *La Jornada*, México D.F., 4 de marzo de 1988.

Tuvo un costo total, según datos que el cineasta declaró a la prensa de 970 millones de pesos.²⁷⁶

Finalmente, en septiembre de 1991 fue exhibida comercialmente en la Cineteca Nacional, momento que no desaprovechó Oscar Blancarte para hablar del retraso: "Siempre se alegó mucho pues como era una coproducción de la Cooperativa Séptimo Arte, a la cual pertenezco, y en aquel entonces de CONACITE II, no podíamos llegar a un acuerdo en cuanto a los porcentajes de participación; entonces hubo problemas de dinero, lo que dio como resultado cinco huelgas durante las cuatro semanas de rodaje, elevando el costo de la producción al doble de lo que se tenía planeado, y por ello la película se quedó estancada durante mucho tiempo mientras nosotros entablábamos discusiones bizantinas."²⁷⁷

²⁷⁶ María Luisa Vélez, "¡El colmo!: el Estado boicotea película producida por el Estado", en *Novedades*, México D.F., 1° de abril de 1990.

²⁷⁷ Javier Delgado, "El jinete de la divina providencia, ejemplo de la capacidad mítica de un pueblo: Oscar Blancarte", en *La Jornada*, México D.F., 22 de septiembre de 1991.

JONÁS Y LA BALLENA ROSADA / Juan Carlos Valdivia

Esta película fue la primer coproducción México - Bolivia. Se basó en el proyecto ganador del I Concurso Cinematográfico para cineastas de América Latina y el Caribe, organizado por la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano presidida por el Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez.

El proyecto de Valdivia se hizo también merecedor del premio en la categoría Opera Prima del IV Concurso de FECIMEX organizado por el Departamento del Distrito Federal. Las instituciones que participaron en la realización fueron el Instituto Mexicano de Cinematografía y la Compañía Boliviana P.A.T. (Periodistas Asociados de Televisión) que aportó el 60% de un presupuesto total de 800 mil nuevos pesos.²⁷⁸

La cinta se basa en la novela homónima de José Bonifaz Dumontes, Premio Casa de las Américas en 1987. Retoma el mito de Jonás en la panza de la ballena en donde al salir el hombre se transformará. En ella se retrata la corrupción boliviana de la década de los ochenta, un momento en que el narcotráfico y la inflación eran escandalosos. Tal crisis penetra en una familia boliviana y es a través de ellos que se desarrolla la historia. Fue filmada en Bolivia con un elenco binacional; estelarizada por Julieta Egurrola, María René Prudencio, Dino García, Guillermo Gil, Claudia Lobo y Milton Cortés, entre otros.

A decir del director su objetivo fue: "mostrar tres historias desde el punto de vista de Jonás. El punto de partida para la narración es la entrada de este hombre a la barriga de la ballena. Dentro está oscuro y lo primero que hace es prender fuego para darse luz. Este fuego simboliza el amor y es la historia de cómo el amor cambia a una persona y le saca de una crisis. Luego la ballena lo escupe y termina en otro lugar.

²⁷⁸ Hugo Lazcano, "Se trata de la cinta de mayores proporciones jamás realizada en ese país sudamericano", en *Reforma*, México D.F., 13 de febrero de 1994.

La historia de este hombre y su transformación es también la historia de una familia en su decadencia y cómo el mundo decadente de afuera lo experimenta y termina en una tragedia."²⁷⁹ Según datos de la prensa *Jonás y la ballena rosada* sirvió para reactivar el incipiente cine boliviano, a raíz de ella se filmaron 5 largometrajes más e incluso fue en JONÁS que se realizó el primer desnudo en el cine boliviano.²⁸⁰

²⁷⁹ Raquel Peguero, "México y Bolivia coproducirán el filme *Jonás y la ballena rosada*", en *La Jornada*, México D.F., 13 de febrero de 1994.

²⁸⁰ Clara Aurora Galindo, "El amor en tiempos del narcotráfico", en *El Nacional*, México D.F., 22 de febrero de 1996.

LEYENDA DE UNA MÁSCARA, LA / José Buil

Se trata de la *opera prima* de José Buil, egresado del CCC y de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Fue el primer largometraje financiado por el estado en el año de 1989 a través de la empresa estatal CONACINE, se terminó en 1991, mismo año en que se estrenó.

El objetivo del director fue "hacer una película de ficción basada en hechos reales y un análisis de cómo el cine forma parte de una industria cultural que ayuda a formar personajes del deporte de la lucha libre como el Mil Máscaras y Rayo de Jalisco".²⁸¹ José Buil inscribió su película en el género de luchadores por la posibilidad de conjugar varios géneros, melodrama, suspenso, terror, etc.

La *leyenda de una máscara* es una película de suspenso que trata sobre la supuesta muerte del Enmascarado de Plata, personificado por el actor Héctor Bonilla, fue filmada en la ciudad de México, en la Arena Coliseo y en los Estudios Churubusco.

La respuesta de los críticos fue desigual, por un lado se dijo que, "es un interesante intento por hacer circular la comedia mexicana por caminos más propios de nuestra identidad nacional".²⁸² Mientras que por otro, se criticó el escaso ritmo de la cinta y la poca solidez de la trama.

Si bien, la recepción del público no cumplió las expectativas del cine tradicional de luchadores, dirigido a la clase popular: "Si Buil hubiera hecho una película de luchadores convencional, el público no le habría dado la espalda. Pero un director con sus pretensiones no podía filmar algo tan pedestre, aunque ésa fuera la consecuencia lógica de su admiración por la cultura popular [...] añadió a su pintura un retoque interpretativo, para conservar su aureola de cineasta universitario".²⁸³

²⁸¹ José Luis Gallegos, "Promoverán internacionalmente al filme, *La leyenda de una máscara*, de José Buil", en *Excélsior*, México D.F., 1º de diciembre de 1990.

²⁸² Susana Cato, "Máscara contra cabellera", en el semanario *Proceso*, México D.F., 25 de febrero de 1991.

²⁸³ Enrique Serna, "Lucha libre y populismo intelectual", en *Uno más Uno*, México D.F., 2 de noviembre de 1991.

MENTIRAS PIADOSAS / Arturo Ripstein

El último trimestre de 1987 fue dada a conocer el rodaje de la cinta *Mentiras piadosas*, realizada en coproducción con: la empresa estatal CONACINE, Producciones Fílmica Internacionales, la Universidad de Guadalajara, el Sindicato de Trabajadores para la Producción Cinematográfica (STPC), el sindicato de la ANDA y el mismo director Arturo Ripstein. La realización de la cinta formó parte del Plan de Renovación Cinematográfica creado a fines del sexenio del presidente Miguel de la Madrid con el fin de reactivar la producción. Continuaban las inversiones mixtas que tanto éxito tuvieron durante los siguientes años. Aunque se manejó como una producción de 1987, la película no se rodó sino hasta el año por retrasos en la aplicación del presupuesto por parte de CONACINE.

El presupuesto considerado en la prensa fue de 400 millones de pesos (viejos pesos). 100 millones fueron otorgados por el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, destinados a cada película apoyada. La aportación del Fondo le daría los derechos de explotación en video, televisión y en salas del territorio nacional; para este momento, enero de 1988, el FFCC contaba con 587 millones de pesos en sus arcas.²⁸⁴

Respecto a la temática y al éxito de la cinta, hubieron fuertes polémicas que la llevaron hasta los juzgados. El director, Arturo Ripstein demandó al crítico Jorge Ayala Blanco por "daños patrimonial y moral" a causa de una crítica publicada en el diario *El Financiero* el 26 de abril de 1989. Lo cierto es que independientemente de considerarla una buena o mala película, la mayoría de las críticas periodísticas del momento coincidieron en que lejos de acercarse a la realidad del "mexicano", la tergiversaba y agredía. La cinta narra la relación amorosa de una pareja que habita en una de las vecindades del centro de la ciudad.

Según una entrevista publicada en *La Jornada*, el objetivo de Ripstein fue hacer un "cine más social, consciente y comprometido con la realidad en la que vivimos". Para él "los personajes de la película son los ofendidos y los humillados -el 99 por ciento de los mexicanos- de este país que tienen sueños e ilusiones de pobres" y "en la medida en que la

²⁸⁴ "Cuenta el Fondo de Fomento a la Calidad Fílmica con 587 millones de pesos", en *El Nacional*, México D.F., 20 de enero 1987.

realidad es más opresiva los sueños son más fantasiosos."²⁸⁵ Lo cierto es que la cinta fue considerada "un tipo de cine de espaldas al público, centrado únicamente en una fase exploratoria de sus necesidades como artista, sin aportar mayores claves para llegar al entendimiento pleno de las causas de una pareja humilde, de semi marginados sociales"²⁸⁶. Las opiniones coincidieron en este sentido, para Andrés de Luna, "el cineasta visita el país extranjero del ámbito popular. Ripstein se imagina que este estrato social está integrado por caricaturas humanas que pasean sus miserias sin pudor alguno, o que se consuelan ante una botella de cerveza Victoria [...]"²⁸⁷. Hubo quien dudó sobre si era una buena película o no quizá hablando cinematográficamente, pero respecto al tema y al tratamiento de los personajes las coincidencias permanecieron "Si, quizá la mejor película de Arturo Ripstein, y también la más sórdida, deprimente y ofensiva visión del mexicano, como un ser irredento, irredimible, anquilosado en sus lacras y miserias, e incapaz de cuestionamiento o contradicción alguna [...]"²⁸⁸

El actor Alfonso Echánove, quien representó al personaje principal de la cinta de Ripstein, dijo con respecto al tema: "para mi, es la exposición del aspecto humano de mi personaje, y si no todos, muchos mexicanos si llegan a esa identidad".²⁸⁹

²⁸⁵ "Al país en que vivimos le corresponde un cine pobre", en *La Jornada*, México D.F., 10 de febrero de 1988.

²⁸⁶ Mauricio Peña, "Los films de la muestra", en *El Heraldo de México*, México D.F., 18 de noviembre de 1988.

²⁸⁷ Andrés Luna, "La muestra hoy: *Mentiras piadosas*", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de noviembre de 1988.

²⁸⁸ Mario Alberto Quezada, "Visión deprimente de un mexicano", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de noviembre 1988.

²⁸⁹ José Luis Gallegos, "Alfonso Echánove habla sobre las polémicas que ha despertado la cinta *Mentiras Piadosas*", en *Excélsior*, México D.F., 27 de octubre de 1989.

MINA / Juan Carlos Colín - cortometraje

Producido por DIDECINE, IMCINE y por Gonzalo Bautista en 1991, está basado en un cuento de Guadalupe Loaeza recopilado en *Primero las Damas* de la autora; *Mina* forma parte de la trilogía que en un principio se quiso filmar y de donde surgieron: *Paty Chula*, cortometraje filmado por Francisco Murguía y *Miroslava*, dirigida por Alejandro Pelayo, hecha largometraje.

Protagonizada por Julieta Egurrola, Adriana Roel, Jorge Russek, María A. Yáñez, Laura Beyer, Mercedes Olea, Juan Carlos Colombo y Monserrat Ontiveros; tiene una duración de 27 min. Se trata de un retrato intimista de una mujer sumida en sus recuerdos y atrapada en los convencionalismos de su vida a partir de momentos clave de su existencia. Interactúa entre la ficción y la realidad a manera de monólogo y se muestra una vida sofocada y asfixiante. Se crean una serie de atmósferas donde aparentemente se desarrolla la vida de la protagonista que van desde la iglesia, a la dulcería, pasando por el cine Metropolitan.

MODELO ANTIGUO / Raúl Araiza

La cinta es una producción de IMCINE, del cineasta Alejandro Pelayo y del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Dirigida por Raúl Araiza, su objetivo fue "hacer cine mexicano sobre nuestras costumbres, tradiciones, nuestra cultura y reflejo de nuestras raíces y de nuestra gente y nuestro modo de ser. Modelo antiguo, es eso".²⁹⁰

Con un costo de mil 700 millones de pesos, *Modelo antiguo* se gestó con la intención de ser proyectada en cines de carácter popular y de ser asequible a todo público. La historia está basada en un guión de Luis Eduardo Reyes, quien, por cierto, no quedó satisfecho con el resultado al afirmar que su historia fue cambiada; originalmente tratada como "una tragicomedia más agresiva que expresa el romanticismo de los años 40 y 50, periodo que produjo seres inútiles: una premisa brutal y fuerte [...] el poema de horror se maquilló y convirtió en otro poema delicado y brutal con mucha sencillez, que no facilidad." Sobre el resultado dijo: "Es otra versión de la ciudad de México, que yo respeto, y cumple con la función en cuanto al retrato poético de la muerte de una mujer, pero me gustaba más la decadencia de los personajes originales."²⁹¹

Modelo antiguo marca el regreso a la pantalla de la actriz Silvia Pinal tras 9 años de ausencia del cine, de lo que explica que más que un retiro voluntario, su alejamiento se debió al tipo de cine que se hizo en ese periodo. En la cinta el papel satisfizo a la actriz por tratarse de un personaje contenido que muestra un ascenso emotivo que no había representado antes.²⁹² Lo cierto es que la presencia y actuación de Silvia Pinal fue lo más valorado de la película, que trata sobre una mujer sumida en sus recuerdos que decide pasar sus últimos días recorriendo la ciudad al lado de un taxista con quien tiene un romance.

²⁹⁰ José Luis Gallegos, "Expresa Raúl Araiza, la cinta *Modelo antiguo* representa el cine que debe seguir filmándose en nuestro país", en *Excélsior*, México D.F., 12 de octubre de 1991.

²⁹¹ Salvador Torres, "La cinta de Raúl Araiza, *Modelo Antiguo*, es un homenaje a la ciudad de México: Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 21 de marzo de 1992.

²⁹² Jorge Armendáriz Zúñiga, "Entrevista con Silvia Pinal. *Modelo antiguo*, sí vale la pena que lo haga yo", en el semanario *Tiempo libre*, México D.F., 16 de julio de 1992.

En el interior del país la película recibió comentarios favorables al decir de notas periodísticas de estados como Colima y Campeche.²⁹³ Lo que no sucedió en la ciudad de México en donde no todas las críticas fueron favorables: "No en balde, el filme de Araiza provocó el enojo del guionista original, Luis Eduardo Reyes. Su historia, que intentaba subvertir los valores morales y ese romanticismo exagerado de cuatro o cinco décadas, y cuyo protagonista era principalmente el viejo auto, testigo de la decadencia de una ciudad como la nuestra, se convirtió en manos de Araiza y sus guionistas en un asunto de melancolía insoportable [...]"²⁹⁴. En el caso de la revista *Proceso* la crítica fue similar: "Modelo antiguo es una película marchita. Realizada con apoyo de IMCINE, es una muestra de nuevo cine que se recarga en una vieja estrella del cine nacional. Silvia Pinal es una actriz de verdad [...] Esta cinta dirigida por Raúl Araiza, sorprende por su falta de profesionalismo y autocrítica".²⁹⁵

²⁹³ "Favorables comentarios recibió la cinta *Modelo Antiguo*, en el interior del país", en *Excelsior*, México D.F., 19 de junio 1992.

²⁹⁴ Rafael Aviña, "*Modelo antiguo* de Araiza", en la columna *Butaca, Uno más Uno*, México D.F., 10 de septiembre 1992.

²⁹⁵ Susana Cato, "Lástima, Margarito", en el semanario *Proceso*, México D.F., 21 de septiembre de 1992.

PRINCIPIO Y FIN / Arturo Ripstein

La cinta está basada en una novela del egipcio Nagib Mahfouz, Premio Nobel de literatura 1988, ubicada originalmente en el Cairo, la historia es adaptada a la realidad y a la cultura mexicana. Se trata de una coproducción entre el IMCINE y la compañía Alameda Films de Alfredo Ripstein, padre del director. Con un costo que "superó los tres millones de pesos".²⁹⁶ Un año después de concluida el productor declaraba no haber recuperado la inversión por el retraso que hubo en su estreno; *afortunadamente vendió los derechos para la explotación en televisión, cine y video en Francia y España y eso resolvió algunos problemas.* En México fue estrenada el 9 de septiembre de 1994, año en que Carlos Amador, presidente de la Asociación de Distribuidores y Exhibidores de películas mexicanas, anunció la apertura de nuevos mercados en el Oriente, para lo que *Principio y fin* estaba contemplada entre las preferidas.²⁹⁷

Dirigida por Arturo Ripstein con guión de Paz Alicia García Diego, la película relata las complicaciones de una familia de clase media que al morir el padre, único sostén, se ve sumida en la pobreza; filmada en escenarios de la ciudad de México y Veracruz; protagonizada por Julieta Egurrola, Ernesto Laguardia, Bruno Bichir, Lucía Muñoz y Alberto Estrella, entre otros. Al ser entrevistada por el diario *El Día*, la actriz Julieta Egurrola dijo sobre su personaje: "En la película más que mi personaje o cualquier otro, lo importante es la familia [...] pude entender mi personaje a través de sus hijos."²⁹⁸

Principio y fin fue la primer cinta en ganar la *Concha de Oro* en el Festival de San Sebastián 1994, lo que le trajo a Arturo Ripstein un prestigio en Europa que aún no había alcanzado para entonces. En México obtuvo 6 *Arieles* y el Premio de la ciudad de México en el IV Concurso de FECIMEX.

²⁹⁶ María Elena Quiroz, "El Embajador de Egipto dio el pizarrazo de la cinta *Principio y fin*", *Excélsior*, México D.F., 12 de febrero de 1993.

²⁹⁷ "Abren nuevos mercados para el cine mexicano", *El Sol de México*, México D.F., 25 de septiembre de 1994.

²⁹⁸ Miguel Ángel Pineda, "En la película de Ripstein no hay culpables: Julieta Egurrola", en *El Día*, México D.F., 22 de noviembre de 1993.

Respecto a la crítica mexicana las opiniones variaron: "Densa como pocas, esta película del nuevo cine mexicano es fruto de su contexto [...] Para los optimistas indigesta. Para los pesimistas, una realidad. Dramáticamente es, como otros la han calificado, la mancuerna lúcida de dos narradores - guionista y director- que logra indudablemente darle en la resignada madre a un sistema patriarcal. Autoritario y asfixiante que ha tenido a buena parte del pueblo mexicano sumergido en un círculo tramposo, al que no se le ve principio ni fin".²⁹⁹ Cuando se le preguntó al director sobre sus personajes dijo: "las figuras de Cristo siempre son ambiguas y terminan pidiendo clemencia [por otro lado...] la pobreza es mucho más fotografiabile que la riqueza."³⁰⁰

²⁹⁹ Susana Cato, "Principio y fin", en el semanario *Proceso*, México D.F., 19 de septiembre 1994.

³⁰⁰ Raquel Peguero, "A Principio y fin de Ripstein, la *Concha de Oro* de San Sebastián", en *La Jornada*, México D.F., 26 de septiembre de 1994.

VAGABUNDA / Alfonso Rosas Priego II

Historia basada en la novela homónima de Luis Spota adaptada por Lola Madrid, con guión de Paz Alicia Garcíadiego, realizada y producida por Alfonso Rosas Priego II. El director es considerado heredero de una dinastía que remonta a la época de los pioneros de la cinematografía en México. Descendiente de Enrique Rosas, precursor y exhibidor del cine mudo desde 1899, así como productor y documentalista de la revolución. Alfonso Rosas Priego II, productor de cerca de 100 películas, dirige con esta apenas la quinta de ellas.

Vagabunda fue filmada en Veracruz, tuvo un costo de 2 millones 500 mil nuevos pesos, realizada en combinación con el estado, el productor italiano Angelo Giacomo y el FFCC. Gracias a la participación de capital italiano y al acuerdo para su exhibición, la cinta fue presentada en varios países europeos. La distribución estuvo a cargo de UIP (United Internacional Pictures) que según se dijo en su momento, no había tomado material mexicano para su distribución desde la época de Cantinflas.

La cinta fue hecha con el esquema de participación en coproducción a través de varias instancias: productores privados, estado, capital extranjero, etc.; lo cual, pretendió continuar con el entendimiento entre el estado y la iniciativa privada con el fin de elevar la calidad filmica. El primer caso de este tipo fue *El extensionista*. "De los males del cine mexicano tiene la culpa todo mundo, no solo la iniciativa privada. Una película no la hace un productor solo, la distribuye solo, ni la exhibe solo".³⁰¹ Para el director Alfonso Rosas Priego, la transformación en los esquemas de producción sería por demás benéfica: "Están surgiendo nuevos productores, nuevas empresas distribuidoras y exhibidoras, con el tratado de libre comercio vendrán grandes cadenas de Estados Unidos, el precio de las entradas se ha liberado y dejará de formar parte de la canasta básica."³⁰² Así sucedió, aunque con algunos matices.

En este periodo también existió la iniciativa de crear una Unión de crédito, o de un banco especialista en créditos foráneos y coproducciones. Todo con el objeto de

³⁰¹ Rubén Regnier, "*Vagabunda*, proyecto fílmico donde coinciden iniciativa privada y Estado", en *El Día*, México D.F., 22 de enero de 1993.

³⁰² Saúl Ramos, "Los actores estamos hasta el gorro de hacer malas películas", en *El Universal*, México D.F., 22 de enero de 1993.

"reconquistar al público mexicano y recuperar la inversión en México".³⁰³

La recepción de la cinta fue favorable, aunque se mencionaron ciertas fallas en la cinta, se aplaudió la búsqueda por hacer un mejor cine nacional: "como todo vagabundeo, sin embargo, la película tiene su interés, sus momentos logrados, sus chispazos".³⁰⁴ En cuanto a la trama, trata sobre los problemas pasionales ocasionados en una familia cuando llega a vivir una joven nacida en un burdel. La historia se desarrolla en el puerto de Veracruz. Se destacan las actuaciones de Dolores Heredia, Claudia Ramírez, Eric del Castillo, Pedro Armendáriz, entre otros.

³⁰³ Raquel Peguero, "Vagabunda, filme basado en la novela de Spota", en *La Jornada*, México D.F., 21 de julio de 1993.

³⁰⁴ Susana Cato, "Vagabundeos", en el semanario *Proceso*, México D.F., 25 de abril de 1994.

CAPÍTULO III: AGONÍA DE LA INDUSTRIA FÍLMICA NACIONAL

3.1. LIQUIDACIÓN DE LAS PRODUCTORAS NACIONALES: CONACITE II Y CONACINE

Las opiniones respecto a la liquidación de las productoras paraestatales desde el inicio fueron polémicas. En el mismo sindicato (STPC) hubo una fracción de los trabajadores que lo consideró apropiado, lo que bien puede entenderse como la opinión de militantes del PRI que por lo general aplaudían la política estatal.

Si queremos darle una verdadera oportunidad al cine, tenemos que pedir la liquidación de la paraestatal CONACINE, que arrastra un pasivo de 400 millones de dólares de déficit [...] Los trabajadores de los sindicatos afiliados al PRI debemos fundar una nueva Asociación Estado-Trabajadores.³⁰⁵

Es cierto que las empresas desde varios años atrás estaban en números rojos, por lo que no fue difícil, dadas las tendencias neoliberales del gobierno salinista, tomar la decisión de su liquidación.

El concepto usado fue *redimensionamiento de la industria*; que mientras para la prensa y para quienes estaba en juego su trabajo significaba desempleo, para el discurso estatal fue un re acondicionamiento, un reajuste de aquellas personas que ya no podían cumplir o no necesitaban cumplir una labor fundamental en el desarrollo de las empresas estatales.

En otros casos, como el de Continental de Películas y Películas Mexicanas la idea fue *eficientizar* la labor a través de la disminución del tamaño de dichas empresas y de hacer un mejor uso de los recursos, en ningún momento liquidar. Situación que un año después devino lo mismo en liquidación y disolución de las empresas mencionadas y otras más: Compañía Continental de Películas, CONACINE, CONACITE II, Nuevas Distribuidoras de Películas y Publicidad Cuauhtémoc.³⁰⁶

³⁰⁵ "Los caminos del cine mexicano". Carta escrita por un trabajador sindicalizado de la industria fílmica al Sr. René Avilés. *El Búho. Excélsior*, México D.F., 8 de enero de 1989.

³⁰⁶ Luis Carrasco, "Caos en el cine", en *El Diario de México*, México D.F., 27 de marzo de 1990.

El encabezado del periódico anunció: "Autoriza la SPP 'disolver y liquidar' el cine del Estado".³⁰⁷ Si reflexionamos sobre tal afirmación, tendría que decir: cine de gobierno; el Estado es un acuerdo entre todos los miembros de la sociedad y nunca se nos tomó en cuenta respecto a las decisiones tomadas. Los Estudios Churubusco continuaron perteneciendo al Estado, aunque sus condiciones se aclararían después. COTSA, que por cierto estuvo en la mira de Televisa; y los Estudios América, permanecieron pendientes una temporada más. El proceso de venta apareció en los medios como un suceso irreversible, esperado de un momento a otro.³⁰⁸

Como es lógico pensar, hubieron defensas de la industria bajo distintos argumentos. Respecto a la producción, el director de CONACINE, Fernando Macotela negó el "mito" de los fracasos taquilleros.³⁰⁹ Que con certeza no fueron todos los casos, no obstante que el cine mexicano sí llegó a funcionar con pérdidas, no muy distintas a las que tendría IMCINE más adelante, y que serían una de las razones fundamentales para la liquidación de las empresas estatales.

En este contexto, la escasa recuperación económica de las cintas no dejaba otro camino que el subsidio, lo que resultaba escandaloso por la cantidad de dinero invertido sin miras de recuperarse. En 1990 se habló de 22 millones de pesos, repartidos entre CONACINE, los Estudios Churubusco, la Compañía Operadora de Teatros, la productora CONACITE, las distribuidoras Continental de Películas, Películas Mexicanas y para el propio funcionamiento del Instituto.

Ante este escandaloso subsidio, funcionarios de Programación y Presupuesto han comenzado a exigir resultados al sector fílmico estatal y a imponerle condiciones, entre las que destacan: liquidación de la distribuidora Continental de películas, desincorporación de Películas Mexicanas y de la exhibidora Compañía Operadora de Teatros, estudio de factibilidad de los Estudios Churubusco - Azteca, liquidación de la productora CONACINE y CONACITE. Una vez liquidadas o re privatizadas la

³⁰⁷ Patricia Vega, "Autoriza la SPP 'disolver y liquidar' el cine del Estado", en *La Jornada*, México D.F., 27 de marzo de 1990.

³⁰⁸ "El Estado dejó bien claro, en su pronunciamiento oficial, que no intervendrá como propietario en este sector, con la consiguiente venta de sus paraestatales Operadora de Teatros y Estudios Churubusco. El Programa Nacional de Modernización de la Empresa Pública, especifica que en su calidad de promotor el Estado participará temporalmente en actividades industriales." Eduardo Salvador, "Con la venta de paraestatales no surgirán monopolios", en *El Sol de México*, México D.F., 24 de abril de 1990.

³⁰⁹ "Las películas estatales han recobrado su inversión", en *Excélsior*, México D.F., 1º de septiembre de 1989.

mayoría de las empresas, el IMCINE tendría que disminuir en un 80% con el fin de que su operación no sea una carga para las arcas públicas. Con esto la opinión pública insiste en el retiro del Estado de la actividad cinematográfica.³¹⁰

La problemática dejó pocos caminos, uno de ellos fue la desincorporación. El otro, que pudo haber sido sanear la industria cinematográfica nacional que hasta entonces había sido un bien común, o sea, de todos los mexicanos no del gobierno en turno, no fue una opción dentro de la política neoliberal

Las reacciones en varios sectores del medio transmitieron cierto fatalismo al ver cada vez más cerca el fin de la industria. Se adivinaba el desempleo de los trabajadores de los sindicatos, y una drástica transformación como la única salida: "El cine hecho en los grandes estudios ya pasó a la historia, ya murió, eso es cosa del pasado. 'Piensa en qué películas mexicanas se han filmado últimamente en los estudios y te darás cuenta de que eso ya no funciona, hay que modernizarnos'".³¹¹ Concebida la modernización como un proceso traumatizante que arrasa a toda la sociedad y que ningún rincón del mundo escapa. Desde ese punto de vista, la racionalización pasa por encima de quien sea necesario para imponerla. Signo de los tiempos de la actual cultura occidental.

[La modernización] no es el producto de un déspota ilustrado, de una revolución popular o de la voluntad de un grupo dirigente, sino la obra de la razón misma y, por lo tanto, sobre todo de la ciencia, la tecnología y la educación, de suerte que las medidas sociales de modernización no deben tener otro fin que el de despejar el camino de la razón al suprimir las reglamentaciones, las defensas corporativistas o las barreras aduaneras, al crear la seguridad y la previsión de que tiene necesidad el empresario y al formar agentes de gestión y operadores competentes y concienzudos.³¹²

No en todos los casos se coincidió con que se trataba de modernizar, sino del fraude más grande del cine; y su venta, el desprecio del gobierno a la cinematografía nacional.

³¹⁰ Eduardo Salvador, "Estratosférico subsidio para el cine estatal en 1990", en *El Sol de México*, México D.F., 7 de marzo de 1990.

³¹¹ Patricia Vega, "Televisa podría adquirir los Estudios Churubusco y la empresa COTSA", en *La Jornada*, México D.F., 24 de marzo de 1990.

³¹² Alain Touraine, *Crítica de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.18

Una parte del presupuesto de las películas realizadas en 1990 fue producto del dinero obtenido por las empresas liquidadas. Se habló de dos producciones, 6 coproducciones y una serie de televisión de 13 programas de duración. Las cintas fueron: **Cabeza de Vaca** y **Playa Azul**. La primera de ellas planeada desde 1987.³¹³ Cabe decir que dentro de la comunidad intelectual, un grupo importante apoyó la reprivatización: "No son sólo los grupos empresariales los que demandan la salida del Estado de las actividades fílmicas, sino que a ella se suman intelectuales, periodistas y cineastas independientes".³¹⁴

El problema fue que la venta arrasó con todo, incluso con las películas realizadas por el Estado, bienes públicos que desde los años setenta, en el periodo comprendido entre 1972 y 1989, se rodaron con presupuesto nacional. Al final de la venta, el IMCINE se quedó con 65 películas, alrededor de 50 fueron vendidas al sindicato (STPC) y las demás fueron rematadas a particulares. La gravedad de la decisión se puede ilustrar con los siguientes testimonios que puntualizan desde su particular punto de vista lo infortunado y fatídico de la resolución:

Fernando Pérez Gavilán: Yo creo que fue un error haber vendido las películas porque las pusieron a subasta y hubo distribuidores que las compraron cuando debían haberlas conservado como un acervo; y con los ingresos propios de esas películas vía video o venta de televisión podían haber continuado haciendo películas apoyados por IMCINE. Ese es un error de tipo personal. En 1976 fui subdirector general de CONACINE, en 1977, 78 y parte de 79 fui director de CONACITE 2. En ese tiempo CONACITE 2 produjo un promedio de 20 películas al año. Y todas esas películas ya pasaron a manos de personas privadas que las compraron, se perdió todo ese archivo. Algunas las compró Manuel Barbachano Ponce, otras las compró José Díaz, otras DASA, otras se las quedó el sindicato de Técnicos y Manuales del STPC, otras las pudo haber comprado Televisa.³¹⁵

Marcela Fernández Violante: Lo que hacen es rematar las películas que teníamos en CONACITE I y II y en CONACINE y salen al mercado habiendo películas de paquete que habían hecho los sindicatos, de paquete que no es cooperativa: el sindicalista aportaba parte de su sueldo para ser coproductor de la película, era socio de la película. ¿Qué ocurrió? Las sacaron, hace 5 años sacaron a remate las películas, un año que fue espantoso. Se enteró de milagro el STPC, va y compra, rescata como 30 películas y se las venden, cuando con el paquete era accionista el sindicato, pero

³¹³ Eduardo Salvador, "Crece la demanda para reprivatizar las paraestatales de cine", en *El Sol de México*, México D.F., 12 de mayo de 1990.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p.4

ponte a las patadas con Sanzón, más bien fue salvarlas a como se pueda, que fue un salvamento a la mitad, porque como no juntábamos el dinero se las tuvimos que dar a Barbachano y él las compró a precio de ganga por 99 años. La mitad de las películas se perdieron. Ha sido como rodar de unas escaleras o caer a un precipicio, que te agarras de un árbol y te salvas y viene otra avalancha y vuelves a caer. Ha sido ver cómo han destrozado al cine mexicano, una industria floreciente y todos son responsables. Todos. La parte de errores del sindicato, la parte de errores de los productores y la parte de errores del Estado mexicano.³¹⁶

3.2. PRODUCCIÓN PRIVADA.

La década de los noventa fue crucial para los productores privados. Quienes sobrevivieron a ella pudieron continuar su labor dentro de la industria, si bien, en condiciones poco favorecedoras; los que no, fueron prácticamente aniquilados; y otros pasaron a la marginación. Veamos paso a paso:

Desde los años ochenta la producción privada se encontraba en franco deterioro, por las banales y vulgares temáticas, por la baja calidad de las cintas y por la crisis económica general de la que era objeto la industria y que repercutió en las películas mismas; todos elementos criticables por el desprestigio que significó para el cine mexicano, pero entendibles hasta cierto punto por la función social que ésta desempeñó dentro del aparato productivo en cuanto medio de vida para muchos trabajadores.

Como productores privados que invertimos un dinero considerable, buscamos la recuperación para seguir sosteniendo la planta industrial. Por lo tanto, nuestra obligación es hacer películas tanto que beneficien a los propios cines (con la entrada del público) como a nuestros agremiados. No podemos hacer películas que nadie vaya a ver, y tiene que ser material que asegure al productor la recuperación de sus inversiones.³¹⁷

Esta posición, criticada desde varios ángulos, es válida y entendible. La situación era la siguiente: para una parte del gremio cinematográfico que buscaba en el cine la expresión del arte, los productores privados eran simplemente negociantes que buscaban proteger su economía. La

³¹⁶ Entrevista con Marcela Fernández Violante, *op.cit.*, p.4

³¹⁷ Rafael Pérez Grovas, presidente de la Asociación Nacional de Productores y Exhibidores. "Rafael Pérez Grovas habla del Fondo de Fomento a la calidad del cine", en *Excélsior*, México D.F., 22 de junio de 1989.

otra cara de la moneda era quienes mantenían una industria a flote y eso equivalía a numerosas fuentes de empleo. La contradicción era clara: el Estado que tendría que encargarse de generar cultura, lo hacía pero sin recuperar sus inversiones. Y los productores privados que tenían la opción de generar ingresos, y fuentes de empleo, no tenían tiempo de preocuparse por la calidad artística. La solución estaba en ambos lados: "El cine necesita mucha ayuda del gobierno, de productores, de la prensa, de los sindicatos... de todos los que lo integran para que el público regrese a las salas. El cine no debe morir, miles de personas dependen de él".³¹⁸

Los elementos en pugna podían reconciliarse. Una de las razones por la que los productores privados manifestaban estar en contra del *cine intelectual* era porque desde su punto de vista a la gente no le atraía. Fernando Almada, productor, director y actor de películas de acción decía:

Me aburre el cine intelectual... Y en general a la gente no le gusta, por eso no lo va a ver. Sin embargo creo que bien puede darse más ritmo a este cine, agregarle elementos diferentes para animarlo y que la gente lo vea [...] Dar incentivos a productores que produzcan películas de calidad es uno de los caminos. ¿Cómo? Que las autoridades exenten de impuestos a las películas de calidad, así como exhibición en salas de primera y plus. Estas se clasificarían triple AAA [...] Los realizadores jóvenes deben filmar pensando en poner de relieve la realidad de la vida, no de los libros. No deben pensar en hacer una película para apantallar al titular de IMCINE, sino en llegar al público. Presentar una historia entendible, si se quiere con una temática compleja, pero no con la intención de politizar sino de entretener. En un cine inteligentemente realizado es posible combinar calidad y comercialidad.³¹⁹

Declaraciones como esta revelan que efectivamente se veía la necesidad de modificar el rumbo que el cine tuvo hasta ese momento, sin descuidar el aspecto comercial. Por otro lado, el esquema industrial estaba caduco y la carencia de recursos financieros en equipos de producción, sonido etc., tampoco permitían el repunte. El trabajo de los estudios se redujo a realizar actividades sencillas y elementales a cinematografías extranjeras y a comerciales para televisión. Mientras tanto, la "sexicomedia" y la "cinecomedia" eran los únicos que sostenían

³¹⁸ Mario Almada. Ofelia Salgado, "¡Ya basta de criticar al cine mexicano!", en *El Sol de México*, México D.F., 14 de marzo de 1989.

³¹⁹ Fernando Almada. Ofelia Salgado, "Filmes intelectuales aburren al público", en *El Sol de México*, México D.F., 14 de marzo de 1989.

la planta productiva. Y para bien o para mal, era el camino que se tenía que seguir:

Yo quisiera que los representantes de los medios de comunicación y el público escucharan las peticiones de los exhibidores, tanto nacionales como extranjeros. Todos coincidieron en que hay que tratar de mejorar la temática de nuestro cine del sector empresarial, que hay que atraer a las familias, pero la realidad es que cuando estrenamos ese material es mínima la respuesta del público... las sexicomedias llenan los cines.³²⁰

Dadas estas circunstancias y con la necesidad de modificar el rumbo del cine, todo el año de 1989 la discusión giró en torno a la renovación, a nadie le cabía duda que había que dar un enfoque más racional a las películas y mejorar la calidad. Los cine productores de la industria privada se comprometieron a participar de este proyecto e incluso filmaron algunas películas con apoyo del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica en el que participaron con importantes aportaciones económicas. Entre las películas filmadas bajo este esquema se encuentran: **Rosa de dos aromas**, basada en la obra de teatro de Emilio Carballido, producida y dirigida por Gilberto Gazcón, y más adelante **El Extensionista** de Fernando Pérez Gavilán, basada en la obra de Felipe Santander.³²¹

A mediados de 1990 hubo un respiro para el cine, la Nacional Financiera abrió créditos a los pequeños industriales a través del programa PROMICRO, cuyo objetivo era promover el desarrollo de las microempresas. Se intentaría re equipar y modernizar las salas del país e invertir en equipo para filmación, con ello se podría aspirar a cintas más ambiciosas y competitivas a nivel internacional. El organismo de gestión sería la CANACINE.³²² El problema de falta de recursos era visible:

Las crisis económica que vive nuestro país está golpeando duramente a la industria cinematográfica, prueba de ello son las dos películas que se empezaron a filmar el día de ayer en el piso de un hotel capitalino, a fin de ahorrar el mayor dinero posible [...] Las películas a que nos referimos, dirigidas por Felipe Cazals y

³²⁰ José Luis Gallegos, "Rafael Pérez Grovas explica su modo de ver a la industria", en *Excelsior*, México D.F., 23 de junio de 1989.

³²¹ Ver al final del capítulo.

³²² Eduardo Salvador, "Nacional Financiera abre sus créditos para el cine", en *Esto*, México D.F., 8 de junio de 1990.

producidas por Panzacola S.A., de C.V., son: **La lambda en Vallarta y Desvestidas y alborotadas**.³²³

Las producciones privadas buscaron la forma de cambiar de temas. En 1991, con la pretensión de recobrar el auge que en los sesenta tuvo el cine de luchadores, se creó la compañía Producciones del Sur, S. A., avocada a la producción de cintas sobre luchadores. El proyecto consistió en un programa de 13 y 15 películas que serían filmadas a lo largo de 5 años, para lo que se firmó un contrato de exclusividad con las principales figuras de la lucha en México: Máscara Sagrada, Atlantis y Octagón. La primera película sería dirigida por Víctor Ugalde.³²⁴ Quizá como apoyo, coincidencia, o aprovechando el momentáneo auge, unos meses después de ese anuncio, la UNAM dedicó un ciclo al Santo, El Enmascarado de Plata en la sala Fósforo de la Filmoteca, con este ciclo se revaloró la obra del "Santo", un superhéroe muy original que dio lugar a toda una corriente y a una amplia gama de imitadores y a un público fanático capaz de seguir sus más disparatadas aventuras. Algunas de las cintas proyectadas fueron: **Santo contra la magia negra, Santo contra el terror de la frontera, Santo contra el asesino de la T.V., Santo contra las mujeres vampiro**, admirada en los cine clubes de Europa; entre otras.³²⁵

Muerte ciega,³²⁶ con actuaciones de Helena Rojo y Humberto Zurita, producida por empresarios privados, con dirección de Enrique Gómez Badillo, también fue un ejemplo del cambio que se intentaba hacer dentro del cine privado; esa película fue considerada en Estados Unidos dentro del grupo de nuevo cine mexicano impulsado por el Estado aunque en México fue parte de la producción comercial.³²⁷

Por otra parte las cintas más taquilleras de ese año fueron: **Pelo suelto, La risa en vacaciones y Verano peligroso**. Las recaudaciones en taquilla de **Pelo suelto** ascendieron a 5 000 millones de pesos.³²⁸

³²³ Alejandra Mendoza de Lira, "Nuevo Hotel del Prado, nuevos estudios de cine" en *El Universal*, México D.F., 8 de junio de 1990.

³²⁴ Rosario Murrieta, "Crean productora exclusiva para filmes de luchadores", en *Novedades*, México D.F., 17 de marzo de 1991.

³²⁵ Diego Romero Batiz, "Aunque usted no lo crea, hay un ciclo dedicado al Santo, El Enmascarado de Plata", en *El Sol de México*, México D.F., 6 de septiembre de 1991.

³²⁶ Ver al final del capítulo

³²⁷ José Luis Gallegos, "La cinta *Muerte ciega*, estelarizada por Helena Rojo y Humberto Zurita tendrá importante difusión a nivel mundial", en *Excelsior*, México D.F., 27 de noviembre de 1991.

³²⁸ José Luis Gallegos, " *Pelo suelto, La Risa en vacaciones y Verano peligroso*, filmes más taquilleros", en *Excelsior*, México D.F., 11 de febrero de 1992.

No hay que olvidar que el año de 1991 fue clave para la industria del cine, y que pese a los esfuerzos, la industria mexicana estaba siendo liquidada. Al perder los canales de exhibición y distribución y como es el caso de COTSA y Películas Nacionales, los resultados de las acciones quedaban fragmentados con todo y la creación de nuevas compañías.

Al año siguiente, la vía alterna para salir del paso fue centrarse en la realización de películas para video, lo que también desplazó a gran cantidad de trabajadores; quienes buscaron la forma de obtener facilidades financieras para crear sus propias fuentes de trabajo a partir de proyectos con un alto nivel de calidad. Pero ni en ese caso, ni cuando quisieron comprar las salas que COTSA liquidó, o los Estudios América, su propuesta trascendió. Así como tampoco se tomó en cuenta a los productores cuando pidieron que se quitara la limitación a los empresarios de ser únicamente productores o exhibidores. Tal medida era una forma de sobrevivir a Hollywood y a las empresas norteamericanas que entraban por la puerta grande.

En agosto de 1992, hubo una luz de esperanza cuando el gobierno habló de estudiar la posibilidad de que personas y empresas contribuyeran en el financiamiento del cine y que sus ganancias económicas fuesen deducibles de impuestos. Simultáneamente, al crearse más fuentes de empleo y mayor producción, se generarían mayores contribuciones hacendarias, lo que los inversionistas aportarían al sector.³²⁹ A partir de ese momento el esquema de co producción entre varias empresas nacionales y extranjeras permitió subir la calidad de las películas lo mismo que repartir los riesgos entre todos los participantes; y con la modificación de los mecanismos de exhibición y distribución, se recuperó el costo de varias de ellas, lo que produjo confianza para realizar nuevas cintas entre grupos de particulares. Esta época es conocida como el boom del cine mexicano en el que por un lado se realizaban cintas de notable calidad aunque al mismo tiempo la industria estaba en proceso de desaparición.

La situación continuó en esa tónica a lo largo del sexenio. En un estira y afloja entre el gobierno y las empresas privadas, había mucho qué criticar, pero también era importante lo que había qué reconocer. Un acierto fue el aceptar la necesidad de crear un mejor cine, sea de acción, familiar o comedia pero de manera decorosa.

³²⁹José Luis Gallegos, "Estudia la subsecretaría de ingresos la propuesta para que personas y empresas financien parte del cine", en *Excélsior*, México D.F., 13 de agosto de 1992.

Lo que aparentemente se allanaba con el compromiso adquirido en las coproducciones, de "riesgo compartido", respaldadas por el IMCINE y el FFCC.

Otras películas que la IP realizó en 1993, fueron: **Bronco** de José Luis Urquieta; **Por un salvaje amor** producida por Juan Durán, dirigida por Christian González y filmada en Guadalajara, considerada una de las más violentas filmadas hasta entonces; **Santo, la Leyenda del Enmascarado de Plata**, producida por Gabriela Roel, de la que ya se habló con anterioridad; **¡Aquí espantan!**, primera película cómica producida por Alejandro Camacho y Rebeca Jones; **Vampiro, guerrero de la noche** producida por Ramón Cerro, etc. El cine, comercial o de arte, la mayoría de las veces toma sus ejemplos de la realidad. Así, Cristian González filmó también la muerte del cardenal Posadas Ocampo y la masacre de Waco, Texas.³³⁰

Los esfuerzos de la industria fueron significativos, aunque la situación no dejó de ser compleja. A juicio de los productores la única forma de recuperar las inversiones era rescatando los mercados naturales que tenían en Estados Unidos, Centro y Sudamérica y una forma podía ser uniéndose a las grandes distribuidoras internacionales.

Respecto a la producción, igual que el IMCINE hizo para filmar a partir de coproducciones entre distintas empresas e incluso países, Televisine y otros miembros de la industria hicieron también alianzas económicas para alcanzar mayor factura de películas. Fue el caso del productor y director Fernando Pérez Gavilán, dueño de Cinematográfica Filmex, que en 1993 coprodujo 3 películas con Televisine y una que él mismo dirigió: **La lotería, Muralla de tinieblas, Un ángel para dos diablitos, y Los hermanos buena onda.**³³¹

El último año del sexenio los acuerdos con las distribuidoras extranjeras corrían exitosamente. **La invención de Cronos** fue una de las primeras cintas en distribuirse por empresas extranjeras³³². **Vagabunda**, apoyada por el FFCC, intentaría el mismo camino con la Columbia.³³³ No obstante, las declaraciones continuaron desoladoras: "Lo único que nos queda por hacer es trabajar o la industria se acaba. Tenemos que

³³⁰ Salvador Torres, "Filman la muerte del cardenal Posadas Ocampo y la masacre de Waco, Texas" en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de julio de 1993.

³³¹ Rosario Murrieta, "Alianzas entre empresarios nacionales y extranjeros, el futuro de la industria filmica mexicana", en *Novedades*, México D.F., 21 de diciembre de 1993.

³³² October Films [E.U], Prime Films S.L. [España], Vidmark Entertainment [E.U]

³³³ Alicia Flores, "Mercados del cine en la cuenca del Pacífico", en *Ovaciones*, México D.F., 7 de enero de 1994.

acercarnos a las compañías extranjeras para coproducir cine; no hay más, o nos renovamos o morimos.”³³⁴

En 1994, Carlos Amador inauguró dos salas en un moderno centro comercial. Los complejos extranjeros entraban poco a poco y los empresarios mexicanos buscaban la forma de lidiar con ellos. Por otro lado, la mejora en la calidad de las cintas fue real. La película ***iYa la hicimos!***, dirigida por Rafael Montero y producida por Gabriela Obregón, atrajo críticas favorables que reconocían la calidad de la película.

Trata la historia de una familia pobre que ve cambiada su existencia al recibir un carro último modelo como premio a su consumismo, los acostumbrados churros de Televisión se han venido convirtiendo en productos más cuidados y de calidad a la altura de nuestro público.³³⁵

Como era de esperarse, 1994 fue un año de incertidumbres por la situación política del país. Hasta mediados de febrero es que se habló del rodaje de una película, la versión filmica de ***Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*** de Sabina Berman con Diana Bracho y Carlos Colombo; los cineastas no tenían donde trabajar ya que los Estudios América se encontraban cerrados y la producción no se terminaba de reactivar. Otra cinta estrenada en esas difíciles condiciones fue ***Amor que mata***, dirigida por Valentín Trujillo; quien aprovechó la temática del SIDA que en ese momento permeaba el ambiente por lo trágico y escandaloso que resultó la expansión de la enfermedad.

A fines de 1994 Organización Ramírez creó una empresa en la que bastaba llamar por teléfono para pedir estrenos: Cinexpress. Se trataba de un servicio de renta que logró reunir 50 mil suscriptores.³³⁶ Una respuesta más a las dificultades de la industria. Desafortunadamente la idea no tuvo duración, la entrada de la empresa norteamericana de videos Blockbuster, hizo que tanto Cinexpress; como Videocentro, del grupo Televisa, cerraran poco tiempo después.

³³⁴ Patricia Davalos, "Coproducción con el exterior", en *El Sol de México*, México D.F., 13 de enero de 1994.

³³⁵ Ernesto Gómez Cruz. "El maleficio de los videos afecta al cine", en *Ovaciones*, México D.F., 27 de enero de 1994.

³³⁶ Rocío Morillo, "Crea Organización Ramírez una empresa en la que basta llamar por teléfono para pedir estrenos", en *Reforma*, México D.F., 10 de diciembre de 1994.

3.2.1. ASOCIACIÓN DE PRODUCTORES Y EXHIBIDORES DE PELÍCULAS MEXICANAS.

La Asociación de Productores y Exhibidores de Películas Mexicanas, es una agrupación formada en los años cuarenta. En ella confluyeron los más importantes productores y directores del país. Algunos de los miembros que han encabezado en diferentes momentos de la historia dicha asociación figuran: Gregorio Walerstein, Fernando de Fuentes, Gonzalo Elvira, Miguel Zacarías, Guillermo Calderón Stell, Edgardo Gazcón de Anda, Alberto Blasco Ascencio, Fernando Pérez Gavilán, Alfonso Rosas Priego, etc.

Para 1989 el turno le tocaría a Rafael Pérez Grovas, quien desde sus primeras declaraciones habló de las difíciles condiciones en que se encontraba la industria y de la necesidad de reorganizarla. La solución presentada fue filmar sólo el número de obras que el mercado pudiera consumir: "Aquí todo es imprevisible, no hay elementos o fórmulas que determinen en forma concreta las inversiones, éstas son de alto riesgo." Los cine productores, tenían el compromiso de mantener esa actividad como fuente de trabajo, con base en la demanda del público. Por lo que el acuerdo con la CANACINE, se consideró la posibilidad de promover estímulos de aliento a la inversión fílmica.³³⁷

Los productores iniciaron el nuevo sexenio con una actitud positiva; por un lado se habló de pluralidad temática y por otro, los nuevos esquemas de producción respaldados por empresarios privados, compañías estatales, cooperativas y grupos de reciente integración, generaron un ambiente de confianza y de apertura al nuevo panorama. La filmación de **Rosa de dos aromas** dirigida por Gilberto Gazcón fue una muestra de que buscaba dar otra imagen al cine mexicano. Lo mismo que se confirmó el compromiso adquirido con el ex titular de la Secretaría de Gobernación, Manuel Bartlett, respecto a lo acordado en el Plan de Renovación Cinematográfica durante la administración anterior.³³⁸

Cuando se comenzó a hablar de la venta de algunas empresas fílmicas que pertenecían al Estado en 1990, la idea no sonó mal a los productores, veían grandes posibilidades que derivarían en la producción, distribución, exhibición y hasta promoción publicitaria; sin

³³⁷ Abel Avilés Duarte, "Deseamos la mayoría de los productores de cine privados colaborar con las nuevas autoridades", en *Excelsior*, México D.F., 4 de marzo de 1989.

³³⁸ "Los productores fílmicos empiezan a darle otra imagen al cine", en *El Nacional*, México D.F., 26 de marzo de 1989.

embargo, las cosas no iban por ahí, más que venta, hubo una liquidación de la industria. En el caso de los Estudios América, el lugar de trabajo de los productores privados, el no poder filmar les representó pérdidas considerables. De ahí que un grupo encabezado por Gilberto Gazcón hiciera en 1990 una oferta al gobierno para adquirirlos. La respuesta fue negativa.³³⁹

En 1992, las cosas no mejoraron, la liquidación de Películas Nacionales, a causa de la poca exhibición y de los problemas de distribución de sus filmes, era ya inminente:

Estamos ya elaborando las últimas fases de la liquidación total con Películas Nacionales que la verdad con lo poco que hemos producido y explotado en los cines en estos dos últimos años, y con todos los problemas de la ausencia del público a las salas, las cifras se nos han hecho sumamente cuantiosas, pero vamos saliendo del paso, y en unos días más daremos a conocer la total liquidación de esta empresa que por muchos años manejamos.³⁴⁰

Carlos Amador fue elegido presidente de la Asociación en diciembre de 1992; de inmediato dio a conocer su programa de trabajo: resaltaba un programa emergente de apoyo a la producción cinematográfica, con el que solicitaba recursos financieros al SEDESOL; propuso también la creación de un nuevo Fondo de Fomento en beneficio de los productores, distribuidores y exhibidores que generaban las ganancias, en vista del fracaso que hubo con el FFCC cuando participaban con el estado; insistió en que el impuesto del 6% al cine, manejado en el D.F. fuese derogado únicamente en beneficio de las películas mexicanas. Y respecto a la nueva ley cinematográfica, solicitó que contemplara un porcentaje fijo en cuanto al tiempo de pantalla obligatorio. Otro punto significativo de su programa fue la exigencia a la Secretaría de Hacienda de que a la venta de COTSA, las salas no fuesen convertidas en centros comerciales o estacionamientos, sino que siguieran operando como cines.³⁴¹ Para Carlos Amador la crisis del cine, era una crisis de valores:

Desde que conozco al cine mexicano se dice que está en crisis, yo creo que no existe verdaderamente, lo que se está dando es una crisis de valores y de otros aspectos pero de ninguna manera del

³³⁹ José Luis Gallegos, "Favorable la privatización de la industria cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 13 de junio de 1990.

³⁴⁰ Berta Alicia Flores, "Hasta ver la liquidación de COTSA, los productores seguiremos estancados", en *Ovaciones*, México D.F., 13 de octubre de 1992.

³⁴¹ Rosario Murrieta, "Carlos Amador, nuevo presidente de la APDPM", en *Novedades*, México D.F., 18 de diciembre de 1992.

cine. Si uno quiere producir películas decorosas lo puede hacer con crisis o sin crisis.³⁴²

Crisis solo superable, según su punto de vista, retornando a la vieja fórmula: música y comedia ligera. De ahí que dentro de las películas producidas en esa época se encuentren títulos como: **Sabor a mi, Mentiras, Chiquita pero pícosa, Pero sigo siendo el rey.**³⁴³

Su idea durante ese periodo fue hacer buen cine pero sobre todo, independiente de IMCINE y del gusto del público, de sus familias y para todas las edades: "porque hay ciertas películas de arte que son verdaderos esfuerzos, pero que no han llevado al público a las taquillas".³⁴⁴

Los mejores días de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, al parecer habían pasado. Un incendio ocurrido en el Condominio de Productores, en julio de 1993, desapareció 50 años de historia. Por fortuna no se quemó alguna película, aunque los archivos, se dijo, quedaron hechos cenizas.³⁴⁵

Al final de su administración, Carlos Amador, consideró que sus esfuerzos no fueron suficientes, si bien hubieron varias acciones no siempre trascendieron: a principios de enero de 1994 se interpuso en Cuba una protesta por la piratería de películas nacionales, pero las cosas no pasaron de ahí. Se vio con buenos ojos el interés de las distribuidoras extranjeras por algunas películas mexicanas, fue el caso de Columbia Pictures por **Cronos, Novia que te vea y Vagabunda;** pero la realidad resultaba inexpugnable, cada vez había menos pantallas mexicanas. La última propuesta de su administración fue el proyecto de creación de cines móviles, que podrían trasladarse de una población a otra, el cual, por cierto, contaba con el respaldo de la empresa Cinemark, que entre otras cosas se comprometía a respetar el tiempo de pantalla. Nada cambió: "no me voy satisfecho, sin embargo tengo la conciencia tranquila porque hice lo posible por impulsar el cine mexicano".³⁴⁶

³⁴² Macarena Quiroz Arroyo, "Carlos Amador a favor de que se filmen en México cintas de corte familiar dignas del público", en *Excelsior*, México D.F., 23 de febrero de 1989.

³⁴³ "Carlos Amador confía en la salvación del cine sólo si se regresa a la vieja fórmula: música y comedia ligera", en *El Heraldo de México*, México D.F., 7 de marzo de 1989.

³⁴⁴ Arturo Pacheco, "Carlos Amador clama por la apertura del campo de acción de los empresarios", en *El Heraldo de México*, México D.F., 4 de febrero de 1992.

³⁴⁵ "En el incendio del Condominio de Productores no se quemó ninguna película: Carlos Amador", en *Uno más Uno*, México D.F., 24 de julio de 1993.

³⁴⁶ Lorena Ríos Alfaro, "Hoy se dará a conocer al nuevo titular de Productores y Distribuidores de cine", en *Uno más Uno*, México D.F., 15 de diciembre de 1994.

Otra agrupación importante fue la Asociación de Distribuidores Independientes. En 1993, estaba encabezada por Fernando Vega Jiménez, los miembros de la asociación, conscientes de la desigual competencia con las distribuidoras extranjeras, buscaron mecanismos para sobrevivir.

CLASA Films, es una de las empresas productoras que tuvo cierta actividad en la década de los noventa e incluso, éxito. Encabezada por Manuel Barbachano Ponce y por sus hijos Pablo y Francisco, inició a mediados de 1990 el largometraje **La tarea** con argumento y dirección de Jaime Humberto Hermosillo y actuaciones de María Rojo y José Alonso. La película fue concebida para hacerla en video y en una sola habitación. En esta tónica de hacer un cine de calidad y del mismo director, filmaron al año siguiente **Encuentro inesperado**, también con María Rojo y en esa ocasión Lucha Villa; **La tarea prohibida**, y **Tequila** de Rubén Gámez. Debido a los problemas suscitados en la industria CLASA abrió un canal de televisión por cable de cine mexicano (CMC), en el que explotarían su acervo de alrededor de 700 películas y dada la coyuntura, mediante la cual IMCINE les vendió una parte del acervo de las empresas productoras liquidadas, también se integrarían esas cintas.³⁴⁷

Amador, en su calidad de presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, fue nombrado vicepresidente del comité ejecutivo de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Películas (FIAPF), presidida por Dino de Laurentis, con sede en París. Ese organismo internacional, al que se afilian las asociaciones de productores de películas de Europa y Asia más importantes, busca enfrentar los problemas que representan los avances tecnológicos y aprovecharlos en su favor, así como fomentar el intercambio y la reciprocidad en varios aspectos relacionados con el cine.³⁴⁸

³⁴⁷ Rosario Murrieta, "Rodaje de una cinta y grabación de una serie televisiva, proyecto prioritario de Clasa Films para el próximo año" *Novedades*, México D.F., 27 de diciembre de 1993.

³⁴⁸ "Nombran a Carlos Amador Vicepresidente de la FIAPF" en *Excélsior*, México D.F., 10 de junio de 1993.

3.2.2. CANACINE: CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

La CANACINE, desde su fundación en 1942, ha sido la Cámara encargada de velar por los intereses de la industria privada, de dar servicio, asesoría laboral, fiscal y financiera.

Su posición en ese momento era en contra de lo que llamaron "el populismo" en el cine, por haber sido el factor que propició su estancamiento. Intercedían por la liberación de la taquilla y por la regulación de la producción, distribución y exhibición con el fin de recuperar sus inversiones. El presidente, a principios de 1989, era Alfredo Acevedo Bueno.

Para entonces la industria lidiaba con varios problemas, como por ejemplo, la piratería, una de las actividades que afectó a los industriales, lo mismo que la baja calidad del cine que como grupo los desprestigió. Ante esta situación se intentó generar conciencia entre los productores para dar un giro a un cine familiar y dejar atrás el tipo de cine que había ensombrecido su imagen. Situación que no solo era una necesidad, sino una exigencia de la sociedad. Decía el encabezado de un periódico: "Lo solicitó una persona, durante la convención de Canacine. Que el cine mexicano erradique la pornografía, las leperadas y otros elementos nocivos; necesario filmar obras para que asista la familia".³⁴⁹

Sin embargo, existían otros problemas, no se permitía filmar en ciertos lugares a productores mexicanos, lo que no sucedía en el caso de los extranjeros a los que se les otorgaban permisos con facilidad; como es obvio esa situación causaba muchos problemas y malestar entre los empresarios mexicanos, y como consecuencia su actitud se polarizaba respecto al estado. Si bien, no todo fue negativo, en la mencionada convención de la CANACINE realizada en 1989, se presentaron avances tecnológicos, un nuevo material para negativos de cine lanzado por KODAK: Eastman EXR, compatible con video; que posibilitó nuevos caminos.³⁵⁰ La carrera de la tecnología, no se detendría con todo y que

³⁴⁹ José Luis Gallegos, "Que el cine mexicano erradique la pornografía, las leperadas y otros elementos nocivos; necesario filmar obras para que asista la familia", en *Excelsior*, México D.F., 14 de abril de 1989.

³⁵⁰ Con la idea de dar más "libertad a la imaginación con respecto a las características tecnológicas", el nuevo tipo de película cinematográfica permite una mayor latitud de subexposición, ver las sombras sin perder detalle en las altas luces y ofrece alta saturación de color en toda la escala de exposición sin sacrificar la profundidad de los tonos negros, debido a la amplitud de su latitud las escenas pueden transferirse fácilmente a cinta de video, película positiva o videodisco, de hecho se trata de una

las puertas parecían cerrarse, y cuando los saldos de la década anterior eran tan poco alentadores: cierre de salas, deterioro de la calidad de las películas, disminución de producciones, falta de actores o actrices de renombre, descapitalización de la industria: "Esta década fue fatal en todos los sentidos para el cine, porque además nuestros continuos planteamientos de apoyo para ella, han sido desoídos por las autoridades".³⁵¹

El caso del video se resolvió en 1992 incorporando esa industria a la CANACINE por medio de la Asociación Nacional de Comercializadores de Videogramas. Con ello se daría más fuerza al video y empresas como: VideoVisa, VideoMax, Siglo 21, VideoUniversal, Kanon Home Video, OferVideo, Comunicación en Video, Mex-Cinema y Profesionales en Video, podrían contrarrestar la piratería en un esfuerzo conjunto. Ese año, Alfredo Acevedo Bueno fue reelecto como presidente de la Cámara.

Las demandas continuaron en el mismo tono de adecuar los precios de admisión a las salas para así acceder a una industria moderna, y con *presencia internacional*.³⁵² Con la ventaja de que por lo menos en ese momento ya se podía hablar de la posibilidad de obtener créditos de la Nacional Financiera.

En 1993 se creó la Unión de Crédito de la Industria Cinematográfica, abierta a los industriales de cine de cualquier rama. La Unión inició con 27 socios y un capital de 40 millones de nuevos pesos según informó la prensa.³⁵³ La idea fue incorporar a todos los grupos que quisieran pertenecer a ella con el único requisito de ser cineastas. Hubieron algunos cambios durante el año dentro de la CANACINE, en marzo de 1993 cambió la mesa directiva y fue electa Patriacia Millet de Fuentes, nieta del director Fernando de Fuentes. Su proyecto estuvo centrado en la modernización del cine, en la protección de las inversiones de los industriales y en la revisión de la nueva ley cinematográfica.³⁵⁴

película cinematográfica compatible con los sistemas de televisión de alta definición. Patricia Vega, "Nuevo material para negativos de cine de alta compatibilidad con video", en *La Jornada*, México D.F., 14 de abril de 1989.

³⁵¹ Alfredo Acevedo Bueno, "La década que está por concluir fue terrible para el cine mexicano", en *Excélsior*, México D.F., 21 de diciembre de 1989.

³⁵² Macarena Quiroz Arroyo, "Reeligieron a Acevedo Bueno como Presidente de la Cámara Nacional de Cine", en *Excélsior*, México D.F., 2 de mayo de 1992.

³⁵³ Arturo Pacheco, "'Intereses blandos' para cualquier sector del cine en la Unión de Crédito", en *El Heraldo de México*, México D.F., 5 de febrero de 1993.

³⁵⁴ Macarena Quiroz Arroyo, "Lograr la modernización del cine nacional, objetivo de Patricia Millet como presidenta de la CANACINE", en *Excélsior*, México D.F., 30 de abril de 1993.

En principio Patricia Millet comenzó por actualizar las cuotas de la CANACINE para resolver en cierta medida los problemas financieros presentados. Los que, no hay que olvidar, se debieron en buena medida a la quiebra de algunas empresas y a que los agremiados no tenían suficientes recursos para resolver problemas heredados de tiempo atrás:

Piratería, impuestos, cierre de salas, falta de estímulos a la producción, así como graves deficiencias de la nueva Ley Cinematográfica, fueron algunos de los planteamientos que integrantes de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine), encabezados por Patricia Millet, hicieron al senador Manuel Aguilera Gómez, durante la reunión-comida que tuvo lugar ayer en la sede de la cámara.³⁵⁵

Problemas para los que la CANACINE consideró solucionar con la entrada de Cinemark y Cinemex: "dado que definitivamente estamos con un déficit de salas cinematográficas en toda la República", explicaba Patricia Millet en su momento.³⁵⁶

1993 fue terrible para la industria, los agremiados perdieron considerables ingresos por el cierre de las salas. La esperanza para el año entrante era la entrada en vigor del TLC, y con ello la llegada de inversión extranjera al país. Esperanza que se desvaneció el 1º de enero de 1994 con el levantamiento zapatista.

Con todo y los problemas antes mencionados, los logros considerados por la CANACINE, fueron los siguientes: el primer aumento de precios de taquilla del 6%, la eliminación del cine de la canasta básica, la unión de crédito y la elaboración de la Ley Federal de Cinematografía publicada en 1992.

Para 1994, una las alternativas en que se cifraban las esperanzas de la Cámara, fue los 50 millones de nuevos pesos que el presidente Carlos Salinas de Gortari otorgaría a través del Departamento del Distrito Federal para reactivar la industria: "no se ha precisado la utilización del fondo de 50 millones de nuevos pesos para el cine".³⁵⁷ Desafortunadamente la utilización del fondo nunca se precisó porque el dinero nunca llegó.

³⁵⁵ Macarena Quiroz Arroyo, "Intervendrá Manuel Aguilera en la solución de problemas de la industria fílmica", en *Excélsior*, México D.F., 1º de julio de 1993.

³⁵⁶ "La CANACINE rindió homenaje a cinco importantes exhibidores mexicanos", en *El Día*, México D.F., 10 de diciembre de 1993.

³⁵⁷ Patricia Millet. Macarena Quiroz Arroyo, "No se ha precisado la utilización del fondo de 50 millones de nuevos pesos para el cine", en *Excélsior*, México D.F., 10 de mayo de 1994.

El fin del sexenio traía nuevas promesas, que siempre llegaban tarde. En una entrevista que dio Patricia Millet a fin de año explicó las razones del porqué: la ley cinematográfica por la que tanto habían insistido y que sacaría al cine de canasta básica, no fue puesta en práctica hasta mucho tiempo después; el precio de taquilla se liberó al momento de iniciarse la crisis económica, razón por la cual la gente ya no podía ir al cine; se privatizó COTSA cuando las salas ya estaban más que empobrecidas y deterioradas, lo que provocó la quiebra de Películas Nacionales; y ante la baja calidad del cine la gente de cualquier modo, no regresó a ver cine mexicano. Y ahora los números:

Mire usted: en 1988 -al iniciar Salinas de Gortari su período presidencial- en México se registraron 430 millones de espectadores en todas las salas del país: en 1993 sólo tuvimos 103 millones. En 1988 se filmaron en México 120 películas y en 1993 sólo se realizaron 47 producciones. En 1982 existían tres mil 600 pantallas en toda la República y en 1993 sólo se contabilizaban mil 300.³⁵⁸

En septiembre de 1994, la CANACINE hizo circular entre miembros del gobierno priísta un documento en el que enlistaba los "puntos básicos" sobre la problemática del cine mexicano: demandaba *seguridad jurídica*, estímulo a la producción y exhibición de películas nacionales.³⁵⁹

3.2.3. TELEVICINE

Fundada en 1978 por Televisa, ha sido una de las compañías más exitosas en México y Latinoamérica. Incluso, en la década de los noventa, tuvo una considerable participación dentro de la producción de películas mexicanas. El director general, Jean Pierre Leleu mantuvo una política de producción abierta e incluyente. Fueron tiempos en que se rodaron películas de todo tipo: comedia ligera, musicales, de suspenso y hasta las llamadas de *arte*, con la participación de cineastas de la nueva generación, es el caso de Rafael Montero, Juan Antonio de la Riva y Carlos Carrera.

Una de las principales acciones de la empresa, fue el intento por comprar los 344 cines que COTSA estaba por vender, movimiento que no fue posible realizar debido a la oposición de varios actores del medio,

³⁵⁸ Patricia Millet. Félix Zúñiga Barba, "El cine nacional en extinción", en *El Financiero*, México D.F., 18 de septiembre de 1994.

³⁵⁹ Arturo García Hernández, "CANACINE envía a candidatos del PRI un SOS", en *La Jornada*, México D.F., 21 de septiembre de 1994.

que consideraron que se propiciaría el monopolio de Televisa en los medios de comunicación: televisión, cine, video, radio, y compañías disqueras.³⁶⁰

Algunas de las cintas filmadas en ese periodo fueron: **Pueblo viejo**, de Carlos García Agraz; **El secuestro de un periodista**, producida por Valentín Trujillo y Televisine; en 1993 se rodó **Hoy no circula**,³⁶¹ interesante esfuerzo que reunió a la Cooperativa Ollín Yotl con Televisine en un tema ciudadano. Con respaldo de algunos actores como Alejandro Camacho y Rebeca Jones, que se dedicaron a coproducir, se filmó **Aquí espantan**, dirigida por Rafael Montero y **Una buena forma de morir** del mismo director. Otras cintas de ese mismo año fueron: **La última batalla** y **Monarca**, de Juan Antonio de la Riva, que también filmó **iSoy libre!** Con la cantante veracruzana Yuri; **Amor y venganza**³⁶², dirigida por Marina Stavenhagen, egresada del CCC, con Alejandra Avalos, Arturo Peniche y Manuel Ojeda. En 1994, se produjo **La señorita**, entre otras.

El mecanismo de coproducción fue asociarse con productores independientes para hacer películas. Entre estas compañías estuvieron: Cinematográfica Camargo, Alianza Films, la cooperativa mencionada Ollín Yotl y la empresa de Valentín Trujillo.

Durante los años más duros de la crisis cinematográfica, Televisine fue la empresa que mantuvo a flote al cine mexicano con la producción y coproducción permanente de largometrajes. Fue un momento en el que incluyeron a todos los actores de la industria: Cooperativas, productores independientes, egresados de las escuelas de cine, etc. En esos años Televisine fue la empresa que más produjo, superando incluso a IMCINE. En 1994 organizó, junto con la SOGEM, la Bienal de Guiones Cinematográficos, con el incentivo de que el guión ganador sería filmado por la empresa.³⁶³

Empresarios asociados, entre ellos Carlos Amador, Alejandro Camacho y Rebeca Jones; Humberto Zurita y Christian Bach; Gabriela Obregón, Gina Terán, Fernando Pérez Gavilán y otros como

³⁶⁰ "Se oponen industriales a la venta de cines al consorcio Televisa", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de julio de 1990.

³⁶¹ No recibió apoyo del FFCC. Ver al final del capítulo

³⁶² Ver al final del capítulo

³⁶³ Blanca Valadez, "Organizan SOGEM y Televisine: Bienal de guiones cinematográficos", en *El Nacional*, México D.F., 31 de julio de 1994.

Televisine y la Fundación Cultural Televisa respaldan la celebración de la I Biental de Guiones Cinematográficos.³⁶⁴

Una de las últimas cintas filmadas en 1994 fue **Días de combate**, de Paco Ignacio Taibo, estrenada al año siguiente. Y por su parte pese a varios años de *satánizar* la empresa, Televisine estrenó en la Muestra de Cine de la Cineteca Nacional: **Una buena forma de morir** coproducida por Gabriela Obregón. Ese fin de año se filmó **Entre Villa y una mujer desnuda** de Sabina Berman,³⁶⁵ en sociedad con Tabasco Films que también participó en otros proyectos, como lo fue **Salón México**. En septiembre de 1994, Jean Pierre Leleu suspendió el proyecto fílmico sobre las novelas de Taibo II por el inexplicable fracaso en taquillas.

Como alternativa a la exhibición que se encontraba en tan mal estado, Televisine, junto con varios empresarios pensaron en la posibilidad de construir conjuntos de salas llamados: *videocines* con la intención de tener una mayor explotación de las películas; idea que no cristalizó.³⁶⁶ Llegado el momento de ponderar éxitos y fracasos, la ilusión se desvaneció por reflejo de la situación general que la contracción del cine mexicano advertía. Los resultados en taquilla no avalaron el propósito de las películas, muchas de las cuales permanecieron en cartelera solo una semana.

La producción de Alejandro Camacho y Rebeca Jones [**El tesoro de Clotilde**] ha pasado a ser otro eslabón de la cadena de fracasos en la taquilla de Televisine en el presente año, junto a **Días de Combate, La Pura, La Señorita, Una Buena Forma de Morir y Amor que Mata**, que no lograron mayor permanencia en los cines [...] No es fácil, porque tenemos atrás dos sexenios de ficheras, encuerados, peladeces, albures, estupideces [...] ya no se cuenta con los tres pilares que mantenían un balance en el quehacer fílmico, como Cotsa (exhibición), Películas Nacionales (distribución) y Películas Mexicanas (producción).³⁶⁷

³⁶⁴ José Luis Gallegos, "Producirá Televisine con varios empresarios", en *Excélsior*, México D.F., 5 de octubre de 1994.

³⁶⁵ Ver al final del capítulo

³⁶⁶ José Luis Gallegos, "Producirá Televisine con varios empresarios", en *Excélsior*, México D.F., 5 de octubre de 1994

³⁶⁷ Julián Pastor. Hugo Lazcano, "Le falta al cine credibilidad" en *Reforma*, México D.F., 24 de noviembre de 1994.

Respecto a la posibilidad de coproducción entre IMCINE y Televisine, los acuerdos nunca se llegaron a concretar, posiblemente por la postura de Emilio Azcárraga Milmo que nunca estuvo convencido del todo, hay que recordar que dos años atrás, cuando le fue sugerida la posibilidad contestó: "¡Dios me libre! No. Con el Estado, ini loco!".³⁶⁸

3.3. ESTUDIOS CINEMATográfICOS: DONDE LOS MALOS SUEÑOS SE HICIERON REALIDAD.

La historia de los estudios cinematográficos en México es amplia, en sus buenas épocas llegaron a existir seis, razón por la cual la industria fílmica mexicana fue durante décadas la más importante en Latinoamérica.

En un principio los sindicatos teníamos 6 Estudios: Churubusco; CLASA, que es ahora el Registro Federal de Automóviles; América; Filmo laboratorio, que estaba en la esquina de Coyoacán y Av. Universidad, que ahora hay 40 mil edificios, pegado al PECIME; Tepeyac y San Angelín. 6 Estudios de producción cinematográfica.³⁶⁹

Para fines de los años 80 solo quedaban los Estudios América y los Estudios Churubusco, ambos propiedad del gobierno federal. Como obvia respuesta a las necesidades del proceso de modernización cinematográfica los estudios tenían que ser modificados; ya los productores extranjeros habían hablado de la deficiencia de los equipos y por lo tanto había que resolver el problema. Se pensó en invertir en tecnología, pero el dinero tenía que salir de algún lado, y es entonces que comenzaron los rumores de la venta de los estudios, tanto Churubusco, cómo América. El caso fue manejado de la misma manera que con las empresas estatales CONACINE, sin tomar en cuenta a los trabajadores y con declaraciones de los funcionarios permanentemente contradictorias: "Nosotros no sabemos qué decir, pues los funcionarios se niegan a hacer comentario alguno al respecto. La desaparición de las productoras estatales CONACINE y CONACITE II, sí afectó a los trabajadores de la 49".³⁷⁰

³⁶⁸ Alejandro Salazar, "Durán Loera: truncado proyecto", en *El Nacional*, México D.F., 13 de noviembre de 1994.

³⁶⁹ Entrevista con Marcela Fernández Violante, *op.cit.*, p.6

³⁷⁰ Miguel Campos, secretario general de la sección 49 del STIC. Davalos, Patricia, "Que ya vendieron los Churubusco y América", en *El Sol de México*, México D.F., 19 de abril de 1990.

Por absurdo que pueda parecer, se llegó a decir que la crisis de los estudios se debía a la utilización de escenarios naturales urbanos y campestres para la filmación de las cintas.³⁷¹

3.3.1. ESTUDIOS AMÉRICA

El caso de los Estudios América fue insalvable, se vendieron como parte del "paquete" junto con IMEVISION y COTSA en 1991; un "paquete" que aunque se quiso salvar, fue imposible dadas las condiciones en que fue presentado.

En 1989, el director de los Estudios América, Rafael Cuervo presentó su programa para el año siguiente, se habló de producir 22 largometrajes, más la renta de servicios. Con la aprobación del IMCINE se estaba reequipando con moderno equipo de filmación, además de que se construyeron nuevos talleres y se restauró parte del equipo de rodaje con que se contaba. Las cosas no marchaban mal.³⁷²

El saldo a la hora de rendir el informe a fines de 1990 era: 250 filmes de promoción publicitaria, telenovelas y los largometrajes mencionados con anterioridad.³⁷³ "En términos económicos, la empresa va muy bien, desde el año pasado la administración opera con números negros. Somos totalmente autosuficientes".³⁷⁴

La situación cambió radicalmente, para julio de 1991 la connotación cambió de los Estudios América a los *cementerios América*; el poder manipulador de la prensa volvió a interferir en la percepción pública, dando pie a que un mes después sonara más que lógica su venta: un hecho *irreversible*, según palabras del mismo director de los estudios. Con la ventaja de que, "El comprador recibiría la empresa totalmente limpia, libre de adeudos".³⁷⁵

³⁷¹ Jorge Ontiveros A, "Tienden a desaparecer los estudios cinematográficos", en *Ovaciones*, México D.F., 26 de septiembre de 1992.

³⁷² "Se ha mantenido a un buen nivel la actividad fílmica", en *Excélsior*, México D.F., 1º de agosto de 1990.

³⁷³ José Luis Gallegos, "La producción en los Estudios América llegará este fin de año a veinte largometrajes: Rafael Cuervo", en *Excélsior*, México D.F., 19 de octubre de 1990.

³⁷⁴ *Ibidem*

³⁷⁵ José Luis Gallegos, "A fines del presente mes se terminarán los trámites sobre la venta de los Estudios América", en *Excélsior*, México D.F., 2 de agosto de 1991.

Una de las últimas cintas rodadas en los Estudios América fueron: **Serpientes y escaleras** de Busy Cortés y **Memorias del penal** de Carlos East.

Como se dijo con anterioridad, los trabajadores no fueron considerados dignos compradores de los Estudios a criterio del gobierno federal, no importó que intentaban rescatar sus fuentes de trabajo y finalmente el patrimonio fílmico nacional:

Uno de los trabajadores del sindicato comentó: "antes de que pudiéramos inscribir nuestra propuesta ante Bancomer, fiduciaria que se encarga de la venta de los Estudios América, se nos informó que la venta se había suspendido". Esto causó sorpresa no sólo entre los trabajadores, sino también entre algunos de los empresarios fílmicos, que [...] también estaban en la adquisición de dichas instalaciones. Pero además de la sorpresa, el modo en que se les comunicó que la venta se suspendía, les hizo temer una mala jugada.³⁷⁶

En agosto de 1992 hubo una suspensión temporal de la venta de los Estudios América, lo mismo que las actividades bajaron su ritmo; como es obvio, esto representó una carga para la crisis en que se hallaban. La solución momentánea fue vender un lote de 70 películas mientras se consolidaba la venta.³⁷⁷ Finalmente para los primeros meses de 1993 la prensa anunció: "EL CINE MEXICANO PIERDE SU CASA".³⁷⁸ La transacción estaba hecha.

Los Estudios América fueron parte del "paquete" adquirido por Ricardo Benjamín Salinas Pliego, con la buena noticia de que serían remodelados a la brevedad, y con la mala nueva de que 60 empleados serían liquidados.³⁷⁹

En un hecho sin precedente en sus 36 años de historia, los Estudios América cerraron sus puertas desde ayer martes 21 de septiembre para no abrirlas hasta dentro de unos 6 u 8 meses, en virtud de que

³⁷⁶ Arturo Pacheco, "La suspensión inexplicada de la venta de los América despierta sospechas", en *El Heraldo de México*, México D.F., 25 de agosto de 1991.

³⁷⁷ Jorge Ontiveros A., "Estudios América vende filmes para sobrevivir", en *Ovaciones*, México D.F., 27 de agosto de 1992.

³⁷⁸ José Luis Gallegos, "El cine mexicano pierde su casa con la venta de los Estudios América y los Churubusco reducen su espacio" en *Excélsior*, México D.F., 16 de marzo de 1993.

³⁷⁹ Rosario Murrieta, "Cerraron los América; productores fílmicos en la 'cuerda floja'", en *Novedades*, México D.F., 22 de septiembre de 1993.

en ese plazo -se dice- sus instalaciones serán objeto de una remodelación a fondo.³⁸⁰

Rafael Cuervo renunció una vez que entró la nueva administración, los estudios, por su parte fueron destinados a la producción de televisión y series para Televisión Azteca.

3.3.2. ESTUDIOS CHURUBUSCO

La compañía Productora Asociados Mexicanos –encabezada por Emilio Azcárraga Vidaurreta –asociada con la productora estadounidense RKO, comenzaron la construcción de las instalaciones de los Estudios en 1944. Para 1989, 45 años después, las cosas habían cambiado.³⁸¹

La sacudida de los estudios comenzó al final del año de 1989 cuando se estaba terminando de filmar ***Las casas, una hoguera al amanecer***, de Sergio Olhovich, trabajo apoyado por el estado a través de IMCINE y por la sección de Técnicos y Manuales del STPC en medio de una serie de turbulencias.

Los productores privados, tras una ausencia de 13 años regresaron a los Estudios en armonía con los trabajadores del sindicato (STPC). Rompieron relaciones por sus excesivas demandas salariales; periodo durante el cual colaboraron con los trabajadores del STIC en los Estudios América. Los productores privados retornaron en un momento en que el ambiente se mostraba inseguro para la industria. Rivales históricos tuvieron que hacer alianzas:

Churubusco plantea la reducción de sus tarifas de laboratorio y la de renta de equipo para filmación. La cooperación de trabajadores, funcionarios y empresarios logrará mantener activos a los Estudios Churubusco, que son los mas grandes y antiguos de América Latina.³⁸²

Dicha alianza no fue posible antes dada la política cerrada del sindicato y de sus estatutos. Por otro lado, los rumores sobre la venta de los

³⁸⁰ *Ibidem*

³⁸¹ Cabe recordar que la primera película realizada en los Estudios Churubusco fue *La perla* de Emilio Fernández en 1946. Francisco Peredo, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica. 1940-1952*, Tesis doctoral, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Coordinación de Historia, 2000. Pág. 328

³⁸² Eduardo Salvador, "Los productores fílmicos privados regresan a Estudios Churubusco", en *El Sol de México*, México D.F., 9 de febrero de 1990.

Estudios inquietaron a todo el gremio, de modo que resultaba más fácil defenderse unidos.

Aparentemente los estudios no serían vendidos sino estaban en proceso de "desincorporación", noticia confirmada por la Nacional Financiera, una de las instituciones gubernamentales que tuvo a su cargo la venta de empresas paraestatales.³⁸³ En 1991, la Secretaría de Hacienda anunció que se haría un inventario y entonces sería decidida su venta.³⁸⁴

Los trabajadores por su parte, reaccionaron reactivando los estudios, de diferentes formas junto con los empresarios, iniciaron un ciclo semanal donde proyectaron una película mexicana de reconocimiento internacional.³⁸⁵ Desafortunadamente no sabemos hasta qué punto esa nueva promoción surtió efecto, algunos diarios como el *Excélsior*³⁸⁶, publicaron declaraciones del director de los Estudios hablando de su reciente auge gracias al regreso de los productores privados y a la calidad del equipo adquirido; mientras que *El Novedades*, se refería a ellos con nostalgia: "Los Churubusco mueren de inanición y de nostalgia. Hoy, el mutismo y el silencio de los estudios no deja lugar más que al lejano eco de aquellos días en que el trajín del rodaje simultáneo tema de cinco o seis películas, no daba cabida al silencio ni al sosiego".³⁸⁷

Lo que era innegable es que hubieron muy pocas filmaciones durante esos años y que una de las únicas empresas activas en ese momento era Televisine.³⁸⁸ La historia del cine recuerda esa época como uno de los periodos más difíciles del cine mexicano.

Por fin se definió la situación y se anunció que los Estudios Churubusco no serían vendidos ni "desincorporados" sino "redimensionados" para convertirse en el Centro Nacional de las Artes, proyecto que habría de ser concluido en ese sexenio y que uniría al cine con el resto de las artes; o dicho de otro modo le quitaría al cine parte de su

³⁸³ Patricia Vega, "Los Churubusco, en proceso de 'desincorporación': NAFINSA", en *La Jornada*, México D.F., 23 de marzo de 1990.

³⁸⁴ "La SHCP analizará la venta de los Churubusco: Durán Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de febrero de 1991.

³⁸⁵ José Luis Gallegos, "Proyectarán semanalmente, en los Churubusco, una cinta mexicana de reconocida calidad", en *Excélsior*, México D.F., 21 de junio de 1991.

³⁸⁶ José Luis Gallegos, "Los productores privados ya utilizan el moderno equipo de los Estudios Churubusco", en *Excélsior*, México D.F., 27 de junio de 1991.

³⁸⁷ Rosario Murrieta, "Los Churubusco mueren de inanición y de nostalgia", en *Novedades*, México D.F., 17 de septiembre de 1991.

³⁸⁸ Macarena Quiroz Arroyo, "Sigue en activo la planta productiva de los Estudios Churubusco: Marco Julio Linares", en *Excélsior*, México D.F., 9 de marzo de 1993.

infraestructura para hacer una obra monumental en beneficio de las instituciones que enseñan arte en México.³⁸⁹

El Director de los Estudios, Marco Julio Linares renunció y fue nombrado en su lugar el cineasta Diego López Rivera, nieto del muralista Diego Rivera. Ciertas opiniones muestran como tal redimensionamiento era necesario dada su subutilización, el director de IMCINE explicó las cosas a partir de los siguientes motivos:

Yo diría que en los últimos años, vale la pena apuntarlo de una vez, [los Estudios] han sido subutilizados; es decir, hay una crisis evidente en la producción cinematográfica. Lo hemos manifestado en reiteradas ocasiones, es preciso modernizarlos y redimensionarlos para asegurar su existencia. Los Churubusco fueron pensados para un esquema de producción de los años 40 y 50. En el mundo, todos los estudios se han modernizado, su estructura y optimizado el uso de sus espacios, por lo que los Churubusco van a compartir su terreno con el Centro Nacional de las Artes.³⁹⁰

Esas fueron las razones que dio el gobierno, sin embargo, desde otra perspectiva, es importante conocer la otra cara de la moneda. Una vez que la construcción del CNA fue un hecho, la primer promesa de Rafael Tovar y de Teresa fue que no se afectarían los foros.³⁹¹

Las cosas no sucedieron así, ese fue el principal problema; en opinión de la maestra Marcela Fernández Violante, Secretaria del trabajo de la Sección de Directores del STPC, sucedió lo siguiente:

EL proyecto de "redimensión" aseguró la existencia de los Estudios, en el peor momento esto se percibió como un suspiro de alivio.³⁹² Por su parte CONACULTA se comprometió a re equiparlos.

Las obras se echaron a andar en 1993, y el proyecto estuvo dirigido por Legorreta Arquitectos. El ambiente resultó tirante dado que quienes localizaban su domicilio de trabajo en las instalaciones fueron

³⁸⁹ Salvador Torres, "Los Estudios Churubusco serán 'redimensionados' y se convertirán en el Centro Nacional de las Artes", en *Uno más Uno*, México D.F., 13 de marzo de 1993.

³⁹⁰ Salvador Torres, "Sustituye Diego López a Marco Julio Linares en la dirección de los Estudios Churubusco", en *Uno más Uno*, México D.F., 23 de marzo de 1993.

³⁹¹ José Luis Gallegos, "No serán afectados los foros de cine en los Estudios Churubusco: Rafael Tovar y de Teresa", *Excelsior*, México D.F., 3 de abril de 1993.

³⁹² Salvador Torres, "El Centro Nacional de las Artes, garantía para no privatizar Estudios Churubusco: CSG" en *Uno más Uno*, México D.F., 7 de abril de 1993.

reubicados, «desalojados» dijeron algunos.³⁹³ Los trabajadores también defendieron su fuente de trabajo a capa y espada. El saldo fue el siguiente: "Como ya es sabido, los Estudios se van a redimensionar, esto quiere decir que de las 18 hectáreas que comprendían van a ocupar ahora poco más de seis".³⁹⁴

Los productores privados defendieron también la infraestructura aunque con mesura, "sin rechazo al proyecto de usar espacios ahora inutilizados de ese predio".³⁹⁵ Mientras que las autoridades no actuaron de la misma manera, se prohibió el paso durante las obras de construcción, tanto a los trabajadores del sindicato, como a periodistas y cineastas sin previo permiso del director, Diego López y de las autoridades del CONACULTA.

El redimensionamiento de los Estudios trascendió al ámbito ecológico por la cantidad de árboles talados que había en el lugar y por la situación de los animales amaestrados que durante años habitaron en los Estudios Churubusco.

Diego López, [...] admitió que fue él quien dio la orden de restringir el acceso. El funcionario pidió comprensión a los periodistas, informó sobre el avance de la modernización de Churubusco, habló sobre la inminente reubicación del zoológico, y negó que hubiera tala de árboles, ya que se trasplantarán a otro sitio "con máquinas especiales que los desentierran con todo y raíz". Aunque no especificó dónde los sembrarán, admitió que habrá recorte de personal, toda vez que haya una evaluación sobre el número exacto que se necesitará en los Estudios, ya "redimensionados".³⁹⁶

El caso del zoológico no tuvo buen fin, los hermanos Gurza, dueños de los animales que aparecieron en numerosas películas, se negaron a sacarlos, por lo que fueron desalojados un año después: "Los Gurza levantaron demanda en contra de los estudios Churubusco. Sin aviso oficial, se llevaron sus animales y destruyeron sus jaulas".³⁹⁷

³⁹³ Rosario Murrieta, " 'Desalojarán' a productores de los Estudios Churubusco", en *Novedades*, México D.F., 19 de mayo de 1993.

³⁹⁴ Héctor Rivera J, "Explica Diego López el proyecto que hará de los Estudios Churubusco unos estudios de Primer mundo", en el semanario *Proceso*, México D.F., 31 de mayo de 1993.

³⁹⁵ Edgardo Gazcón, vicepresidente de la Asociación de Productores de Películas. *Excelsior*, México D.F., 8 de junio de 1993.

³⁹⁶ Salvador Torres, "Asumo las consecuencias de la de la modernización de Estudios Churubusco, afirma Diego López", en *Uno más Uno*, México D.F., 10 de julio de 1993.

³⁹⁷ Bertha Alicia Flores, "Los Gurza levantaron demanda en contra de los estudios Churubusco", en *Ovaciones*, México D.F., 18 de septiembre de 1994.

Los animales desaparecidos fueron aproximadamente 105 felinos, serpientes y aves, "que luego de 27 años de realizar más de 200 cintas dentro del cine nacional e internacional, se desalojaron sin consideración alguna".³⁹⁸

El argumento del Director de los Churubusco fue que permanecían ilegalmente en los estudios y más bien los hermanos Gurza se aprovecharon de las instalaciones durante 28 años.

A la memoria de los árboles, que serían trasplantados con una novedosa técnica, se les quiso colocar una lápida para recordarlos por haber sido talados indiscriminadamente; pero tampoco se permitió. La lápida habría dicho: "En memoria de dos mil árboles, 1º de marzo 1994".³⁹⁹

El "Pueblo Americano" construido para la cinta *Querida, encogí a los niños*, que en un principio se dijo sería desmontado y trasladado a un parque recreativo de la Magdalena Contreras, fue reducido a leña.⁴⁰⁰

Finalmente, después de este caos, se empezó a hablar de la modernización, una de las cifras anunciadas fue de 10 millones de dólares, para sistemas de realización, audio, video, reconstrucción de laboratorios, remodelación de edificios, etc.⁴⁰¹ El dinero llegó, aunque tarde, a fines de 1994.

3.4. FIN DE MEDIO SIGLO DE DISTRIBUCIÓN NACIONAL Y MUNDIAL.

Películas Mexicanas y Películas Nacionales, fueron creadas en los años cuarenta por un grupo de empresarios de las que hicieron uno de los principales sostenes económicos del país durante varios años. He ahí su época de oro. Sus actividades se centraron en distribuir el material fílmico dentro y fuera de las fronteras nacionales. Películas Mexicanas, fundada como consecuencia de la unificación de pequeñas

³⁹⁸ Roberto Ponce, "Los hermanos Gurza y sus animales dejan los Churubusco sin haber podido realizar su proyecto de recorrido por el back-lot", en el semanario *Proceso*, México D.F., 9 de agosto de 1993.

³⁹⁹ José Luis Gallegos, "Impidieron, en los Estudios Churubusco, colocar una lápida en memoria de dos mil árboles", en *Excélsior*, México D.F., 2 de marzo de 1994.

⁴⁰⁰ José Luis Gallegos, "Posproducen en los Estudios Churubusco las cintas *La última batalla* y *Monarca*", en *Excélsior*, México D.F., 15 de julio de 1993.

⁴⁰¹ José Luis Gallegos, "Tendrán los Estudios Churubusco tecnología avanzada: Diego López", en *Excélsior*, México D.F., 19 de agosto de 1994.

distribuidoras⁴⁰², tenía a su cargo Centro y Sudamérica, el Caribe, España, Portugal y Estados Unidos; mientras que Películas Nacionales se encargó del territorio Nacional.

3.4.1. PELÍCULAS MEXICANAS

Películas Mexicanas, que pasó a ser parte del estado en los años setenta cayó sin remedio en la debacle económica debido a la mala administración y a la falta de interés que se tuvo en ella, según algunas percepciones fue usada como trampolín político para nuevos cargos públicos.⁴⁰³

Películas Nacionales continuó en manos privadas adscrita a la CANACINE, tuvo a su cargo el mercado interno. Para ambas la crisis fue propiciada por los altibajos de la industria, la competencia internacional, especialmente del cine norteamericano y la baja calidad de las cintas producidas durante los 80 propiciaron el desastre final.

La orden de la liquidación de PEL-MEX tuvo lugar en el sexenio de Miguel de la Madrid. Respecto a PEL-NAL, sobrevivió varios años más, hasta que ciertos desajustes entre los empresarios provocaron una crisis interna que precipitó su liquidación, cerrando filiales, agencias y liquidando a los trabajadores del sindicato en toda la República Mexicana.

En los dos casos un negocio exitoso se fue a la quiebra. En este punto coinciden sectores por demás disímiles; la cineasta Marcela Fernández Violante, secretaria del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, explica:

La distribuidora de Películas Nacionales facturaba más que todas las distribuidoras extranjeras porque digan lo que digan sí se veía cine mexicano y mucho en provincia [...] después del cine norteamericano, aún en los años 60-70 ¿quien crees que le sigue en ingresos en taquilla? -El mexicano, sabían lo que estaban haciendo

⁴⁰² Las compañías productoras que hicieron posible el surgimiento de Películas Mexicanas, fueron: Filmadora Mexicana, Producciones Grovas, Films Mundiales y Clasa Films.

⁴⁰³ Este hecho fue recordado por el periódico *El Financiero*, al narrar en su columna *Primer Plano*, cuando uno de los pilares de la distribución cinematográfica en México, Juan Bandera Molina, que forjó la mejor etapa de Pel-Mex, fue retirado de su cargo por la administración Echeverría, "entregándola a licenciados jóvenes pero totalmente inexpertos que sólo buscaban dirigir Pel-Mex como trampolín para otro cargo público." En *El Financiero*, México D.F., 22 de agosto de 1993.

cuando se aventaron esa Ley del 92, que no inventen, pero no querían renovar COTSA, que es la exhibidora más grande que tuvimos [...] porque no nos cumplían el 50% del tiempo de pantalla que pedía la Ley modificada en el 52. ¿Qué ocurrió? que las abandonaron porque ¿qué pasa? Nos meten en canasta básica al cine y no puedes subir de 4 pesos la entrada. Si no puedes subir de 4 pesos la entrada, estás tronando al productor, al productor nacional, que porque éramos canasta básica, igual que los frijoles, igual que los alimentos de la familia mexicana, sopita de pasta, aceitito...⁴⁰⁴

Eduardo Echeverría, director de la 20th Century Fox en México, empresa que llegó al país en 1923 como una extensión de los estudios de Estados Unidos, y que con el tiempo cambió de giro y se dedicó solo a la distribución de películas norteamericanas, corrobora el éxito del cine mexicano aún en los años ochenta:

...a principios de los 80's, por ahí de 81, 82, cuando el negocio era muy bueno, se llegaron a vender 350 millones de boletos en un año, que era una locura, era cuando el negocio estaba fabuloso para todos y esto cayó hasta 60 millones de espectadores, o sea 5 veces se cayó, por ahí del 91, 92, incluso 93.⁴⁰⁵

El siguiente paso, una vez concluida la desincorporación, fue realizar acuerdos de distribución con Estados Unidos. Y buscar la distribución de las cintas producidas por el IMCINE y el FFCC. ¿cómo?

Con la liquidación de la distribuidora estatal Películas Mexicanas, la próxima puesta en venta de los Estudios América y la continuación de los estudios de viabilidad financiera aplicados a la exhibidora estatal Compañía Operadora de Teatros (COTSA), prosigue la desincorporación de la industria cinematográfica paraestatal iniciada a principios de 1990.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Entrevista con Marcela Fernández Violante, *op.cit.*, p.3

⁴⁰⁵ Entrevista con Eduardo Echeverría, Dir. Gral de la 20th Century Fox Film de México realizada por Isis Saavedra realizada en la ciudad de México D.F. el 26 de noviembre de 1999, p. 7

⁴⁰⁶ Patricia Vega, "Prosigue la desincorporación de la industria fílmica nacional", en *La Jornada*, México D.F., 9 de febrero de 1991.

3.4.2. PELÍCULAS NACIONALES

Al iniciar la década de los noventa ya había cierto conflicto entre los grupos que conformaban la poderosa empresa distribuidora Películas Nacionales, no obstante sellaron un acuerdo que sentó las bases de su unificación, la única forma mediante la cual conservarían el poder: fortaleciéndola para lograr un mejor servicio.

Desafortunadamente, la conciliación entre las partes no fue suficiente; un año después, la empresa recurrió a la suspensión de pagos como primer paso para declararse en quiebra, producida en primera instancia por la falta de pantallas para exhibir sus películas, pero sobre todo, por su ruptura interna:⁴⁰⁷

Películas Nacionales desapareció parte porque ya no tenía donde exhibir y parte por la falta de visión. Películas Nacionales era fuerte en grupo y tuvo un conflicto interno de tres grupos que buscaban el poder, se fraccionaron y los destrozaron [...]Cada uno lo que quería era el poder, la mejor distribución de sus filmes y creían que ellos podían mantener la importancia en la programación independientemente.⁴⁰⁸

En palabras de Rubén Galindo, presidente en ese entonces de la Asociación Nacional de Productores y Distribuidores de películas, las cosas no se presentaron de la manera esperada: "nosotros habíamos entrado en una etapa de reestructuración y de recapitalización del empresa para salvarla. Desgraciadamente las cosas no se presentaron como queríamos y entramos en el proceso de liquidación".⁴⁰⁹

El último día de labores de la empresa fue el 31 de octubre de 1991. La liquidación de los trabajadores, fue acordada mediante la venta de algunos inmuebles. Sin embargo, la mayor preocupación era el desempleo al que se fueron cerca de 300 empleados con pocas posibilidades de colocarse.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Macarena Quiroz Arroyo, "Recurrirá la distribuidora Películas Nacionales a la suspensión de pagos a sus acreedores, para declararse en quiebra", en *Excélsior*, México D.F., 15 de agosto de 1991.

⁴⁰⁸ Entrevista con Víctor Ugalde, *op.cit.*, p.21. Asesor de Películas Nacionales en ese momento.

⁴⁰⁹ José Luis Gallegos, "La distribuidora Películas Nacionales está en proceso de liquidación: Rubén Galindo", en *Excélsior*, México D.F., 8 de noviembre de 1991.

⁴¹⁰ Rosario Murrieta, "Más de 300 personas al filo de la muerte económica", en *Novedades*, México D.F., 8 de febrero de 1992.

Casi de inmediato se creó La Corporación Mexicana de Cine como respuesta a los problemas surgidos en la industria en 1991 y como una alternativa a la liquidación de la distribuidora Películas Nacionales. El gerente general, Fernando Rodríguez, explicó que su intención era crear fuentes de trabajo, promover nuevos artistas y en general devolver al cine mexicano su competitividad perdida. El acuerdo firmado mencionaba que se debían filmar 46 películas anuales. Se manejaría como una unión de crédito que contemplaba el trato preferencial a los miembros de la corporación. La idea era crear distribuidoras y más adelante una cadena exhibidora.⁴¹¹ Entre sus lineamientos había la prioridad de mejorar la calidad, más no la temática. La intención no era acabar con el cine de ficheras ni de narcos, sino de hacerlo con calidad: "debemos hacer películas comerciales de calidad digerible para todo público, porque si no el arte no va a llegar al pueblo".⁴¹² La agrupación inició con un capital de \$50 millones por socio y contaría con el apoyo financiero de seis bancos, arrendadoras, afianzadoras y todas las instituciones que la ley permitiera.⁴¹³

Esta primera Corporación fracasó debido a que Televisa no le permitió contratar a sus actores. Un año después se creó otra con las mismas características e incluso el mismo nombre, cuyo presidente fue Luis Bekris.

Igual que la anterior, la Corporación Mexicana de Cine creada en 1992, trató de revivir lo que se veía agonizar: el cine mexicano. Los inversionistas reunidos no pretendían hacer cine de arte sino mantener la producción a flote y hacer atractiva la distribución de películas. Estuvo integrada por: Cine Transport y Galáctica Films, de Luis Bekris; Cinematográfica Tamaulipas, de Carlos Moreno Castilleja y José Luis Orduña; Frontera Films y Filmo Imagen, de los Martínez Solares y Santos Soberón; Cine Video Producciones, de Jorge Rubio; Productora Monte, de Reyes Montemayor; Cinematográfica Eli, de Ruiz Llanesa e Irma Gómez; Producciones Tamez, de Orlando Tamez; Cinematográfica Hidalgo, de Roberto Moreno; Del Razo Produfilms, de Héctor y Rubén del Razo; Cinematográfica Tabasco, de Daniel Galindo, y Producciones

⁴¹¹ José Vera, "Nace la Corporación Mexicana de Cine", en *El Nacional*, México D.F., 18 de octubre de 1991.

⁴¹² Roberto G. Rivera. Salvador Torres, "Al crear la Corporación Mexicana de Cine se busca mejor calidad técnica no temática" en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de octubre de 1991.

⁴¹³ *Ibidem*

Galubi, de Rubén Galindo.⁴¹⁴ En 1994, la Corporación continuaba en actividades, año en el que Rubén Galindo sustituyó a Luis Bekris como Presidente. Se distribuyeron películas como: **Mujeres infieles**⁴¹⁵, **Prueba de amor**, **El fiscal de hierro**, **La dama y el judicial** y **El rostro de la muerte**.⁴¹⁶

3.5. LOCALIDADES AGOTADAS: ÚLTIMOS DÍAS DE COMPAÑÍA OPERADORA DE TEATROS. COTSA

Para dar inicio a esta parte es importante hablar un poco de la historia de la Compañía Operadora de Teatros, la empresa exhibidora más importante del país, adquirida por el gobierno en 1970 con el fin de "regular" la exhibición cinematográfica. Sin olvidar el lucrativo negocio del que se trataba.

El origen de COTSA data de 1943, época en que estaba representada por William O. Jenkins a través de Inversiones de Puebla, S. A., que en su momento llegó a controlar más del 50 por ciento de las acciones de la compañía y, conjuntamente con otros propietarios, creó varias cadenas poderosas: Operadora de Teatros, Cadena de Oro, Cadena Luis R. Montes y Teatros Nacionales. Tales empresas formaban parte del llamado Monopolio Jenkins, que manejaba prácticamente la exhibición nacional.

Cuando COTSA fue adquirida por el Estado, se tuvo la intención de cumplir estrictamente con la Ley de la Industria Cinematográfica que establecía un mínimo de 50 por ciento del tiempo en pantalla para el cine mexicano, sin embargo en los hechos nunca fue así; ni antes, ni después.

En 1989 los problemas de la exhibidora se manifestaron a través de las notas que se publicaron en la prensa. Se presentaron constantes pugnas con los productores privados por el problema de siempre, la falta de apoyo al cine mexicano; al contrario de la política de puertas abiertas para el cine extranjero que fomentaba: "la fuga de divisas".⁴¹⁷

⁴¹⁴ Salvador Torres, "La Corporación Mexicana de Cine no hará películas de arte: Adolfo Martínez Solares", en *Uno más Uno*, México D.F., 11 de junio de 1992.

⁴¹⁵ Ver al final del capítulo

⁴¹⁶ José Luis Gallegos, "Rubén Galindo es el nuevo presidente de la distribuidora de películas CMC", en *Excelsior*, México D.F., 19 de abril de 1994.

⁴¹⁷ Arturo Pacheco, "Rolando Fernández acusa a un funcionario de COTSA de perjudicar a nuestra industria fílmica", en *El Heraldo de México*, México D.F., 2 de enero de 1989.

Por otro lado ya era del conocimiento público que COTSA operaba con números rojos, la exhibidora nacional iba a pique y la única solución parecía ser cerrar todos los cines que no generaran las ganancias esperadas.⁴¹⁸ Poco a poco las grandes salas desaparecían, o eran divididas en dos o más partes con la esperanza de echarlas a andar nuevamente con otro modelo de exhibición. Esfuerzo inútil y por demás absurdo ya que pese a las 400 salas a "disposición del cine mexicano", los espectadores dejaron de asistir. En momentos se le echó la culpa al auge del video, en otros a la crisis económica, ya que el video resultaba más barato; hasta que finalmente se aceptó que la causa era las malas condiciones de las salas. Se les abandonó y nadie se animaba a entrar, el equipo era obsoleto y el mobiliario y el inmueble estaban en completo deterioro. Así inició la remodelación de las salas, aunque ciertamente se acercaba el fin: "Si lo que quiere usted es saber si se vende o no la Compañía Operadora de Teatros, S.A., (COTSA), le digo de una vez que COTSA no se vende. Airada respuesta de Daniel Treviño, titular de la Compañía... molesto ante la insistencia de la prensa".⁴¹⁹

Los miembros de la Asociación de Productores y Distribuidoras de Películas y en general la CANACINE estuvieron abiertamente en contra de la venta de COTSA y aún de que Televisa adquiriera las 397 salas cinematográficas propiedad del estado, es decir, de todos los mexicanos. Esto recordaba el monopolio que en décadas pasadas complicó la existencia a los pequeños exhibidores por las serias dificultades que tenían en conseguir material. Por su parte, la respuesta de las cooperativas fue promover la conformación de este tipo de organizaciones entre los trabajadores de la producción con el fin de defenderse de las dificultades que enfrentaba el sector.

1990 fue por demás decisivo y caótico para la cinematografía nacional, por un lado el director de la empresa negaba abiertamente la venta de COTSA, mientras que la Secretaría de Hacienda iniciaba estudios para su desincorporación.⁴²⁰ La prensa y la opinión pública se encontraban en completa confusión, y las conjeturas eran las siguientes:

¿Por qué vender COTSA?. Una opción podría haber sido, como lo pidieron sin éxito las últimas tres administraciones: que el gobierno federal absorbiera esa deuda, fortalecer la empresa y consolidarla.

⁴¹⁸ Macarena Quiroz Arroyo, "Los cines que operen con pérdidas serán devueltos a sus dueños", en *Excélsior*, México D.F., 25 de agosto de 1989.

⁴¹⁹ Patricia Vega, "No se venderá la Operadora de Teatros a Televisa, sólo son rumores: Treviño", en *La Jornada*, México D.F., 9 de marzo de 1990.

⁴²⁰ Patricia Vega, "Inició Hacienda el estudio para la 'desincorporación' de COTSA", en *La Jornada*, México D.F., 26 de marzo de 1990.

Pero todo parece indicar que la tirada ha sido debilitarla para así tener una justificación que permita plantear su venta, sin tener que enfrentar muchos obstáculos. 131 son propias, 200 son alquiladas y las 66 restantes son afiliadas al sistema.⁴²¹

El costo aproximado por la venta de la exhibidora fue de 100 millones de dólares:

Fuentes allegadas a la exhibidora estatal proporcionaron esta información y agregaron que existen varios compradores interesados en adquirir los cines mencionados. Entre ellos están: Televisa, Gilberto Gazcón, quien cuenta con apoyo de empresarios estadounidenses, así como la empresa Cinematográfica Tlalpan.⁴²²

Ya se hablaba de compradores e incluso de precios, sin embargo a mediados de 1990 el anuncio de la desincorporación aún no se hacía oficial, solo se mencionaban posibilidades aisladas:

"Lo ideal" sería que "varios grupos" compraran el mencionado circuito de exhibición. Asimismo [Ignacio Durán] volvió a afirmar que "posiblemente" el Estado mexicano conserve algunas salas cinematográficas y que entre los grupos con propuestas de adquisición se encuentran los trabajadores sindicalizados de la industria cinematográfica, perteneciente tanto al STIC como al STPC.⁴²³

Negó rotundamente que existiesen grupos extranjeros interesados en participar en la operación financiera.

Un mes después, en julio de 1990 por fin las cosas se empezaron a definir: COTSA inició su desincorporación al poner a la venta 27 cines en algunas ciudades de la República. Lo mismo que se autorizó el incremento en el precio del boleto. La razón admitida fue que los cines resultaban incosteables por la mala ubicación de los locales. La venta de las salas capitalinas continuaba sin aclararse.⁴²⁴

El cierre de las salas golpeaba a los sindicatos por motivos laborales, quienes ante el temor de ver suprimidas sus fuentes de trabajo,

⁴²¹ Patricia Vega, "53.70% de las cintas proyectadas, de EU; sólo 19.39%, mexicanas" en *La Jornada*, México D.F., 30 de marzo de 1990.

⁴²² Macarena Quiroz Arroyo, "Los 237 cines, propiedad de COTSA, tienen un costo de 100 millones de dólares", en *Excélsior*, México D.F., 17 de mayo de 1990.

⁴²³ Patricia Vega, "IMCINE, vocero oficial que detallará la venta de COTSA", en *La Jornada*, México D.F., 16 de junio de 1990.

⁴²⁴ José Vera, "Los cines de Alaristete, ahora estacionamiento", en *El Nacional*, México D.F., 30 de julio de 1990.

prometieron abstenerse de pedir excesivos incrementos salariales. Pese a ello, el cierre masivo no se detuvo y las consecuencias fueron para los trabajadores.⁴²⁵

Una vez que fue un hecho la venta, las distintas voces se hicieron escuchar: los productores privados fueron de los primeros en lanzar ofertas, comprometiéndose a proteger al cine mexicano, especialmente de los inversionistas extranjeros; otros compradores fueron Carlos Amador en sociedad con Televisa; Gilberto Gazcón, Alfonso Rosas Priego, y un grupo de inversionistas japoneses. Mientras tanto el diario *Excélsior* anunció que 20 mil trabajadores se quedarían sin empleo en caso de vender las salas de proyección.⁴²⁶

Para este momento el precio de COTSA ya estaba en 130 millones de dólares según "fuentes cercanas a la Secretaría de Hacienda". Hasta abril de 1992 que se lanzó la convocatoria oficial de venta vía el *Diario Oficial de la Federación*. Un problema que se presentó fue la deuda contraída con la fundación Marie Street Jenkins, desde varias décadas atrás calculada en 18 millones de dólares, que no tuvo pensado aceptar la venta, en virtud de que quedara saldada antes de efectuar la operación comercial.⁴²⁷ La venta formal se anunció a través de una subasta pública. El número de salas manejado fue de 402, 93 de ellas propiedad de la empresa y 309 rentadas, el 76.4 por ciento de ellas fuera de la ciudad de México. Los trabajadores poco a poco aceptaron el hecho, aunque no lo entendían del todo, razón por la cual manifestaron en voz del líder sindical Jesús Mascarúa:

Hay cosas que no comprendemos. Por ejemplo, se declara técnicamente en quiebra a la empresa, pero a finales del mes pasado, aporta 90 millones de pesos para restaurar el Museo de la Ciudad, con dinero que se obtuvo de la recaudación en taquilla, sólo durante la XXIV Muestra Internacional de cine que se realizó en el Latino.⁴²⁸

Así dio inicio el circo de la rebatinga por las salas de cine con valor de 100 millones de dólares: La Confederación de Comerciantes y Organizaciones Populares (CCOP), anunció que compraría 37 cines, ubicados en el Distrito Federal y el interior del país para destinarlos a

⁴²⁵ Patricia Dávalos, "Cerrarán 400 cines en todo el país", en *El Sol de México*, México D.F., 13 de febrero de 1991.

⁴²⁶ Macarena Quiroz Arroyo, "Existen tres grupos interesados en comprar la Compañía Operadora de Teatros", en *Excélsior*, México D.F., 13 de diciembre de 1991.

⁴²⁷ *Ibidem*

⁴²⁸ Raquel Peguero, "Maneja COTSA 402 salas de cine; 93 son propiedad de la empresa y 309 rentadas" en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de febrero de 1992.

centros comerciales;⁴²⁹ la Asociación Nacional de Productores de Películas Mexicanas, los empresarios Demetrio Bilbatúa, Agustín Barrios Gómez, Luis Castañeda, Gonzalo Elvira y Víctor Millet declararon su interés en continuar apoyando al cine mexicano y adquirir las salas; y desde luego, los propios trabajadores de COTSA; pero las cosas resultaron imposibles para todos ellos, la venta se hizo por medio de un "paquete" que contenía los cines de la Compañía Operadora de Teatros, IMEVISION, los Estudios América y el periódico *El Nacional*. Medida a través de la cual, los cinematografistas salieron de la jugada de inmediato por no contar con los recursos económicos suficientes. "No hay restricciones", se dijo.⁴³⁰

Los primeros 56 que se vendieron en el D.F. y en la provincia, fueron dedicados a estacionamientos.⁴³¹ Y los demás no tardaron en venderse con todo y la huelga de trabajadores y el problema de desempleo que se avecinaba. Los postores finales al "paquete" de medios fueron:

Cosmovisión con Francisco Aguirre a la cabeza, Geomultimedia representado por Raymundo Gómez Flores, Medcom avalada por Clemente Serna, Radiotelevisora del Centro encabezada por Ricardo Salinas y el Grupo de Periodistas y Editores del periódico *El Nacional*.⁴³²

El "paquete" fue adquirido por el grupo Elektra a mediados de 1993. Su principal accionista es, hasta la fecha Ricardo Salinas Priego. Consistió en los canales 7 y 13, COTSA y los Estudios América.⁴³³ Las salas de Operadora de Teatros serían administradas por la empresa Ecocinemas⁴³⁴, presidida por Alberto Saba Rafoul.

⁴²⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "La Confederación de Comerciantes y Organizaciones Populares comprará treinta y siete cines de COTSA", en *Excelsior*, México D.F., 23 de abril de 1992.

⁴³⁰ Arturo Pacheco, "COTSA pone en venta 35 cines del D.F. e interior del país, con valor de 76 mil millones de pesos", en *El Heraldo de México*, México D.F., 29 de mayo de 1992.

⁴³¹ Rosario Murrieta, "Cincuenta y seis cines, los primeros que vende COTSA", en *Novedades*, México D.F., 3 de junio de 1992.

⁴³² "Ignacio Durán Loera inauguró reunión de cineproductores", en *Novedades*, México D.F., 16 de julio de 1993.

⁴³³ El periódico *El Nacional* quedó fuera del paquete.

⁴³⁴ "El concepto Ecocinemas consiste en observar la política de protección ecológica dentro del espectáculo cinematográfico: utilizando productos biodegradables para el mantenimiento y aprovechando en forma correcta los recursos naturales, así como con una apropiada utilización de los requerimientos técnicos (sonido, proyección, ambientación) para hacer de cada sala un lugar en el que se resguarde la salud del público". Mauricio Peña, "Alberto Saba Rafoul, de la empresa Ecocinemas, parte importante del grupo que adquirió COTSA", en *El Heraldo de México*, México D.F., 20 de julio de 1993.

Lo primero que hicieron los nuevos propietarios de COTSA fue entrevistarse con el titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP), Ernesto Zedillo Ponce de León, para hablar sobre la posibilidad de emplear las pantallas con fines pedagógicos.⁴³⁵ Respecto al gremio cinematográfico el hecho fue aplaudido por algunos directores, como Alfonso Arau, que dijo a la prensa: "Yo creo que quedaron en muy buenas manos, tienen la posibilidad de arreglar las salas de cine y eso rehabilitará a la industria. A nosotros no nos afecta; al contrario ayuda a todos".⁴³⁶

Todo el mundo prometió apoyar al cine mexicano, se empezó con la "operación limpieza" que rehabilitaría las salas. EL procedimiento para llevarla a cabo incluyó a los trabajadores:

Queremos gente que trabaje. Vamos a hacer una depuración del personal, para que no haya excesos y desterrar la corrupción y apatía. En los Ecocinemas la mayoría es de confianza, sólo recontractaremos a quien tenga deseos de trabajar y superarse.⁴³⁷

Posterior a la liquidación de los trabajadores, la "operación limpieza" fue promovida con un despliegado dominical:

«La nueva administración de COTSA le participa que a partir de esta fecha iniciará la remodelación de sus salas cinematográficas, por lo que les pedimos su comprensión y tolerancia; las dotaremos de los más avanzados y sofisticados sistemas de proyección y sonido. Servicios sanitarios anticontaminantes para su comodidad e higiene; servicios de vigilancia y estacionamientos para su seguridad y comodidad. Seguiremos con nuestra política de ofrecer los últimos estrenos simultáneamente con el resto del mundo; instalaremos buzones de sugerencias en cada cine para recibir sus opiniones. Para nosotros es importante, pues usted merece nuestro respeto y consideración. Con el fin de no privar a nuestro distinguido público de su espectáculo favorito trataremos de remodelar nuestras salas durante las horas que no interfieran con las funciones. Gracias por su deferencia al asistir a nuestras salas; usted es parte de nuestra modernización y comprensión. Gracias».⁴³⁸

⁴³⁵ Marcela Ojeda, "Ecocinemas: pantallas con fines didácticos", en *El Nacional*, México D.F., 21 de julio de 1993.

⁴³⁶ Salvador Torres, "Imposible, que 160 cines exhiban las mismas cinco películas: los nuevos dueños de COTSA", en *Uno más Uno*, México D.F., 21 de julio de 1993.

⁴³⁷ *Ibidem*

⁴³⁸ *Novedades*, México D.F., 26 de agosto de 1993.

Como de costumbre, las cosas tomaron su rumbo, y el cine mexicano de calidad no fue prioridad. A sólo un mes de distancia, salió una nota periodística en donde las cosas se vieron con claridad:

Por falta de espacios comerciales, cintas como **Cronos** (Guillermo del Toro), **Dama de noche** (Eva López Sánchez), **Lolo** (Francisco Athié) y **Un año perdido** (Gerardo Lara), que estaban en lista de espera para su exhibición poco antes de que se concretara la venta de COTSA por parte del gobierno, han tenido que proyectarse en cineclubes universitarios como los de la Facultad de Estudios Superiores de Cuautitlán y de las Escuelas Nacionales de Estudios Superiores (ENEP) Acatlán, Iztacala y Aragón.⁴³⁹

Al siguiente mes, la situación no mejoró: COTSA dijo no a IMCINE para su ciclo "Hoy en el cine universal".⁴⁴⁰ Tampoco lo mejoró para la exhibición nacional, ni para los trabajadores, que en 1994 no encontraban aún solución a su conflicto laboral. COTSA inició su proceso de modernización dividiendo grandes salas de cine y cerrando otras.⁴⁴¹

A fines de 1994 se dio la llamada "reconciliación" de IMCINE con COTSA y en un acto de buena voluntad, se estrenó comercialmente **Dama de noche**⁴⁴², de Eva López ; **Principio y fin**, de Arturo Ripstein, y **Vagabunda**, de Alfonso Rosas Priego, ésta última distribuida internacionalmente por la United International Pictures (UIP).

Por otro lado es importante recordar que en esos meses, surgió un nuevo circuito de exhibición con 38 salas: Cadena Real creada con capital ciento por ciento mexicano por empresarios dedicados a la industria fílmica: Gabriel Alarcón, Emilio Azcárraga, Miguel Alemán Magnani, Alejandro Burillo y José Antonio Cañedo.⁴⁴³ Además se creó el Consejo Nacional de Exhibidores Cinematográficos (CNEC), cuyo objetivo fue la búsqueda conjunta de soluciones para hacer de esa actividad un negocio permanentemente sano, rentable y competitivo.

⁴³⁹ Jorge Armendáriz Zúñiga, "Cronos, Dama de noche y Un año perdido" en el semanario *Tiempo Libre*, México D.F., 26 de agosto de 1993.

⁴⁴⁰ Rosario Murrieta, "COTSA dijo no a IMCINE para su ciclo 'Hoy en el cine universal'" en *Novedades*, México D.F., 29 de septiembre de 1993.

⁴⁴¹ Hugo Lazcano, "Dividen cines grandes en salas pequeñas", en *Reforma*, México D.F., 14 de julio de 1994.

⁴⁴² Ver al final del capítulo

⁴⁴³ Arturo Pacheco, "Felicitaciones a modo de bienvenida, la respuesta de la industria por la unión Alarcón-Azcárraga", en *El Heraldo de México*, México D.F., 28 de agosto de 1993.

Al CNEC podría ingresar cualquier exhibidor que operase en territorio nacional. Firmaron el acta constitutiva: Enrique Ramírez (Organización Ramírez), Francisco Flores (Integración Empresarial Cinematográfica), Román Martínez Montemayor (Cinematográfica Estrellas de Oro), Carlos Amador (Tele Cines C.A.S.A.), Ignacio Rodríguez Carreño (Promotora Cinematográfica Sol), Leopoldo Jiménez Morfín (Operadora Cineconcepto y Cinemas Nueva Era), Juan Gene Anay (Exhibidora de Películas Cinematográficas), José Manuel Martínez González (Rumarsa), Manuel Ampudia Girón (Exhibidora Vanguardias), Alfredo Nava Garduño (Imagen), Jaime H. Villalobos Cruz (Cinema Plaza Avenida Plus), Germán Quiroga (Servicine) y Oscar Villarreal (Exhibidora del Bravo).⁴⁴⁴

Las opiniones respecto a la venta de la paraestatal quedaron divididas, y los nuevos propietarios aprovecharon la ubicación de las salas para lucrativos negocios que nada tenían que ver con el cine. Los productores y distribuidores respondieron con un boicot a mediados de 1994, en el que Televisine participó. Se trataba de no proveerle ninguna película mexicana a COTSA.⁴⁴⁵

El resultado no fue el esperado y al poco tiempo la cadena exhibidora terminó por ser desmantelada:

[...] la empresa de Ricardo Salinas empezó a manejar los cines, pero cine que no generaba dinero lo fueron cerrando, cerrando. Unos los vendieron, otras salas las hicieron tiendas Electra, otras las vendieron para Sinagogas y para Iglesias cristianas porque estaban colocadas en el centro de las capitales del país y así se deshizo una cadena importante [...] Que eso también afectó al aspecto de la producción de las películas, por eso viene motivado el cierre de Películas Nacionales, porque ya no teníamos donde exhibir.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Arturo Pacheco, "Crean los exhibidores un frente común ante sindicatos, productores y distribuidores", en *El Heraldo de México*, México D.F., 20 de septiembre de 1993.

⁴⁴⁵ Rosario Murrieta, "Productores y distribuidores de cine mexicano boicotarán a COTSA", en *Novedades*, México D.F., 21 de junio de 1994.

⁴⁴⁶ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán de Cinematográfica Filmex, realizada por Isis Saavedra. México D.F., 25 de abril de 2001.

3.5.1. CRISIS DE LA EXHIBICIÓN

La situación de la infraestructura cinematográfica de la exhibición en 1989 era la siguiente: Desde fines de los ochenta las notas sobre el cierre masivo de salas eran un anuncio permanente en la prensa, para los exhibidores resultaba incosteable sostener los cines por varias razones; por el poco presupuesto para la conservación, por cuestiones laborales, por la mala distribución de películas mexicanas y por la poca inversión que desde inicios de la década anterior se venía dando a la infraestructura fílmica, incluso, las enormes ganancias a las que estaba acostumbrado el cine norteamericano, disminuyeron cuando el público dejó de asistir a los cines. Respecto a la situación laboral, a juicio de los empresarios, había más trabajadores de los necesarios en las salas:

Sobre la situación de los sindicatos relacionados con la industria cinematográfica, como el STIC, que pugna por una mayor cantidad de trabajadores en las salas, Pérez Grovas comentó que 'éstos deben considerar su actitud ya que, por ejemplo, en Películas Nacionales hay un promedio de 140 trabajadores del sindicato, de los cuales 50 prácticamente no hacen nada y, lo que es peor aún, no dejan que los otros hagan su trabajo'.⁴⁴⁷

Coyunturalmente, con el deterioro de las salas de cine, se habló de la proliferación de videoclubes, un factor más que, se dice, propició el cierre de salas: "habían registrados 3 mil al final del año pasado y cada mes aparecen 150 más".⁴⁴⁸ Lo que no se debe olvidar es que el auge del video fue un fenómeno mundial, que permitió apreciar de otro modo la cultura cinematográfica en videos coleccionables, tal como son los libros o ahora los CD's de música, CD-Roms, o DVD's. Otra solución a la crisis fue "partir" los cines grandes en varios chicos, y convertir en "Salas Plus" algunos de ellos con el fin de reactivarlos.

En 1990, la discusión habían empeorado, los reclamos iban dirigidos a cuestiones tan elementales como la poca limpieza de los cines o la falta de utensilios de aseo. En ambos casos, la culpa iba de un lado a otro.

Ese año inició la división de los cines. El cine las Américas fue seccionado en 3 salas, con sonido Dolby. La empresa estadounidense Dolby, entró con un programa de asistencia técnica y financiera que

⁴⁴⁷ Fernando Belmont, "Por inercia de autoridades e intolerancia de sindicatos, cierran salas de cine en el DF", en *Uno más Uno*, México D.F., 12 de agosto de 1989.

⁴⁴⁸ Araceli Hernández, "Ya existen más videoclubes en México que salas de cine", en *La Jornada*, México D.F., 12 de agosto de 1989.

prometía proyecciones placenteras y espectaculares por 100 millones de dólares.⁴⁴⁹

En esas condiciones las salas fueron cerrando una a una, la falta de inversión las tenía en pésimas condiciones y la situación no se veía mejorar. En 1991 el cine Manacar ubicado en Insurgentes y Mixcoac que tradicionalmente estuvo rentado por COTSA; se usó como teatro por algún tiempo, lo que Televisa aprovechó para presentar la obra CATS.

La situación de esa sala fue bastante complicada. Durante dos años se mantuvo una batalla legal debido a que, aunque solo estaba rentada por COTSA, sin pertenecerle, los trabajadores tenían cierto poder sobre el inmueble y no se resignaban a dejarlo en un momento en que estaban siendo liquidados trabajadores de la exhibición de toda la república.⁴⁵⁰ Al final la representación jurídica del cine Manacar perdió la posesión del cine contra el Centro Urbano Manacar.⁴⁵¹

Otro cine importante para la ciudad era el Pedro Armendáriz. La primer noticia respecto a su situación fue bastante alentadora, se dijo que IMCINE administraría la sala y la convertiría en multisalas para difundir su acervo.⁴⁵² El proyecto no se llevó a cabo y en 1994 el espacio fue cedido a CINEMARK. La suerte de las otras salas no fue muy halagadora pese a que sí se salvaron las más importantes. Es el caso del cine Latino, que en 1993 estuvo a punto de ser demolido.

En 1993, en una actitud un tanto inconsecuente, dado que COTSA estaba siendo liquidada, otras salas demolidas y unas más cerradas, se implementó un sistema de alarmas sísmicas que incluyó todos esos cines.⁴⁵³

Para el último año del sexenio, el reto fue devolver al público a las salas dando un mejor servicio.⁴⁵⁴ Y la solución, apoyada por la CANACINE, fue abrirle las puertas a los inversionistas extranjeros:

⁴⁴⁹ Eduardo Salvador, "Todos los cines del país tendrán sonido Dolby Estéreo", en columna *Cámara, El Sol de México*, México D.F., 6 de junio de 1990.

⁴⁵⁰ Patricia Davalos, "En efecto, Azcárraga quiere comprar COTSA; no cerrarán más salas fílmicas", en *El Sol de México*, México D.F., 4 de julio de 1992.

⁴⁵¹ Héctor Rivera, "Pierde COTSA el cine Manacar", en semanario *Proceso*, México D.F., 30 de marzo de 1992.

⁴⁵² José Vega, "El IMCINE tendrá multisalas en el Pedro Armendáriz", en *El Nacional*, México D.F., 4 de abril de 1993.

⁴⁵³ Rosario Murrieta, "Primero, revisar el estado de los cines, después la alarma sísmica", en *Novedades*, México D.F., 2 de agosto de 1993.

⁴⁵⁴ "El reto de la industria fílmica en 1994 es que el público asista a las salas de cine", en *Excélsior*, México D.F., 18 de enero de 1994.

Patricia Millet de Fuentes, presidenta de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine), aseguró que con base en estudios de mercado realizados por empresas estadounidenses, en fecha reciente, existe un déficit de siete mil salas de cine en la República Mexicana.⁴⁵⁵

La modernización se implementaba sin detenerse. Se hablaba de nuevos mecanismos que eliminarían a los operadores de películas gracias a la avanzada tecnología: "En teoría, bastará un único operador para programar las transmisiones de 25,000 salas de todo el país, explicó Richard Mizer, director de los servicios de video de la Pacific Bell".⁴⁵⁶ No fue a ese nivel el desplazamiento, aunque la propuesta estuvo muy cercana a la realidad.

La disyuntiva tocó fondo cuando los exhibidores se negaron a proyectar películas mexicanas dada la mala calidad de las cintas, al grado de manifestar en una conferencia de prensa la siguiente postura: "Para no exhibir cine mexicano varios exhibidores pedirán amparo".⁴⁵⁷ Por ningún motivo querían perder público exhibiendo películas que no les aseguraran ingreso en taquilla, y esto era para ellos, cine mexicano.

Para sobrevivir resultaba indispensable reorganizarse, y una solución fue planificar la producción, es decir, filmar las películas que se pudieran exhibir, aunque para llegar a realizarlas fuera necesario que los exhibidores aceptaran las propuestas, lo que al parecer no estaban dispuestos a hacer. Desafortunadamente no se exhibían películas ni se apoyaba la matriz. Esto aunado a los esfuerzos fallidos del FFCC. La situación llegaba a un callejón sin salida.

Dicho escenario permaneció durante todo el sexenio hasta el momento en que llegó la competencia estadounidense en 1994 que terminó por desplazar a la industria mexicana de la exhibición, no sin dejar fuera de la pantalla importantes películas, nacionales e internacionales:

Si hubiera que elaborar una lista de cine que por culpa de la exhibición no ha llegado a las salas comerciales, la relación sería interminable: ***Mi camino de sueños, Van Gogh, Dulce Emma, Las mejores intenciones, La bella latosa, Noche en la tierra,***

⁴⁵⁵ Macarena Quiroz Arroyo, "Afirma Patricia Millet que existe en México un déficit de 7 mil salas de cine", en *Excélsior*, México D.F., 20 de abril de 1994.

⁴⁵⁶ "Nuevo experimento podrá eliminar a los operadores de películas en las salas de cine", en *Excélsior*, México D.F., 22 de marzo de 1994.

⁴⁵⁷ Edgar Galeana, "Para no exhibir cine mexicano varios exhibidores pedirán amparo", en *Ovaciones*, México D.F., 31 de marzo de 1989.

El tren del misterio, El ajustador, Noches Salvajes, Leolo, La historia de Qui J, Marathón; todas películas que están en México y tienen distribuidora, pero nunca consiguen acceder a una pantalla.⁴⁵⁸

3.5.2. AL RESCATE DE LAS SALAS

Lo primero que se hizo como respuesta al problema de la exhibición fue rescatar algunas salas. En enero de 1991 se intentó recuperar varias de ellas remodelándolas. En lo que no hubo consenso, empresarios como Carlos Amador y Emilio Azcárraga coincidieron en que era mejor construir nuevos cines que remozar los existentes.⁴⁵⁹

Entre los trabajos realizados estuvieron: la creación de 500 videosalas;⁴⁶⁰ se construyeron dos *modernos* cines en Torreón,⁴⁶¹ y otras se dividieron en minicines. La UNAM reinauguró la sala Víctor Manuel Mendoza, construida en 1940, con el apoyo de la comunidad de la delegación Contreras.⁴⁶² Carlos Amador promovió un nuevo concepto de foros cinematográficos en el Distrito Federal, conocidos como Perisalas, de donde habría 6 en la ciudad y 3 en Cancún, Quintana Roo, lo mismo que remodeló el popular cine Real Cinema en ese año de 1992. El siguiente paso fue vigilar los precios y no convertir en un abuso la entrada de los cines, labor que estuvo a cargo de la SECOFI.

Para 1993, las salas continuaron dividiéndose, fue el caso de los Cinemas Bucareli, mientras que por su parte Organización Ramírez, como una parte importante de la competencia, abrió numerosos conjuntos en toda la República. De igual forma, se dio a conocer la creación de la nueva cadena exhibidora ECOCINEMAS cuyo costo de entrada fue de diez pesos. Todos ellos mejorados por *modernos avances tecnológicos*.

⁴⁵⁸ Nelson Carro, "Renuevan salas, reducen estrenos", en *Reforma*, México D.F., 24 de agosto de 1994.

⁴⁵⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "Carlos Amador y Emilio Azcárraga invertirán en la construcción de 32 cines", en *Excélsior*, México D.F., 20 de diciembre de 1991.

⁴⁶⁰ José Luis Gallegos, "La construcción de 500 video salas permitirá el nacimiento de nuevas empresas de cine", en *Excélsior*, México D.F., 12 de febrero de 1992.

⁴⁶¹ José Luis Gallegos, "Asistieron a la inauguración de salas de cine en Torreón: Gabriela Roel, Pilar Pellicer, Arturo Velasco, Carmen Salinas, Blanca Sánchez y Roberto Cobo 'Calambres'", en *Excélsior*, México D.F., 26 de febrero de 1992.

⁴⁶² Raquel Peguero, "Se reinauguró el cine 'Víctor Manuel Mendoza' en Contreras", en *La Jornada*, México D.F., 10 de julio de 1992.

La fiebre por la construcción y reapertura de salas cinematográficas en toda la República pegó fuerte a raíz de que los cines de Operadora de Teatros pasaron a manos de particulares; la competencia se siente fuerte, ya que no serán solamente empresas mexicanas sino también compañías extranjeras las que construirán cines en todo el territorio de la República Mexicana.⁴⁶³

Algunos circuitos más, fueron rescatados por empresarios que continuaron apostando al cine. Uno de ellos fue el Circuito Montes: "una cadena condenada a la ruina por las enormes deudas contraídas con Películas Nacionales y Arte Cinema de México".⁴⁶⁴

Cabe decir que la apertura de nuevas salas no fue garantía para la exhibición de películas mexicanas. En 1994 la competencia con los exhibidores extranjeros comenzó a ser por demás peligrosa, de ahí que Organización Ramírez se apresurara a crear los Cinopolis, con la misma lógica de los Cinemark y Cinemex: con una nueva imagen que consistió en un conjunto de 10 o más salas cinematográficas en un mismo lugar, una plaza comercial.⁴⁶⁵

En muchos de los centros comerciales se construyeron salas; se estableció la cadena exhibidora Cadena Real de Gabriel Alarcón⁴⁶⁶ y aunque no en gran cantidad, se hicieron cines a la manera tradicional como los Cinemas Coyoacán. Cinemanía, fue una de las últimas video salas creada en ese año por Jorge Sánchez y por el actor Daniel Jiménez Cacho, a partir del concepto: bar-librería-videos; en un lugar con pretensiones de exclusividad dirigido a un público de clase media, que proyecta videos de escasa circulación del nominado *cine de arte*. Al contrario del proyecto Cinema Transforme que no se llegó a desarrollar, y que consistió en instalar mil salas móviles en todo el interior de la República en los lugares más apartados y pobres del país.⁴⁶⁷

⁴⁶³ Bertha Alicia Flores, "Sin competencia entre mexicanos, pero sí con compañías extranjeras" en *Ovaciones*, México D.F., 7 de septiembre de 1993.

⁴⁶⁴ Arturo Pacheco, "Pablo Marentes adquirirá los cines del circuito Montes en todo el país", en *El Heraldo de México*, México D.F., 30 de noviembre de 1993.

⁴⁶⁵ Claudia Ramírez Martínez, "Crean los exhibidores mexicanos Cinópolis", en *Novedades*, México D.F., 18 de mayo de 1994.

⁴⁶⁶ José Luis Gallegos, "Inauguraron el conjunto de Cinemas Coyoacán", en *Excelsior*, México D.F., 7 de octubre de 1994.

⁴⁶⁷ Bertha Alicia Flores, "Mil salas móviles para México", en *Ovaciones*, México D.F., 27 de diciembre de 1994.

3.5.3. INVERSIONISTAS EXTRANJEROS

1992 marcó la entrada triunfal de las cadenas norteamericanas. La primera que probó suerte fue Cinemark en la ciudad de Aguascalientes, y lo hizo con el deseo de expandirse por todo el territorio nacional. A los dos años se comprometió ante la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM) a apoyar y promocionar filmes nacionales en las salas controladas por esa compañía en territorio norteamericano, por lo que la desconfianza de los productores se diluyó con el tiempo, otorgando su apoyo incondicional: "La competencia es buena, sana y benéfica, sobre todo para el público, que recibirá mejores servicios y otras alternativas de programación".⁴⁶⁸

Las primeras notificaciones a la prensa fueron espectaculares, mientras que las salas de cine mexicanas se iban a la quiebra, para los inversionistas extranjeros el espacio era poco:

Empezaron en Aguascalientes. La cadena estadounidense CINEMARK instalará en los próximo tres años salas cinematográficas, en las mayores ciudades de México, Monterrey, Guadalajara, Acapulco, Mérida, Cancún, León, Saltillo y Chihuahua, entre otras localidades.⁴⁶⁹

La noticia que circuló en 1992 fue que los empresarios estadounidenses pensaban construir alrededor de 250 salas de cine.⁴⁷⁰ La inversión, sólo en el Distrito Federal sería de 12 millones de dólares:⁴⁷¹

Cada uno tendrá 10 salas. Generará empleos. Se ubicarán en sitios donde no hay cine, para no herir a la competencia. Los precios, los mismos del mercado[...] En EU no hay sindicatos en los cines y la razón es que ofrecemos los más altos salarios y prestaciones. Aquí en México también brindaremos las mismas oportunidades a nuestros trabajadores, incluyendo puestos a nivel gerencial a los que los mexicanos no pueden acceder allá. En este sentido yo creo

⁴⁶⁸ José Vera, "Agobiante, la situación de la industria filmica", en *El Nacional*, México D.F., 30 de junio de 1993.

⁴⁶⁹ "La Cadena Mark también abrirá cines en México", en *Cine Mundial*, México D.F., 28 de febrero de 1992.

⁴⁷⁰ Rosario Murrieta, "Compañías de EU planean construir 250 cines aquí", en *Novedades*, México D.F., 16 de noviembre de 1992.

⁴⁷¹ "12 millones de dólares invertirá CINEMARK en la construcción de 40 salas, en México", en *Excélsior*, México D.F., 3 de diciembre de 1992.

que ofreceremos mejores condiciones que los sindicatos pueden ofrecer a los trabajadores.⁴⁷²

Dos de los problemas más preocupantes de ese momento fueron: la situación laboral y el tiempo de pantalla destinado al cine mexicano. En el primer caso los sindicatos fueron ignorados cuando el líder de la Sección Uno del STIC, Jesús Mascarúa, hizo contacto con los empresarios sin obtener respuesta.⁴⁷³ Situación que como era de esperarse, desembocó en una protesta laboral cuando fue inaugurado el primer CINEMARK un año después. Anticipando el desenlace, la empresa resolvió su problema afiliándose al Justo Sierra, un sindicato blanco creado de la nada. Un golpe que el STIC no pudo contrarrestar y que continuó debilitándolo paulatinamente:

...no se trata de ninguna provocación sino de una protesta pacífica para que les sea respetada la titularidad nacional del contrato colectivo de trabajo que como cinematografistas poseen desde hace más de 30 años, los trabajadores del STIC se aprestan para impedir hoy por la noche la inauguración [...] La intención es, resistir.⁴⁷⁴

Respecto al tiempo de pantalla destinado al cine mexicano, se intentó hacerlo respetar a través del apoyo de la directora de Cinematografía Guadalupe Ferrer quien pidió tomar en cuenta las películas mexicanas en los tres complejos próximos a inaugurarse.

El problema de los empresarios extranjeros hacia los mexicanos se iniciará el próximo 16 de abril, cuando los estadounidenses inauguren en Aguascalientes el primero de sus complejos filmicos, después el 29 de ese mismo mes, en Nuevo León abrirán el segundo y el tercero el 11 de mayo en Chihuahua.⁴⁷⁵

Otra compañía que intentó instalarse en México, fue la empresa norteamericana Nickelodeon, proyecto que no se consolidó.⁴⁷⁶ Mientras que Cinemark se instalaba en terrenos del Centro Nacional de las Artes: en el desaparecido cine Pedro Armendáriz. Las autoridades de Cinemark respondieron de la siguiente manera a las críticas:

⁴⁷² Dale L. Davis, director de Desarrollo Internacional. *Uno más Uno*, México D.F., 3 de diciembre de 1992.

⁴⁷³ Rosario Murrieta, "CINEMARK, sería competencia para exhibidoras nacionales en León y Acapulco :STIC", en *Novedades*, México D.F., 16 de agosto de 1993.

⁴⁷⁴ Rosario Murrieta, "Impedirá hoy el STIC en Aguascalientes la apertura del complejo filmico de CINEMARK", en *Novedades*, México D.F., 14 de abril de 1994.

⁴⁷⁵ "Piden a exhibidora de EU que apoye a nuestro cine" en *Novedades*, México D.F., 31 de marzo de 1994.

⁴⁷⁶ Rosario Murrieta, "Otra poderosa cadena exhibidora de EU se instala ya en nuestro país", en *Novedades*, México D.F., 29 de noviembre de 1993.

Se nos está criticando mucho por este asunto, hay mucha gente en México que se ha molestado, pero la verdad es que nadie sabe que toda la inversión que nosotros vamos a hacer en este complejo va a quedar en manos del Fideicomiso que manejará el destino del Centro [...] Es decir, nosotros vamos a construir los cines, vamos a equiparlos, los vamos a operar con nuestro dinero, pero el inmueble será propiedad del Centro, es más, será patrimonio nacional, sólo por el hecho de construirse al interior de un predio federal. Lo único que será nuestro es la concesión, el derecho de operar los cines durante 15 años [...] 4 de las 12 salas estarán a entera disposición de los directivos del Cenart.⁴⁷⁷

Para aclarar dudas o perspicacias que pudieran generarse, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, emitió el siguiente boletín:

En el terreno que ocupaba el cine Pedro Armendáriz, ubicado en el extremo poniente del Centro Nacional de las Artes, se construye un edificio que contará con 12 salas cinematográficas, cuatro de las cuales estarán destinadas exclusivamente a la exhibición de cine mexicano de calidad que será programado por IMCINE. La inversión correspondiente a la construcción y operación de tal complejo, así como las relaciones laborales con el personal que se requiera para su funcionamiento, correrán a cargo de la empresa Cinemark de México, S.A., de C.V. La empresa está obligada también a pagar el 4 por ciento de sus ingresos brutos -los primeros 8 años de operación- y el 9 por ciento de los mismos a partir del noveno año, para beneficio del Centro Nacional de las Artes. Tanto el terreno como el edificio del complejo quedan como propiedad del CNA. La programación internacional de las otras 9 deberá ajustarse a estrictos criterios de calidad.⁴⁷⁸

A partir de 1994 el turno fue para Cinemex, esta vez la idea fue de un grupo de estudiantes mexicanos de la Universidad de Harvard. El proyecto nació en 1992 cuando Adolfo Fastlicht, Miguel Ángel Dávila y Matthew D. Heyman inscribieron un plan para crear una empresa cinematográfica en México. Resultó viable y buscaron financiamiento, capital que reunieron en 1994. El primer complejo fue abierto en agosto de 1995 en Altavista, al sur de la ciudad de México.⁴⁷⁹ Igual que

⁴⁷⁷ Jenkins. Rosario Murrieta, "Se defiende Roberto Jenkins, socio de CINEMARK", en *Novedades*, México D.F., 29 de abril de 1994.

⁴⁷⁸ "CINEMARK en el CNA", en *El Financiero*, México D.F., 3 de mayo de 1994.

⁴⁷⁹ Sarah Robledo. Cinemex Corporativo.

<http://www.cinemex.com/cartasva1.php3?llave=k27885111e6f9ea783d2d4c720ed45f6986e4e112s>

Cinemark, el objetivo era crear desarrollos en toda la República: 500 salas.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Rosario Murrieta, "Plantea Cinemex instalar 500 pantallas en todo México", en *Novedades*, México D.F., 28 de julio de 1994.



PELICULAS

AMOR Y VENGANZA / Marina Stavenhagen

Producida por Televisine e Ignacio Sada en 1991, se trata de un argumento bien estructurado con la participación de jóvenes de la nueva generación, es el caso de la directora, egresada del CCC y del director de fotografía Xavier Pérez Grovet. La cinta fue filmada en locaciones del Distrito Federal a partir de una historia de Elideth Hernández con guión de Carlos Romero. La cinta se filmó en video pero con los requerimientos, cuidado y técnica de una producción cinematográfica. Tuvo un costo de 200 millones de pesos. Con esta cinta se reafirma la intención de los productores de la iniciativa privada de "acabar con los temas trillados como son narcos, comedias, mojados, entre otros, para presentar trabajos distintos, con historias completas y bien estructuradas, pues esto será el principio de una serie de videos de mayor calidad."⁴⁸¹

En las actuaciones estuvieron Arturo Peniche, Meche Barba, Manuel Ojeda y Alejandra Ávalos en el papel principal, quién debutó en el cine. EL personaje que representa es el de una muchacha humilde que enfrenta una serie de problemas.

⁴⁸¹ Saúl Ramos, "Alejandra Ávalos llega al fin de su calvario en *Amor y venganza*", en *El Universal*, México D.F., 31 de octubre de 1991.

DAMA DE NOCHE / Eva López

Ganadora del Concurso de Óperas Primas del CCC, tuvo una producción de 2 mil 500 millones de pesos, presupuesto en el que participaron el IMCINE y varios organismos de la iniciativa privada. El rodaje se realizó durante 5 semanas con locaciones en la ciudad de México y Veracruz.⁴⁸²

La película, adaptación de la novela homónima de David Martín del Campo, quien participó en todo el proceso de adaptación de la historia, tuvo actuaciones de Rafael Sánchez Navarro, Cecilia Toussaint, Regina Orozco y Miguel Córcega, quién después de 20 años de ausencia de las pantallas, reapareció en dicha producción.

Con *Dama de noche* se da una continuación de las propuestas temáticas de Eva López, iniciadas con el corto *Objetos perdidos*, que desde entonces habla de las relaciones de pareja. Es importante destacar que la cinta es el producto de una escuela en donde los objetivos académicos del CCC son primordiales, la cinta es resultado de una escuela productora no de una productora.⁴⁸³

La historia gira alrededor de dos personajes, Bruno Carrasco, autor de novelas de vaqueros y Sofía Gris, una mujer divorciada. De acuerdo con el autor de la novela, se trata de un thriller "de los amores exagerados, de la descomposición de la sociedad durante los años en que se podía soñar que con un poco de dinero en el banco se podía vivir sin trabajar".⁴⁸⁴ Mientras que para Rafael Sánchez Navarro, "trata sobre la amistad, la necesidad de acercarse a alguien dentro de la moralidad de los años 90, una moralidad urbana de la que todos formamos parte."

La cinta fue bien recibida por el público, se presentó en la Muestra de Cine de Guadalajara e incluso fue invitada a algunos festivales internacionales, sin embargo su exhibición comercial fue muy limitada.

⁴⁸² Javier Delgado, "Dama de noche, de Eva López, ganadora del concurso Óperas Primas del CCC", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de septiembre de 1992.

⁴⁸³ Carina Galar, "Dama de noche sobre ruedas", en *El Financiero*, México D.F., 18 de septiembre de 1992.

⁴⁸⁴ Ana María González, "Dama de noche, se estrena hoy en varias salas del DF", *La Jornada*, México D.F., 18 de marzo de 1994.

Después de varios meses de éxito en cartelera teatral, se decidió realizar la versión filmica de *Entre pancho Villa y una mujer desnuda*, cinta que para Sabina Berman fue su debut cinematográfico. Desde 1994, dado su indiscutible éxito en el teatro, se planteó el proyecto al IMCINE, sin embargo debido a una serie de dificultades no resueltas, la cinta fue producida por Televisa. Problemas que según la directora se debieron a los compromisos políticos y a las exigencias sindicales de los trabajadores; siendo que "el objetivo final de toda producción [debería ser] establecer una comunicación directa con el público".⁴⁸⁵ Finalmente se filmó durante 5 semanas que duró el rodaje con un costo de dos millones 300 mil nuevos pesos.⁴⁸⁶ Como de costumbre la cinta tardó en ser exhibida, y una vez más la inoperancia en la exhibición fue denominada "enlatamiento". Se estrenó en la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca a fines de 1995 con la esperanza de ser presentada en circuito comercial.

La historia trata sobre las relaciones de pareja en el México de los noventa. En las actuaciones principales estuvieron Arturo Ríos, Jesús Ochoa y Diana Bracho. Esta última define su personaje: "una mujer madura que sufre una transformación profunda en su relación con el amor. Es una mujer enamorada e independiente, pero resulta que es esclava finalmente de Pancho Villa."⁴⁸⁷ En este tipo de situaciones Sabina Berman plasma su percepción sobre el machismo representado bajo la figura de Pancho Villa. En toda la historia se percibe el punto de vista femenino en una problemática desarrollada entre una pareja de intelectuales, contexto escogido dada la cercanía de las directoras con el medio: "Yo conozco la manera de reaccionar de los hombre cercanos a mi, con lo que convivo y sé que ellos, los hombres de mi generación, luchan por ganarle la partida a esa parte machista que a veces se revela en ellos muy a su pesar".⁴⁸⁸ Lo cierto también se consideró "una complaciente denuncia al machismo".⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ "Triste que las exigencias sindicales obstruyan a la cinematografía: Berman", en *El Herald de México*, México D.F., 3 de agosto 1995.

⁴⁸⁶ " *Entre Villa y una mujer desnuda*, muestra del nuevo cine mexicano", en *El Universal*, México D.F., noviembre de 1995.

⁴⁸⁷ *Ibidem*

⁴⁸⁸ Laura Pardo, "Entre Pancho Villa e Isabelle Tardan", en *Reforma*, México D.F., 19 de abril de 1996.

⁴⁸⁹ Jorge Ayala Blanco, "Berman-Tardán y la feminidad prendida", en la columna *Cinelunes exquisito*, *El Financiero*, México D.F., 22 de abril de 1996.

ENCUENTRO INESPERADO / Jaime Humberto Hermosillo

Es producida por CLASA Films en 1991, empresa representada por Pablo Barbachano Ponce. Rodada entre *La tarea y la tarea prohibida*, se trata de una cinta que se enmarca en cierto tipo de producciones de calidad y pocas locaciones, en donde la fuerza de la historia radica en el contenido de los diálogos y en las actuaciones. Igual que *La tarea e Intimidades en un cuarto de baño*; *Encuentro inesperado* fue filmada prácticamente en una sola locación, en este caso la casa del productor, con la diferencia de que tuvo un presupuesto mucho mayor que las anteriores, lo que implicó una mayor producción.

Se basa en un cuento de la escritora Elena Poniatowska, con fotografía de Angel Goded, guión de Arturo Villaseñor y actuaciones de Lucha Villa y María Rojo, en quienes se centra la fuerza de la cinta a partir de lo que se llamó un "duelo de actuaciones". Es la historia de una gran actriz de cine que regresa a su casa de descanso y se encuentra con un personaje femenino que dice ser su hija. Conforme avanza la película el encuentro se convierte en pesadilla.

Ambas actrices quedaron muy satisfechas con su participación en la cinta, María Rojo dijo sobre ella: "aunque los diálogos me parecen en momentos excesivos y teatrales, para mí, en sí la totalidad de la idea es sensacional".⁴⁹⁰ Por su parte, para Lucha Villa en duelo de actuaciones no lo fue tanto: "están los papeles tan centrados, tan parejos que finalmente no hay competición; es tan diferente cada papel que era cuestión de desarrollar nada más lo que Jaime me pedía".⁴⁹¹

Lo que llamó la atención a los críticos de cine fue la relación con la madre y el retorno al melodrama: "todos los espectadores hemos visto con anterioridad, en muchísimas películas mexicanas (tal vez la mayor parte de las veces con los papeles cambiados): madre famosa que abandona su familia en aras de la fama; hija que a la vez ama y odia a su madre, porque siente que le destruyó la vida."⁴⁹²

⁴⁹⁰ "Encuentro inesperado, cinta extravagante, que puede gustar más en el extranjero", en *El Heraldo de México*, México D.F., 7 de abril de 1993.

⁴⁹¹ Regnier Petatan, "Sólo haré telenovelas que aporten algo al público, asegura Lucha Villa", en *El Día*, México D.F., 24 de enero de 1993.

⁴⁹² Nelson Carro, "Encuentro inesperado", en el semanario *Tiempo libre*, México D.F., 8 al 14 de abril de 1993.

EXTENSIONISTA, EL / Fernando Pérez Gavilán

Desde 1986 se habló del proyecto fílmico de la obra teatral de Felipe Santander, la cual tuvo gran éxito durante la década de los ochenta en México y en el extranjero. En ese entonces se mencionó que se haría con el posible retorno a las pantallas de dos famosas actrices del cine mexicano: Elsa Aguirre y Silvia Pinal bajo la dirección de Gonzalo Martínez. Sin embargo fue hasta el año siguiente que por fin se definieron las cosas; el empresario cinematográfico Fernando Pérez Gavilán llevaría *El extensionista* al cine,⁴⁹³ en principio en coproducción con el IMCINE, si bien que a fin de cuentas se hizo con el FFCC, encabezado por el instituto.

El proyecto se retrasó cerca de 3 años debido a los problemas internos del instituto que demoraron la salida del presupuesto hasta 1990. Fue anunciada como la primera película de un productor privado respaldada por el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, lo que implicaba la cooperación y el acuerdo entre la iniciativa privada y el estado. La inversión de cada uno de ellos se llevó a cabo de la siguiente manera: Cinematográfica FILMEX, 400 millones de pesos y 350 millones de pesos por parte del FFCC.

La película se filmó en Querétaro, donde, según se dijo, se obtuvieron toda clase de facilidades, gracias a la colaboración del entonces gobernador del estado Mariano Palacios Alcocer. El guión estuvo a cargo de Víctor Ugalde y el mismo director-productor Fernando Pérez Gavilán.

Se trató de una historia de "denuncia social" respecto a los problemas del campo mexicano. El actor principal, Eduardo Palomo, dijo sobre su personaje: "Cruz, mi personaje, es un chavo que estudió agronomía. Al llegar a trabajar a Tenochtlén en calidad de Extensionista, no tiene ninguna idea de la verdadera realidad que se vive en el campo. Se encuentra con todos los obstáculos que le impiden realizar su labor".⁴⁹⁴ Comparte créditos con José Carlos Ruiz, Claudia Guzmán, Manuel Ojeda, Ernesto Gómez Cruz, entre otros.

⁴⁹³ Jaime Zayaz, "Harán la versión cinematográfica de *El Extensionista*", en *El Nacional*, México D.F., 27 de septiembre de 1987.

⁴⁹⁴ Félix Zúñiga, "Esperaba mi mejor oportunidad fílmica y me llegó con *El Extensionista*", en *Novedades*, México D.F., 21 de septiembre de 1990.

El resultado de la cinta causó cierta polémica, encabezada por el autor de la obra Felipe Santander que no estuvo de acuerdo con el tratamiento fílmico que se dio a su obra, a su parecer: "les quedó una historia como de televisión".⁴⁹⁵ A su vez que otros medios consideraron la obra: "uno de esos singulares casos en la dramaturgia mexicana, [que] mantiene su vigencia porque aborda un tema que no pierde actualidad: la corrupción y la marginación de los campesinos, recreado sin eufemismos y con la fuerza de un grupo de personajes trazados con autenticidad y encabezados por un espontáneo redentor de todos ellos [...]"⁴⁹⁶ En otro caso se dijo que era un cine en apoyo al gobierno: "Es comprensible que esta clase de cine apologético del paternalismo oficial encuentre toda clase de apoyo en diversas esferas gubernamentales"⁴⁹⁷, lo que se puede poner en duda dados los siguientes acontecimientos que ponen en claro el poco interés de crear un frente común entre la iniciativa privada y el estado:

Pese a las controversias la cinta fue bien recibida por el público, de ahí que se iniciaran gestiones para mandarla a festivales internacionales representando a México en el Festival de Berlín, aunque al final no sucediera nada. La explicación del director respecto a lo sucedido y a otras cosas más es la siguiente: "Para mí es una película importantísima por lo que se ve, por lo que se dice. En el caso del *Extensionista*, poquito tiempo después Eduardo Palomo hizo *Corazón salvaje* que fue un *Boom* en toda Europa. Entonces yo preguntaba en IMCINE, 'oye porqué si tenemos la película de Palomo ¿porqué no aprovechamos la fuerza que tiene Palomo para colocarla en Italia, Francia, en Alemania aprovechando a *Corazón salvaje*. Jamás se hizo nada.

En ese tiempo las películas de IMCINE iban a todos lados, a Festivales y demás. Eran las películas determinadas por un grupo de gente. Después de esa experiencia yo ya no intenté volver ni quise saber más. Se hizo a través de un Fondo, al que aportábamos los productores, los distribuidores y los dueños de cines".⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ José Juan Sánchez Hernández, "El *Extensionista* desvirtuado", *El Nacional*, México D.F., 24 de abril de 1990.

⁴⁹⁶ Mauricio Peña, "El *Extensionista*: de los escenarios a la pantalla", en *El Heraldo de México*, México D.F., 28 de octubre de 1990.

⁴⁹⁷ Ezequiel Barriga Chávez, "El *Extensionista*", en columna *Butaca, Excélsior*, México D.F., 2 de abril de 1991.

⁴⁹⁸ Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p.5

HOY NO CIRCULA / Víctor Ugalde - Rafael Montero

Cinta realizada gracias a la unión de 3 cooperativas: Ollín Yotl; surgió a partir de un guión realizado por Sergio Olhovich retomado por Víctor Ugalde y Rafael Montero, directores de la película, dividida en 5 historias, una para cada día de la semana. A Ugalde le correspondieron los relatos sobre los días lunes, jueves y viernes y a Montero los martes y miércoles. La película contó con el apoyo de FECIMEX y Televisine, ésta última compañía aseguró su estreno en la ciudad de México.⁴⁹⁹

Con un tema social-urbano, su intención fue reflejar las consecuencias que trajo el programa "Hoy no circula" implementado por el regente capitalino Manuel Camacho Solís a principios de los noventa. Para el momento en que fue rodada las historias se tuvieron que actualizar debido a nuevas restricciones implementadas por el gobierno de la ciudad, el "doble hoy no circula" por ejemplo. Algunos de los problemas que se mencionan son: escasez de gasolina, de lubricantes, refacciones automotrices, de llantas, más lo que surge al interior de las familias y de las relaciones laborales. Los personajes se ubican en distintos estratos sociales.

⁴⁹⁹ Patricia Davalos, "Preparan el rodaje de *Hoy no circula* para el mes próximo", en *El Sol de México*, México D.F., 19 de marzo de 1993.

MUERTE CIEGA / Enrique Gómez Badillo

Es una película realizada por la iniciativa privada en 1991; estrenada al año siguiente. Contó con las actuaciones de Humberto Zurita, Lorena Herrera, Ernesto Rivas, Roberto Palazuelos y Helena Rojo, quien obtuvo un premio del Ariel por su actuación.

Se trata de un thriller que se desenvuelve entre pasiones desbordadas, infidelidades y sacrificios, el que pese a las críticas de que fue objeto, se reconoce su buena factura y solidez en la filmación gracias al oficio del director.

En esa edición de los Arieles participaron 17 películas, entre las que estuvieron: *EL Extensionista*, *Bandidos*, *Ciudad de ciegos*, *Anoche soñé contigo*, *Danzón*, *Cómodas mensualidades*, *La mujer de Benjamín*, *Intimidaciones en u cuarto de baño*, *El bulto*, *Sólo con tu pareja*, *Como agua para chocolate*, *Oficio: golfa*, *Playa Azul* y *la tarea*. Con la novedad de que en esa ocasión se tomó en cuenta la participación del público en las votaciones de 1991, año que planteaba un prometedor horizonte por la calidad y variedad de cintas en un momento en que se desmantelaba la industria mexicana.

MUJERES INFIELES / Gilberto Martínez Solares - Adolfo Martínez

Producida y dirigida por Adolfo Martínez y por el presidente de la Compañía Cinematográfica Fronteras Films, Gilberto Martínez Solares, veterano del cine mexicano que ingresó al mundo de las imágenes en 1929 cuando abrió un estudio fotográfico con Gabriel Figueroa; en 1938 filmó por primera vez al lado del director Miguel Zacarías, y desde entonces ha realizado cerca de 240 películas.

Mujeres infieles marca la renovación de su cine a partir de la necesidad de retomar "temas de actualidad" con valores de una sociedad en constante cambio. El largometraje se trata de 3 mujeres que engañan a sus maridos en un ambiente de comedia y drama".⁵⁰⁰ En su estreno, en febrero de 1995 fue considerada una cinta moralista aún cuando la infidelidad femenina resulta causa del descuido de la pareja, si bien el tema resultaba de moda, en un momento en que se estrenaba en Hollywood *Acoso sexual*. "Ahora ellos huyen de ellas...Ellos son los que lloran la infidelidad...Y es que el acoso sexual y la infidelidad de las mujeres hacia los hombres es algo que se ha puesto de moda en el séptimo arte."⁵⁰¹ La actualidad del tema, a opinión de Adolfo Martínez es que "ahora las mujeres trabajan más que antes y tienen mayor desarrollo, además ellas tienen más oportunidades amorosas que el hombre porque los hombres las buscamos y a las mujeres les llegan continuamente. Se ha demostrado que un cincuenta por ciento de las infidelidades de las mujeres se dan en el trabajo".⁵⁰² No obstante que aunque justificada, en cada una de las tres historias presentadas en la cinta las mujeres infieles recibieron su castigo.

La cinta fue bien recibida, en Houston ganó un premio a la mejor película extranjera comprobando su nivel de calidad, lo que fue una puerta que facilitó la explotación comercial al pasar a manos de Televisa. Ambos directores, padre e hijo, consideraron y hablaron en su momento de la necesidad de planear la producción de sus cintas disminuyendo el número en aras de aumentar la calidad aunque fuese solo una al año.

⁵⁰⁰ "Nuestro cine, pese a sus carencias es un alimento espiritual que demanda el público", en *Uno más Uno*, México D.F., 24 de septiembre de 1994.

⁵⁰¹ Bety Garfías Ramírez, " *Mujeres infieles* sembrará la duda en el corazón de los hombres", en *El Universal*, México D.F., 12 de febrero de 1995.

⁵⁰² Bety Garfías Ramírez, "Adolfo Martínez filmó *Mujeres infieles...*", en *El Universal*, México D.F., 17 de enero de 1995.

YA LA HICIMOS / Rafael Montero

Fue coproducida por Televisine y Gabriela Obregón, quién a través de su película intentaba demostrar la reconciliación entre el cine de calidad y el cine comercial, lo que ponía fin al cine de ficheras.

Filmada en la ciudad de México en locaciones de Peralvillo, contó con las actuaciones de Alonso Echánove, Leticia Perdigón, Ana Berta Espín, Ernesto Gómez Cruz, entre otros. Los actores la consideraron: una película "muy divertida que retoma un poco la época de oro del cine mexicano";⁵⁰³ mencionando sobre todo el retorno al cine familiar.

Aunque la mayoría de los actores mostraron su beneplácito con la cinta, la mayoría de las notas periodísticas que hablaron sobre ella coincidieron en que se mostraba una imagen negativa del mexicano, si bien se aplaudió el "estilo riguroso y la habilidad narrativa del director".⁵⁰⁴

La historia se refiere a una familia que vive en la extrema pobreza, la esposa lava "ropa ajena", el marido pierde el empleo por robar a su patrón y el hijo, en un concurso gracias al que participa por su gran consumo de chicles, gana un coche nuevo que les cambia la vida. Para la productora, Gabriela Obregón la historia: "no es una tragedia, aunque tiene de todo un poco, [el objetivo] es mostrar de alguna manera una situación social que podemos vivir en México porque hay muchos 'Nachos' muchas 'Virginias' y muchos niños 'Hugos', con una ilusión tan grande, como la de sacarse una moto y no esperan ganarse un carro".⁵⁰⁵

Para Jorge Ayala Blanco, se trató de "las desventuras de la clase media cuando se acerca demasiado al sol"⁵⁰⁶

⁵⁰³ Saúl Ramos, "No hay divorcio entre el cine de calidad y el comercial", en *El Universal*, México D.F., 27 de enero de 1994.

⁵⁰⁴ Rafael Aviña, "Ya la hicimos de Rafael Montero", en la columna *Butaca, Uno más Uno*, México D.F., 17 de marzo de 1994.

⁵⁰⁵ Fernando Arjona, "Gabriela Obregón lleva de la mano a los personajes de *El chiche*", en *Ovaciones*, México D.F., 30 de mayo de 1993.

⁵⁰⁶ Jorge Ayala Blanco, "Montero y el derrotismo fundamental", en columna *Cinemiércoles Popular, El Financiero*, México D.F., 9 de marzo de 1994.

CAPÍTULO IV: ACTORES Y FACTORES DEL CINE MEXICANO

4.1. SINDICALISMO CINEMATOGRAFICO CONTEMPORÁNEO.

Las transformaciones nacionales y mundiales repercutieron inevitablemente en los sindicatos cinematográficos y por lo tanto en la industria del cine; su crisis se proyectó como una "crisis de productividad", resultado obvio de las nuevas condiciones de mercado y de la globalización de la economía. A partir de esta situación la problemática sindical del país se abordó a lo largo del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, de diferentes maneras.

Los sindicatos vivían un periodo caótico de su existencia, por lo que pensar en hacer una película ya sea para reivindicarlos o hacerlos presentes no fue extraño. A principios de 1989 se habló del proyecto de realizar la cinta **La otra revolución**, dirigida por Alfonso Pérez de Alba y protagonizada por Jacaranda Alfaro, Héctor Bonilla y Ernesto Gómez Cruz; en ella se hablaría precisamente de la situación de los sindicatos de cine.⁵⁰⁷

El conflicto de este gremio provenía de todas las ramas, tanto de sus condiciones laborales dentro de la industria como del deterioro de la infraestructura que produjo el cierre de numerosas salas. A mediados de 1989 dos de las salas de mayor tradición: Insurgentes 70 y Mariscal dejaron de funcionar por la incosteabilidad de su operación, los propietarios consideraban que era mejor venderlas como terrenos, evitándose así la revisión salarial y contractual con los trabajadores.⁵⁰⁸

Esto se puede explicar a partir de la reestructuración económica que se realizó durante el sexenio con la preponderancia de la inversión extranjera, con el cambio en el comportamiento del empleo y a partir de la política económica del Estado, mecanismos con los cuales se implantaron las transformaciones necesarias. Uno de tantos ejemplos fue la entrada de las empresas Cinemark y Cinemex ya mencionados en el capítulo anterior, quienes trajeron consigo nuevas contrataciones y nuevos esquemas contractuales, justificados por el Plan Nacional de Desarrollo que operaba en ese momento y que tuvo sus orígenes en el plan formulado a principios de los 80 durante el gobierno de Miguel de la

⁵⁰⁷ Al parecer esta cinta no se llegó a filmar. "La problemática sindical del país, tema de una película", en *El Nacional*, México D.F., 1º de febrero de 1989.

⁵⁰⁸ Arturo Pacheco, "Duro golpe para el cine mexicano; temas repetitivos, incosteabilidad de las salas y exigencias sindicales", en *El Heraldo de México*, México D.F., 7 de julio de 1989.

Madrid:⁵⁰⁹ "‘Mala sangre’ y conflictos sindicales no le hacen sombra a Cinemark. Ayer inauguró en Chihuahua su segundo complejo de cines".⁵¹⁰ Nuevos esquemas que tienen por finalidad acabar con la seguridad social, contratar jóvenes por honorarios y por horas con el fin de no generar antigüedad ni derechos, etc.

El Plan de Desarrollo mencionado anteriormente, buscaba la recuperación del crecimiento económico en todos sus ámbitos. Había que replantear el intervencionismo estatal que según el grupo gobernante fue el causante de la crisis. El gasto público ya no sería el motor principal de crecimiento, ahora lo sería la inversión privada, nacional y extranjera. Modernizar fue sinónimo de privatizar.

Los sindicatos reaccionaron de distintas formas, una de ellas fue su inclusión a la Federación de Sindicatos de Empresas de Bienes y Servicios que pretendía agrupar a trabajadores de diversas ramas de la producción en México con el fin de apoyarse mutuamente; se invitó a la ANDA y a las cuatro secciones restantes del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). La Federación estaba integrada por telefonistas, pilotos, electricistas, tranviarios, sobrecargos y técnicos de cine. Este último grupo bajo la representación de Adolfo Ramírez y Sergio Olhovich, que procuraban determinar las facilidades a los inversionistas sin afectar a los trabajadores así como igualar las prestaciones entre los miembros de los sindicatos. El objetivo fue establecer alianzas entre los productores y trabajadores para aumentar la producción y activar la industria.⁵¹¹ La película *El extensionista*, fue un ejemplo de cooperación entre los trabajadores, la iniciativa privada y el gobierno.

La característica de ese periodo fue la unión de esfuerzos, para 1991 los trabajadores Técnicos y Manuales y los de la sección 49 del STIC se integraron, convencidos de que la única forma de librar los problemas era unificando esfuerzos y trabajando por la calidad de las cintas.⁵¹² El gobierno del Departamento del Distrito Federal se unió a los intentos por revivir el cine, prestando su apoyo tanto a inversionistas nacionales

⁵⁰⁹ Enrique De la Garza Toledo. *Reestructuración productiva y respuesta sindical en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad nacional Autónoma de México, 1993, p. 79

⁵¹⁰ Rosario Murrieta, " 'Mala sangre' y conflictos sindicales no le hacen sombra a CINEMARK" en *Novedades*, México D.F., 13 de mayo de 1994.

⁵¹¹ "El STPC (Gente de cine) es otra organización que formará la nueva federación de sindicatos" en *El Heraldo de México*, México D.F., 4 de mayo de 1990.

⁵¹² José Luis Gallegos, "La unificación de los cinematografistas nacionales continuará con firmeza durante esta década: Miguel Ángel Lira", en *Excelsior*, México D.F., 2 de enero de 1991.

como extranjeros. Desafortunadamente en 1992 la alianza entró en conflicto, la ANDA demandó al Canal 13 por incumplimiento de pagos y la Sección 49 del STIC se negaba a pactar con el STPC rechazando una vez más en su seno a los nuevos trabajadores de la industria,⁵¹³ problema que viene desde los años setenta cuando los sindicatos se negaban a trabajar con los jóvenes directores de cine egresados de las escuelas que no tuvieran una carrera dentro del gremio.

Pese a las desavenencias, el STPC y el STIC firmaron en octubre de ese año otro pacto de ayuda mutua: se comprometían a luchar por mejores condiciones de trabajo y salarios para sus trabajadores; pugnarían por establecer una producción filmica que determinara un número mínimo de personal similar de ambos sindicatos y establecieron normas y reglas con el fin de evitar desde el punto de vista sindical, la proliferación de la piratería.⁵¹⁴ Otro de los acuerdos fue flexibilizar sus lineamientos en cuestión de contrataciones, del número de trabajadores, y con lo relacionado a los productores cinematográficos privados o estatales.

A pesar de las iniciativas por ajustarse a las nuevas necesidades, las dificultades con la industria permanecieron. La amenaza de huelga de los trabajadores de las salas de cine estuvo latente y en no pocas ocasiones estalló.⁵¹⁵ Una de las primeras huelgas fue la que detonó en 1993 por los trabajadores del STIC en la Organización Ramírez que cerró prácticamente todas las salas del D.F., a excepción de las del circuito de Carlos Amador.⁵¹⁶

Los trabajadores por un lado buscaban aumento salarial y por otro intentaban salvar sus fuentes de trabajo del desmantelamiento inminente. En determinado momento el STIC acudió al presidente Carlos Salinas de Gortari con el objeto de negociar acciones de COTSA y de los Estudios América, negociación que no se llegó a pactar.⁵¹⁷

Por su parte, la construcción del Centro Nacional de las Artes en terrenos de los Estudios Churubusco fue una constante preocupación para los del STPC, que a fines de 1993 amenazaron con un

⁵¹³ José Luis Espinosa, "Con el TLC serán recuperados derechos de películas mexicanas", en *Uno más Uno*, México D.F., 30 de septiembre de 1992.

⁵¹⁴ Rosario Murrieta, "Enésimo pacto de ayuda mutua firmarán el STIC y el STPC", en *Novedades*, México D.F., 12 de octubre de 1992.

⁵¹⁵ Rosario Murrieta, "Podría quedarse sin cines, este mes, el público capitalino", en *Novedades*, México D.F., 20 de enero de 1993.

⁵¹⁶ Luis Labrander, "Posible cierre masivo de cines en el DF por demandas sindicales", en *La Jornada*, México D.F., 1º de febrero de 1993.

⁵¹⁷ Ricardo Camargo, "Trabajadores del STIC pretenden acciones en COTSA y E. América", en *El Nacional*, México D.F., 5 de febrero de 1993.

emplazamiento a huelga al ver amenazada su fuente de trabajo, los Estudios Churubusco y al no ver cumplidas sus demandas respecto a los pagos del Sistema de Ahorro para el Retiro (SAR) y los de vivienda; sin olvidar su enojo por ver ocupadas sus instalaciones con el Canal 22 y RTC⁵¹⁸: "Estudios Churubusco, que fue fábrica de sueños convertida en terrible pesadilla".⁵¹⁹

Los líderes sindicales alzaron la voz sin demasiado éxito, el problema de desempleo no veía su fin. Miguel Campos, secretario general de la sección 49 del STIC, recalcó continuamente a la prensa la agudización de la crisis para los trabajadores de cine causada por el cierre de las salas y la venta de los Estudios América, que no se hizo nada por evitar.

Los encabezados de los periódicos anunciaban la solicitud del apoyo gubernamental a través del IMCINE, que por su lado, tenía otros planes, como por ejemplo finiquitar la venta de las otras empresas estatales:

El gobierno deberá apoyar no sólo a través del IMCINE, sino económicamente a los productores de cine mexicano y a los sindicatos que lo hacemos. Porque de otra manera nuestra idiosincracia nacional será vulnerada y la industria jamás se podrá resarcir del duro golpe que sufrió en 1993.⁵²⁰

4.1.1. SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. STIC

Los sindicatos cinematográficos, al igual que el resto de los trabajadores mexicanos, se dieron cuenta de los cambios que se veían venir a nivel nacional e internacional. Para la política salinista transformar el proceso laboral era una necesidad que implicaba romper con las formas de organización del trabajo y, "principalmente, acabar con los líderes profesionales y con las grandes centrales obreras que restaban libertad de acción al empresario para hacer más productiva su inversión. En suma, se requería terminar con la vieja alianza política del movimiento obrero con el Estado, en aras de una promesa de modernización productiva".⁵²¹

⁵¹⁸ Ricardo Camargo, "Amenaza de huelga en los Churubusco por violaciones al contrato laboral", en *El Nacional*, México D.F., 13 de noviembre de 1993.

⁵¹⁹ "Estudios Churubusco, que fue fábrica de sueños convertida en terrible pesadilla", en *Novedades*, México D.F., 12 de diciembre de 1993.

⁵²⁰ *El Heraldo de México*, México D.F., julio de 1993.

⁵²¹ Luis H. Méndez Berrueta y José Otón Quiroz. *Modernización estatal y respuesta obrera: historia de una derrota*. México, 1994, UAM-Azcapotzalco, p. 204.

En medio de este panorama, el STIC emprendió una reestructuración administrativa para superar la difícil situación económica. Entre los planes de expansión que contempló la dirigencia sindical estuvo el de adquirir salas cinematográficas, en 1989 contaba con una docena de ellas.⁵²²

Pese al proceso de transformación laboral en cierto momento los empresarios y el gobierno del DF tuvieron rasgos de *buena fé*, al mediar la crisis y la tensión entre los trabajadores, resultado de la inestabilidad laboral. El gobierno ciudadano donó 400 millones de pesos, mientras que los empresarios cedieron las recaudaciones del 1º de mayo con el fin de mejorar el fondo de jubilación de los agremiados.⁵²³ Para entonces el movimiento obrero ya había perdido capacidad de negociación y empero los intentos por presionar, el estado y la iniciativa privada siguieron el rumbo trazado de sus metas. Tanto el sindicalismo oficial como el independiente, fueron embestidos por el capital y obligados a aceptar sus condiciones.

Los sindicatos usaron sus recursos tradicionales: la huelga, y en el último de los casos, buscaron la recuperación total de sus prestaciones, llámese liquidación o indemnización. El desmantelamiento de la industria era inminente, lo mismo que la liquidación de las empresas estatales, y privadas como fue el caso de Películas Nacionales; por lo que mínimamente habrían de luchar por la justa indemnización conforme a la ley.

La sección uno del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) decide irse a huelga a partir del próximo día 30 de septiembre si no se define la situación de los trabajadores y la de Distribuidora Películas Nacionales. De irse a quiebra los trabajadores piden el 100% de liquidación inmediata. De lo contrario anuncian que van a retirar las películas, ya sea que estén en espera, exhibiéndose o por reestrenarse que tengan algo que ver con Películas Nacionales o con alguno de los miembros de la Asociación de Productores.⁵²⁴

Los trabajadores de los cines pertenecientes a COTSA también amenazaron con irse a huelga en 1992 con motivo de la inminente liquidación de la paraestatal y del deterioro de sus condiciones laborales.

⁵²² "Reestructuración administrativa en el sindicato de cinematografistas", en *El Nacional*, México D.F., 3 de enero de 1989.

⁵²³ Eduardo Salvador, "El cine del DF donó a sus sindicatos 400 millones de pesos", en *El Sol de México*, México D.F., 5 de mayo de 1990.

⁵²⁴ Patricia Davalos, "O paga PelNal a los trabajadores o los cines se quedan sin películas", en *El Sol de México*, México D.F., 26 de septiembre de 1991.

Por su parte, la política gubernamental era de no enfrentamiento, y de lo que llamaron: "el acuerdo concertado, que procuró, convenir mediante la menor resistencia posible y con nuevas reglas en la relación laboral que favorecieran la eficiencia productiva".⁵²⁵

EL STIC concede prórroga a COTSA. Este sábado no habrá huelga, al menos mientras dure la prórroga que los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, concedieron a la compañía exhibidora COTSA, ayer viernes en la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje.⁵²⁶

En el resto de la República el proceso de desincorporación era el mismo, por lo que la liquidación de los trabajadores del cinematógrafo estuvo a la orden del día. En 1992, COTSA liquidó a los trabajadores del STIC de Tepic por 900 millones de pesos.⁵²⁷

El fantasma del desempleo no ha desaparecido en esta organización ya que, según su líder Jesús Mascarúa, las distribuidoras extranjeras Columbia Tri-Star, United International Pictures (UIP) y Twenthy Century Fox también han solicitado al reajuste de personal.⁵²⁸

Durante ese periodo se golpeó a los sindicatos por todos los frentes, de ahí que una de las tantas soluciones del STIC haya sido alquilar los cines a los empresarios. El sindicato tuvo que aceptar el escenario y tratar de sacar las mayores ventajas posibles, por lo que pactó con los empresarios de la siguiente forma:

Los cines Aries, 23 de Abril, Capricornio y Sagitario serán manejados por compañías particulares mediante un convenio de exhibición exclusiva por un año y aportación de 40 millones de pesos para su remodelación, con el fin de que se recategoricen estas salas y, consecuentemente, se les conceda un incremento al precio del boleto.⁵²⁹

Los trabajadores mostraron una conducta tolerante, la prioridad para los líderes era rescatar el empleo, que para entonces llevaba un número considerable de plazas perdidas. Otra de las alternativas planteadas la

⁵²⁵ Luis H. Méndez Berrueta y José Otón Quiroz. *opcit.*, p. 204.

⁵²⁶ "El STIC concede prórroga a COTSA" en *El Sol de México*, México D.F., 1º de febrero de 1992.

⁵²⁷ "COTSA liquidó a trabajadores de STIC-Tepic", en *El Nacional*, México D.F., 5 de junio de 1992.

⁵²⁸ Ricardo Camargo, "Sección 1 de STIC enfrenta serios problemas económicos" en *El Nacional*, México D.F., 20 de julio de 1992.

⁵²⁹ Ricardo Camargo, "Cines de sección 1 del STIC, concesionados a la iniciativa privada", en *El Nacional*, México D.F., 22 de julio de 1992.

presentó el entonces líder del sindicato Jesús Mascarúa, quien propuso la creación de un fideicomiso que ayudara a aumentar el salario a prejubilados para que esas plazas se fueran repartiendo entre el personal que no había sido reubicado en cines o distribuidoras.⁵³⁰

El líder de los cinematografistas aseveró que la agrupación está en la mejor disposición de colaborar con los nuevos inversionistas fílmicos: "Aceptamos el reto de la modernidad y el sindicato no será un obstáculo para quienes quieran invertir en nuevas salas y tecnología".⁵³¹

Se propusieron todo tipo de medidas para frenar el deterioro de la situación: la creación de un fondo constituido por cuotas aportadas por las distribuidoras de filmes extranjeros por cada película mexicana desplazada en pantalla. Los montos fueron destinados tanto a la producción de largometrajes como a la remodelación de cines.

La nueva ley cinematográfica fue una esperanza para los trabajadores del STIC respecto a sus empleos. En el momento de la discusión, el líder sindical Mascarúa expuso ante los diferentes representantes de la Comisión Interinstitucional para la Revisión de la ley,⁵³² la preocupación existente ante la pérdida de capacidad económica que conllevaba al grave desempleo. No obtuvo respuesta alguna.

A fines de 1992 se dio la *estocada final* a los trabajadores; o dicho de otro modo: fue el fin de una época. La inclusión de la cadena Cinemark al territorio mexicano cambió finalmente las estructuras de la industria cinematográfica mexicana. Los trabajadores se defendieron hasta el último momento:

Las exhibidoras de cine norteamericanas (en particular la cadena texana Cinemark) que vengán a instalarse en nuestro país tendrán que ceñirse a las leyes mexicanas y, en esa virtud, contratar personal sindicalizado [...] lo que nosotros le hacemos saber a sus directivos en ese documento, precisamente, es que su empresa estará instalada en México y que aquí existen leyes que protegen al trabajador; entre ellas la Federal del Trabajo.⁵³³

⁵³⁰ Ricardo Camargo, "Proponen crear un fideicomiso para contrarrestar desempleo", en *El Nacional*, México D.F., 1º de agosto de 1992.

⁵³¹ Macarena Quiroz Arroyo, "La Sección Uno del STIC quiere adquirir los cines de COTSA", en *Excelsior*, México D.F., 15 de agosto de 1992.

⁵³² La Comisión estaba encabezada por Jorge Medina Viedas, el entonces director general de RTC. Tricia Becerril, "Los trabajadores del STIC abogan por sus empleos ante la nueva Ley", en *El Sol de México*, México D.F., 12 de agosto de 1992.

⁵³³ Rosario Murrieta, "Tendrán que ceñirse a las leyes mexicanas los exhibidores de EU", en *Novedades*, México D.F., 18 de diciembre de 1992.

La realidad es que los empresarios de Cinemark no dudaron un momento en entrar a México y contratar a quien mejor les pareciera. Los cinematografistas se defendieron por todos los medios e intentaron frenar los despidos, pero la tecnología que ingresó con las nuevas salas terminó por desplazar a los viejos proyccionistas sin darles la oportunidad de insertarse a ella.

Durante esta época las dificultades se gestaron continuamente; uno de los problemas que se presentó en la Organización Ramírez, tan solo una muestra de lo que hubo, fue el conflicto laboral generado entre la exhibidora privada Organización Ramírez y la Sección Uno del STIC que concluyó en huelga; la empresa pretendía reajustar a los operadores.⁵³⁴

Lo cierto es que 1993 puede ser recordado por los trabajadores del cinematógrafo como un periodo fatal, en los primeros dos meses del año se cerró un considerable número de salas de la ciudad de México por huelga; los motivos: aumento salarial y cese a las destituciones. La situación concluyó cuando los empresarios aceptaron frenar el despido masivo de personal y proporcionar cursos de actualización a quienes los requerían.⁵³⁵

Es cierto que el propio Tratado de Libre Comercio "aseguraba" las fuentes de empleo, y que la Ley Federal del Trabajo no permitiría que los trabajadores fuesen desplazados con facilidad: "Le entramos a la modernidad de los cines, pero que respeten los derechos de trabajadores: STIC".⁵³⁶ EL problema principal fue que la transformación era ya un hecho y que los elementos que no fueran útiles quedarían fuera; por su lado la prensa amarillista no ayudaba mucho en evitar el pánico:

El día del juicio final para los trabajadores de la Sección Uno del STIC, cuando llegue a México la nueva maquinaria con la que se manejarán las nuevas salas cinematográficas, que instalarán según se ha comentado importantes empresas canadienses y norteamericanas.⁵³⁷

⁵³⁴ Ricardo Camargo, "Organización Ramírez y STIC: conflicto laboral", en *El Nacional*, México D.F., 3 de enero de 1993.

⁵³⁵ Salvador Torres, "Levantó el STIC la huelga que mantenía en las 18 salas de Organización Ramírez", en *Uno más Uno*, México D.F., 2 de febrero de 1993.

⁵³⁶ Salvador Torres, "Le entramos a la modernidad de los cines, pero que respeten los derechos de trabajadores", en *Uno más Uno*, México D.F., 15 de enero de 1993.

⁵³⁷ Bertha Alicia Flores, "Los trabajadores de los cines desplazados por las máquinas", en *Ovaciones*, México D.F., 18 de mayo de 1993.

Los dueños de los cines Ecocinemas, que iniciaban su administración, entraron concertando con los trabajadores al anunciar el incremento del personal.⁵³⁸

Y como se sabe, la empresa Cinemark, lejos de detenerse inició su expansión. En Aguascalientes, el primer complejo se abrió entre una serie de manifestaciones y la detención de tres funcionarios del STIC: "en una medida represiva y de intimidación para no dejarlos manifestarse [...] contra la empresa texana Cinemark, denunció el secretario de organización de la Federación de Trabajadores de Aguascalientes (FTA-CTM) Alfredo González González".⁵³⁹ Los tres funcionarios detenidos fueron, al parecer, puestos en libertad gracias a la intervención del Fidel Velásquez.⁵⁴⁰ El plantón mencionado fue realizado con calma, los trabajadores repartieron un boletín que mencionaba las violaciones a las que incurría la empresa y de la misma manera que llegaron, fueron desalojados a la llegada del gobernador Otto Granados Roldán.⁵⁴¹

Un motivo que hizo que los trabajadores de COTSA se quedaran sin empleo fue la inclusión de sistemas computarizados. No se dieron los prometidos cursos de actualización y los operarios quedaron rezagados:

Otro de los detalles sobre esa Ley del 92 que hizo que el cine volviera a ser atractivo fue la situación sindical, antes uno como dueño del cine, tenía carga laboral impresionante, donde tenías empleados que a lo mejor ya tenían 50 años o 60 años trabajando contigo, y que ya la verdad no eran eficientes, eso se acabó afortunadamente, hubo una apertura de los sindicatos, se hicieron liquidaciones masivas tremendas, y qué pena pero tenía que ser así, y se pudo recontractar a gente ya joven, con capacitación, con otro esquema totalmente distinto, entonces eso también hizo que el negocio del cine volviera a ser interesante para todos los exhibidores, entonces fue la situación fiscal, la situación de los precios, y la situación del sindicato, las tres cosas que básicamente contribuyeron a que este negocio volviera a ser bueno [...]⁵⁴²

⁵³⁸ Ricardo Camargo, "Mejora la relación entre STIC y Ecocinemas", en *El Nacional*, México D.F., 1º de septiembre de 1993.

⁵³⁹ Alfredo Barba Chávez, "Arbitrariamente encarcelaron a tres funcionarios del STIC", en *Ovaciones*, México D.F., 15 de abril de 1994.

⁵⁴⁰ Fernando Casas Carranza, "Liberan a trabajadores del STIC", en *Ovaciones*, México D.F., 16 de abril de 1994.

⁵⁴¹ Enrique López, "Reconversión cinematográfica", en *El Financiero*, México D.F., 18 de abril de 1994.

⁵⁴² Entrevista a Eduardo Echeverría, *op.cit.*, p.7

Como mencionó el Director General de la 20th Century Fox en México, Eduardo Echeverría, los trabajadores a fin de cuentas pactaron, lo mismo sucedió en el Cinemark de Monterrey que con todo y los conflictos suscitados, el STIC entró en pláticas y negoció⁵⁴³. La compañías no deseaban tener tratos con los agremiados y esa postura afectó la situación, las razones eran la falta de capacitación de los operarios en las nuevas técnicas de exhibición.⁵⁴⁴

Finalmente las cosas tomaron su cauce, los Estudios América fueron vendidos a Salinas Pliego en 1994. El STIC quiso obtener un crédito para adquirirlos pero la propuesta no llegó a nada. COTSA, como ya se mencionó, fue vendido y los nuevos dueños impusieron las condiciones.

De impositivo califican los trabajadores de la Sección G del STIC que liderea Jesús Mascarúa Murillo el que el nuevo contrato colectivo de trabajo -que registrá de hoy en adelante su relación laboral con los nuevos dueños de COTSA- establezca «una plantilla mínima» de trabajadores, aunque con él se haya conseguido un 60% de incremento salarial, respecto del antiguo contrato.⁵⁴⁵

En realidad lo que salvó la situación fue la filmación, especialmente extranjera, que mantuvieron activos a una parte de los agremiados; las nacionales se encontraban prácticamente detenidas.

4.1.2. SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA. STPC.⁵⁴⁶

Desde su Primer Informe Presidencial, Carlos Salinas expuso los conceptos que delinearían su gobierno, y sobre todo, las transformaciones que implicarían lo que llamó: La Reforma de Estado, esto significó preparar al país para su inserción al proceso de globalización de la economía.

Respecto al cine, en 1989 la producción cinematográfica se encontraba detenida a causa de la revisión contractual entre productores, entre la sección de actores y el STPC.

⁵⁴³ "Sigue la huelga de trabajadores de CINEMARK en Monterrey; el STIC en pláticas con la empresa", en *Uno más Uno*, México D.F., 21 de junio de 1994.

⁵⁴⁴ Patricia Davalos, "Difícil acuerdo entre el STIC y CINEMARK", en *El Nacional*, México D.F., 3 de julio de 1994.

⁵⁴⁵ Rosario Murrieta, "Impositivo que haya 'una planilla mínima' de trabajadores en el STIC", en *Novedades*, México D.F., 7 de agosto de 1993.

⁵⁴⁶ El STPC controla la producción de películas en los Estudios Churubusco.

Como es obvio la situación representaba un grave perjuicio para los trabajadores, quienes tenían paralizadas sus fuentes de trabajo. La ANDA señalaba que eran 6 las películas estancadas hasta ese momento.⁵⁴⁷

Como respuesta a la transición en la política económica estatal, el STPC se incorporó a proyectos de inversión filmica en donde los trabajadores tendrían participación directa. **La cabeza olmeca** que sería producida por Ted Parvin y seis secciones del STPC vendría a ser una muestra del trabajo realizado en este sentido, gracias al cual los cinematografistas continuarían coproduciendo películas con productores privados. La colaboración que existió con Cinematográfica Tamaulipas, con quien realizaron alrededor de 5 películas, es otro ejemplo de ello.⁵⁴⁸ En este mismo sentido las seis secciones del STPC vieron la forma de obtener financiamiento de otras instancias, como lo fue el fideicomiso de estímulo al cine mexicano (FECIMEX), que operaba por aquellos años:⁵⁴⁹ "En el convenio de este año. Más películas entre STPC y productores. Al respecto Arnulfo Mayorga, líder del sindicato, expresó que otorgarán todas las facilidades a los inversionistas para que repunte la industria cinematográfica nacional".⁵⁵⁰

Los primeros años de la década de los 90 estuvieron permeados de contradicciones. Al mismo tiempo que los sindicatos eran convocados a discutir la legislación cinematográfica, la misma legislación estaba siendo presentada a la Cámara de Diputados sin tomar en cuenta a nadie. Jaime Casillas, dirigente del STPC relató la forma como se dieron las cosas: "Primero, llegó al sindicato un anteproyecto que venía de la Cámara de Diputados, pero mientras lo estudiábamos y discutíamos se presentó el definitivo en la Cámara: nos enteramos en plena discusión de que ya estaba en la Cámara".⁵⁵¹

⁵⁴⁷ José Luis Gallegos, "Detenida la producción cinematográfica, a causa de la revisión contractual entre productores, la sección de actores y el STPC", en *Excélsior*, México D.F., 28 de enero de 1989.

⁵⁴⁸ José Luis Gallegos, "El filme, *La cabeza olmeca*, será producido entre Ted Parvin y seis secciones del STPC" en *Excélsior*, México D.F., 8 de mayo de 1990.

⁵⁴⁹ José Luis Gallegos, "Las seis secciones que integran el STPC, obtendrán financiamiento para la filmación de películas", en *Excélsior*, México D.F., 15 de octubre de 1991.

⁵⁵⁰ Ricardo Camargo, "Más películas entre STPC y productores" en *El Nacional*, México D.F., 27 de enero de 1993.

⁵⁵¹ Héctor Rivera, "Las propuestas de los sindicalistas para la nueva Ley Cinematográfica, ignoradas en el texto que entró al senado", en el semanario *Proceso*, México D.F., 30 de noviembre de 1992.

Pese a que fueron ignorados, los trabajadores impugnaron varios artículos de la iniciativa de la Ley Cinematográfica, varios de ellos excluyentes, en los que IMCINE en su afán por revitalizar la industria, al apoyar a realizadores jóvenes, excluyó, en opinión del STPC, a los cineastas maduros.⁵⁵² El sindicato consideró la política de IMCINE arbitraria y contra los principios constitucionales, no solo se mermaban sus condiciones laborales sino sus espacios: Los Estudios Churubusco. Para discutir este último problema, los representantes del STPC se reunieron continuamente con Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), amparándose con el contrato colectivo de trabajo de los Estudios Churubusco, creados en 1944 y que en determinado momento dieron cabida a diversas instituciones:

Aquí estuvieron las primeras instalaciones de la Cineteca Nacional: se comenzaron a construir en 1971 en los foros 14 y 15 (desaparecieron en un incendio el 24 de marzo de 1982). Luego en 1972 desaparecerían dos foros más para albergar las Secretarías de Radiodifusión. En 1975 se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Actualmente se ubican ahí las oficinas de la dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), creado en marzo de 1983.⁵⁵³

Este conflicto estuvo latente todo el tiempo, el STPC permaneció renuente a la construcción del CNA y a la permanencia del canal 22, que no accedía a firmar el contrato laboral con el sindicato; el problema no se limitó al número de metros ganados o perdidos, sino a la cantidad de problemas que exacerbaban los ánimos: "Bloquearán la entrada a los Churubusco los cine trabajadores del STPC. No ha visto solucionada ninguna de sus inconformidades sobre el caso".⁵⁵⁴ Después de varios meses de negociaciones se llegó al siguiente acuerdo:

Las oficinas de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependencia de la Secretaría de Gobernación, se van a otra parte, y los espacios administrativos ocupados por el Canal 22 en diversas zonas de los Estudios habrán de aglutinarse y replegarse hacia la parte trasera de las instalaciones. Si el canal 22 precisa los servicios especializados de los Estudios, deberá trabajar con el personal de los Churubusco, y no con el que tiene contratado y afiliado al

⁵⁵² Raquel Peguero, "Impugna el STPC iniciativa de Ley Cinematográfica", en *La Jornada*, México D.F., 3 de diciembre de 1992.

⁵⁵³ *La Jornada*, México D.F., 3 de junio de 1993.

⁵⁵⁴ Rosario Murrieta, "Bloquearán entrada a los Churubusco los cine trabajadores del STPC", en *Novedades*, México D.F., 3 de junio de 1993.

Acuerdos y negociaciones iban y venían, no dejó de resultar escandaloso el plazo de 8 días en que 30 bodegas de los trabajadores debían desocuparse bajo amenaza de desalojo y de quedar sin efecto los convenios anteriores...los trabajadores se reunieron, recolectaron firmas y se negaron, sin embargo este precedente de despotismo fue una prueba del doble discurso de los funcionarios.⁵⁵⁶ Y en cuanto a los dirigentes, la inconformidad de los agremiados crecía contra ellos; en especial contra Arnulfo Mayorga por considerarlo indeciso en varios aspectos: en la defensa de sus fuentes de trabajo, en el emplazamiento a huelga y la aclaración respecto a las ventajas que el Fondo de Apoyo a la Producción Cinematográfica en la Ciudad de México les podría traer.⁵⁵⁷

El STPC, como se mencionó con anterioridad, alberga a un número considerable de directores, quienes en 1993 expusieron el deterioro de su situación bajo la voz de Julián Pastor, secretario de la Sección de Directores.⁵⁵⁸ Contrariamente a lo que IMCINE proyectaba con las numerosas cintas que mandaba al exterior. Los intelectuales del cine que pertenecían a la sección de los autores, también hicieron pública su preocupación, esta vez representados por Jaime Casillas.⁵⁵⁹ Lo único que en general deseaban era salvar al cine mexicano sin ver deterioradas sus condiciones de trabajo, y *sin vender su alma*. Otra propuesta del STPC fue solicitar al presidente Salinas un fideicomiso para la modernización de los Estudios Churubusco, que para su fortuna fue otorgado.⁵⁶⁰

En general al hacer una evaluación final, el STPC tuvo algunos logros en 1993: aumentó su producción de cintas y logró pactar con las autoridades el aumento salarial sin necesidad de irse a huelga. No

⁵⁵⁵ Héctor Rivera, "Ganó el STPC su espacio en los Estudios Churubusco; canal 22 y RTC, reubicados", en el semanario *Proceso*, México D.F., 21 de junio de 1993.

⁵⁵⁶ José Luis Gallegos, "En un plazo de 8 días deberán ser desocupadas, por los trabajadores todas las bodegas en los Churubusco", en *Excélsior*, México D.F., 3 de julio de 1993.

⁵⁵⁷ José Luis Gallegos, "Crece la inconformidad de los afiliados al Sindicato de Técnicos y Manuales contra su líder Arnulfo Mayorga", en *Excélsior*, México D.F., 23 de noviembre de 1993.

⁵⁵⁸ Bertha Alicia Flores, "Los cineastas sobrevivimos arrastrando una cruz", en *Ovaciones*, México D.F., 13 de abril de 1993.

⁵⁵⁹ José Luis Gallegos, "Deseamos los cinematografistas salvar al cine sin entrar en pugnas: Marcela Fernández Violante", en *Excélsior*, México D.F., 7 de junio de 1993.

⁵⁶⁰ Arturo Pacheco, "El STPC pedirá al presidente un fideicomiso para la modernización de Estudios Churubusco", en *El Heraldo de México*, México D.F., 18 de junio de 1993.

obstante que en los Estudios Churubusco se habló de reducir la plantilla de trabajadores, liquidar a todo el personal y recontratar sólo a los elementos necesarios, quedó también la esperanza de la modernización de los estudios.⁵⁶¹

Los trabajadores en general de la industria cinematográfica de México buscan integrarse a partir de pactos de unidad, con objeto de preservar sus fuentes de trabajo naturales y contribuir al desarrollo de esta industria que durante la presente administración ha perdido gran parte de su infraestructura, con drástica disminución de inversiones en la producción.⁵⁶²

El STPC tuvo un notable cambio de actitud al abrir las puertas a los egresados de las escuelas cinematográficas en 1991, proporcionó la posibilidad de renovar cuadros de rodaje y de combinar la experiencia de los veteranos cinematografistas con los jóvenes graduados a los que durante años le fue negada la posibilidad de trabajar dentro de la industria.⁵⁶³ Aunque el sentimiento de derrota los acompañó, en realidad venía de años atrás cuando la reconversión industrial y la modernización se abrieron paso, tomando para sí, no solo una parte de los Estudios de cine, sino la mayor parte de las empresas paraestatales del país.

La reducción del espacio dejó en el recuerdo superproducciones como **Gringo viejo** o **Dunas**. Lo que en adelante, se tradujo en una promoción de locaciones exteriores en toda la República.

Los cinematografistas afiliados al Sindicato de Técnicos y Manuales aceptan que tanto ellos como sus dirigentes 'no supimos defender la integridad de nuestra única fuente de trabajo y patrimonio familiar: los Estudios Churubusco'.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Rosario Murrieta, "En Estudios Churubusco reducirán la plantilla de trabajadores", en *Novedades*, México D.F., 21 de febrero de 1994.

⁵⁶² Declaraciones de los dirigentes de la sección de Técnicos y Manuales del STPC, Isaac Téllez y Carlos Puente. José Luis Gallegos, "Buscarán Sindicatos de la Industria Cinematográfica integrar un pacto que genere mayor producción", en *Excélsior*, México D.F., 3 de noviembre de 1994.

⁵⁶³ José Luis Gallegos, "Técnicos y Manuales tienen sus puertas abiertas a los egresados de Escuelas cinematográficas", en *Excélsior*, México D.F., 18 de julio de 1991.

⁵⁶⁴ José Luis Gallegos, "Lamentan Técnicos y Manuales no haber sabido defender los Estudios Churubusco", en *Excélsior*, México D.F., 4 de marzo de 1994.

4.1.3. ASOCIACIÓN NACIONAL DE ACTORES. (ANDA)

Como ya se mencionó, la sección de actores se comenzó a desarrollar de forma independiente desde que se formaron los sindicatos filmicos. Desde la división del STIC-STPC en 1945, a la fecha, ha permanecido como una de las secciones que conforman el STPC.

Su independencia se debió especialmente, a su proyección al exterior.⁵⁶⁵ Los actores se han visto beneficiados de la opinión pública generada a partir del *star system* heredado de Hollywood, que hace que su vida se vuelva una novela que se tiene que seguir día a día, lo mismo sus amores que sus problemas, llevando a tomar partido y mantener en el foco de atención todo lo que les sucede. Esta situación les ha permitido desde siempre tener una mayor movilidad, imponer sus condiciones y hasta en determinado momento, ser líderes de opinión. Sus ingresos por lo tanto, dependen del tipo de negociación que hagan.

Uno de sus primeros logros como agrupación fue el establecimiento de la Casa del Actor, construida durante la gestión de Mario Moreno *Cantinflas* en 1943, época en la cual también empezaron a cerrar sus filas con el fin de proteger sus fuentes de trabajo.

Algunos de los problemas a los que se han enfrentado los actores al paso del tiempo, no han cambiado mucho, la cuestión del doblaje, por mencionar alguno, viene arrastrándose desde la década de los 40. En aquel entonces, se pensaba que al doblar las películas norteamericanas, habría una mayor penetración cultural además que la competencia con las cintas mexicanas ponía en desventaja a éstas últimas y por lo tanto se desplomarían la producción de películas mexicanas. Como es obvio, los actores con menos ingresos no podían darse el lujo de perder jugosas ganancias y doblaban sin remordimientos las películas.⁵⁶⁶ Curiosamente el problema se retomó en el sexenio salinista pero con tintes modernizadores, en esta ocasión sería el TLC el que para preocupación de los actores permitiría la inclusión de la cultura norteamericana: "Con el Tratado de Libre Comercio se puede dañar a los mexicanos que de una u otra forma se dedican a los espectáculos, porque habrá una

⁵⁶⁵ Gabriel Rivera, *La crisis del sindicato cinematográfico en el sindicalismo cinematográfico. (1940-1945)*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1991.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 97

mayor penetración de música y artistas extranjeros, afirmó el líder de la Asociación Nacional de Actores, Julio Alemán".⁵⁶⁷

El transcurrir de los años transformó las circunstancias. En aquel momento, los problemas de la ANDA ya no tuvieron que ver con el reconocimiento exterior como agrupación independiente o con la organización interna, las cosas se redujeron a cuestiones más elementales como la pérdida del empleo y la mejora de sus condiciones.⁵⁶⁸ El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) los apoyó y mediante un convenio firmado por Víctor Flores Olea y la ANDA, representada por Julio Alemán, los miembros de la Casa del Actor, sostenida por dicho sindicato, podrían disfrutar de más y mejores servicios durante su estancia en el CNCA. En reciprocidad la ANDA emprendería acciones necesarias para que sus agremiados colaboren con el Consejo en la promoción y difusión de la cultura y las artes.⁵⁶⁹

Esa primera parte de los 90 fue un periodo de constantes altibajos para la ANDA, con momentos buenos y malos, aciertos y desaciertos, contradicciones internas y externas. Lo que se puede ver en el discurso de los dirigentes.

El secretario general de la ANDA, Ignacio López Tarso: [...] sostuvo que para estudiar la crisis por la que atraviesa la industria cinematográfica se reunieron repetidas veces los diversos sectores con las autoridades de Gobernación y RTC en el sexenio que acaba de terminar, reuniones de donde salieron algunas medidas positivas que desafortunadamente no se acabaron de cumplir. Reconoció que parte de la Ley Cinematográfica es obsoleta, pues rige desde la época del ex presidente Miguel Alemán, y se hizo de acuerdo a las necesidades de aquel momento.⁵⁷⁰

En 1992 el sindicato de actores se encontraba en un buen momento, contagiados con el optimismo del gobierno de Carlos Salinas, firmaron por primera vez un contrato colectivo de trabajo con unos estudios de cine. Humberto Elizondo, el titular de la Secretaría de Trabajo de la ANDA, pactó con Producciones y Estudios Alatraste obteniendo

⁵⁶⁷ Saúl Ramos, "Se deben conciliar los intereses de los actores con el TLC: Julio Alemán", en *El Universal*, México D.F., 27 de junio de 1991.

⁵⁶⁸ Antonio Gutiérrez Trejo, "La bolsa de empleo de la ANDA es un apoyo, no la solución para los que no trabajan", en *Novedades*, México D.F., 5 de enero de 1989.

⁵⁶⁹ "Firman convenio de apoyo Víctor Flores Olea del CNCA y Julio Alemán de la ANDA", en *Excelsior*, México D.F., 27 de mayo de 1991.

⁵⁷⁰ Antonio Gutiérrez Trejo, "Sólo con talento se pueden hacer buenas películas: López Tarso", en *Novedades*, México D.F., 3 de enero de 1989.

importantes beneficios y prestaciones.⁵⁷¹ La tradición en la ANDA había sido firmar contratos de exclusividad con Televisa, por lo que el hecho de pactar con otra empresa implicó el inicio de su diversificación, quizá ocasionada por la fuerza que empezaría a tomar la naciente televisora TV Azteca (antes IMEVISION), y con quien tuvo constantes fricciones precisamente por motivos laborales y de exclusión.⁵⁷²

La mayoría de las veces los actores otorgaron su apoyo al gobierno en turno, las mancuernas: ANDA-Televisa y Televisa-Gobierno Priísta hacen claras las razones; por lo que es fácil entender que poco tiempo después de su ingreso al cine con la empresa de Gustavo Alatriste, Julio Alemán lanzara su apoyo a Carlos Salinas al criticar a los cineastas por solicitarle salas de COTSA, en proceso de liquidación, para su administración: "Primero piden libertad absoluta y luego buscan el paternalismo del Gobierno".⁵⁷³

Así como tampoco es gratuito que es el periódico *Novedades* de Televisa, el que de un seguimiento al sindicato de actores.

Al final del sexenio la ANDA se debatió en 4 conflictos que pueden caracterizar el sindicato de actores:

1-Conflicto entre Julio Alemán y Carlos Bracho por malversación de fondos. Durante los primeros meses de 1993, Carlos Bracho inició un pleito en el que acusó al líder de la ANDA por desvío de fondos en su beneficio. Julio Alemán inculpó al contrario por dividir al gremio hasta que logró finalmente la destitución de Carlos Bracho del cargo que ocupaba y la suspensión de sus derechos sindicales por 3 años, resolución que el afectado consideró ilegal.⁵⁷⁴ Al interior de la ANDA la opinión de los actores fue que lo único que se logró fue el desprestigio de la agrupación: "La ANDA, un barco que se hunde: Lupe Mejía. El actual comité es visceral, acusa. Falta control y responsabilidad. Se pierden fuentes de trabajo".⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Alfredo Muñoz de León, "Por primera vez la ANDA firma contrato con estudios de cine", en *Novedades*, México D.F., 13 de noviembre de 1992.

⁵⁷² IMEVISION es otra de las paraestatales vendidas durante el sexenio de Carlos Salinas a Salinas Pliego.

⁵⁷³ Luz Elena Chávez González, "Rechaza Julio Alemán la actitud de algunos cineastas, para que se les otorgue salas de COTSA", en *Excélsior*, México D.F., 7 de enero de 1993.

⁵⁷⁴ Alfredo Muñoz de León, "Carlos Bracho, sancionado con tres años fuera de la ANDA", en *Novedades*, México D.F., 25 de abril de 1993.

⁵⁷⁵ Salvador Torres, "La ANDA, un barco que se hunde: Lupe Mejía", en *Uno más Uno*, México D.F., 4 de agosto de 1993.

2-Pugna contra TV Azteca.⁵⁷⁶ La ANDA reprobó la actitud de la televisora de desplazar a los actores a cambio de las teleseries extranjeras, lo que significa cerrarles fuentes de trabajo. "En el caso de Televisión Azteca, lamentablemente el Gobierno Federal otorgó la concesión a un comerciante, no a un empresario que conozca el ramo televisivo".⁵⁷⁷ Como respuesta, la asociación amenazó con irse a huelga en junio de 1994, demandando fuentes de empleo. No fue necesario llevarla a cabo debido a que llegaron a un acuerdo, firmado entre Humberto Elizondo y Ricardo Salinas Pliego. Como testigos de honor figuraron: Fausto Alzati Araiza, Secretario de Educación Pública, y Santiago Oñate Laborde, Secretario de Trabajo y Previsión Social.⁵⁷⁸

3-Pugna contra una productora extranjera. La ANDA acusó al productor Ted Parvin de no acatar la Ley Federal de Cinematografía en cuanto a que de los 37 actores del elenco de la película **Wagon east** ninguno es mexicano,⁵⁷⁹ así como por desconocer las atribuciones de que goza la asociación. A pesar de que la ley no había entrado en vigor, se provocó la cancelación de la filmación de la película rodada en Durango.⁵⁸⁰

4-Elecciones internas. Los agremiados cambiaron nuevamente el mecanismo de su proceso electoral, quisieron regresar a las planillas y dejar atrás los cargos.⁵⁸¹ A su salida, Julio Alemán entregó cuentas y una agrupación *estable*, preparada para las elecciones. Registraron sus candidaturas a la Secretaría General de la ANDA: Joaquín Cordero, Emilia Carranza, Humberto Elizondo y Kippy Casado para el cuatrienio 1994-1998.⁵⁸² A partir de iniciadas las elecciones empezó una guerra electoral en la que participó la planilla "Rosa Mexicano", que inscribió

⁵⁷⁶ Marcela Carreño Burgos, "Dejó ANDA estable y democráticamente fortalecida, aseguró ayer Julio Alemán", en *Novedades*, México D.F., 30 de enero de 1994.

⁵⁷⁷ Marcela Carreño Burgos, "Protesta formal de la ANDA en contra de Televisión Azteca ante las autoridades", en *Novedades*, México D.F., 31 de enero de 1994.

⁵⁷⁸ Abel Avilés Duarte, "Firmaron Humberto Elizondo y Ricardo Salinas Pliego el nuevo contrato colectivo de la ANDA y TV Azteca", en *Excélsior*, México D.F., 14 de diciembre de 1994.

⁵⁷⁹ Lo cierto es que la Ley de Cinematografía para ese momento no había sido puesta en marcha.

⁵⁸⁰ Macarena Quiroz Arroyo, "Pidió la ANDA intervención de la Secretaría de Gobernación para que se investigue al productor Ted Parvin", en *Excélsior*, México D.F., 1º de febrero de 1994.

⁵⁸¹ Se menciona que durante la gestión de López Tarso la situación ya había sido reformada, sin embargo los siguientes líderes regresaron al mecanismo anterior. Alfredo Muñoz de León, "Asamblea extraordinaria de la ANDA para modificar estatutos", en *Novedades*, México D.F., 17 de agosto de 1993.

⁵⁸² "Registraron candidaturas a la Secretaría General de la ANDA: Joaquín Cordero, Emilia Carranza, Humberto Elizondo y Kippi Casado", en *Excélsior*, México D.F., 2 de febrero de 1994.

como candidata a Emilia Carranza;⁵⁸³ planilla que estuvo integrada básicamente por mujeres desde su formación en los años 70 cuando fue organizada por varias actrices, entre las que estaban Dolores Del Rio, María Félix y Silvia Pinal.⁵⁸⁴

Al final ganó las elecciones Humberto Elizondo, impugnadas desde luego por supuestas irregularidades.⁵⁸⁵

La toma de posesión de Humberto Elizondo en la ANDA, casi un sketch de programa de televisión. Risas, bromas, aplausos y gritos al instalarse el nuevo Comité Ejecutivo Nacional de la Asociación. El socio que habla mal de la ANDA ofende a su propia casa, dijo el nuevo secretario general. Los escándalos sólo nos restan seriedad y credibilidad.⁵⁸⁶

Es claro que dos de los conflictos fueron internos, básicamente por la lucha por el poder y los otros dos externos contra empresas privadas y por fuentes de trabajo. Haciendo a un lado la espectacularidad que en no pocas ocasiones han aprovechado los dirigentes para llamar la atención y para generarse publicidad, la ANDA es un sindicato que siempre se ha mantenido activo y combatiente, logrando considerables beneficios para sus agremiados. La crisis económica, desde luego que los afectó al igual que al resto del país, y la carestía de producciones privadas fue un golpe directo a su supervivencia, sin embargo, en ese periodo hubieron logros importantes, uno de ellos fue la inauguración de la primera escuela primaria de la ANDA.⁵⁸⁷

Por lo demás su permanente lucha y su unión, pese a las divisiones internas, les ha permitido pelear contra todo el que no quisiera cumplir sus condiciones; tanto TV Azteca como Televisa fueron demandadas por adeudos de más de mil millones de pesos al sindicato⁵⁸⁸.

En otro sentido su participación en las decisiones externas también hicieron escuchar su voz, es el caso de la miscelánea fiscal en que los

⁵⁸³ Tricia Becerril, "Entra en acción el 'Rosa Mexicano'", en *El Sol de México*, México D.F., 7 de febrero de 1994.

⁵⁸⁴ CD ROM: Aurelio de los Reyes, *Dolores Del Rio: Un mito en el cine mexicano*. [México > Últimos años > Retiro p.4] EDITEC, 1997.

⁵⁸⁵ Juan Hernández, "El actor Humberto Elizondo, nuevo secretario de la ANDA", en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de marzo de 1994.

⁵⁸⁶ Javier Delgado, "La toma de posesión de Humberto Elizondo en la ANDA, casi un sketch de programa de televisión", en *Uno más Uno*, México D.F., 3 de abril de 1994.

⁵⁸⁷ Bety Garfías Ramírez, "La Primera dama inauguró la escuela priMaría Rosa Mexicano de la ANDA", en *El Universal*, México D.F., 4 de octubre de 1994.

⁵⁸⁸ Lorena Carvajal Carmona,, "Más de mil millones de pesos adeudan Televisa y Televisión Azteca a la ANDA", en *Novedades*, México D.F., 28 de junio de 1994.

actores también dieron su punto de vista y lanzaron sus propuestas. Los impuestos han sido una preocupación para todos los sectores que integran la industria fílmica:

Proponemos apoyos fiscales para quien promueva espectáculos. Si alguien invierte su dinero en una película o en una obra de teatro, que no pague impuestos mientras no obtenga ganancias. Si gana, que pague proporcionalmente. Hacen falta incentivos. También queremos que se reafirme la identidad nacional. Que en radio y televisión haya más programas de cultura nacional.⁵⁸⁹

4.2 COOPERATIVAS FÍLMICAS

La idea de producir cine en cooperativa tuvo sus primeras manifestaciones en la década de los cuarenta cuando en plena crisis de la producción, agudizada por el recorte de personal de los laboratorios y estudios CLASA⁵⁹⁰, y por la falta de fondos de apoyo para los trabajadores sindicalizados; se propuso que estos mismos se convirtieran en socios de los productores fomentando la producción con una parte de su salario; propuesta que no fue aceptada.⁵⁹¹

Con esta idea, a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, surgió una de las primeras cooperativas: Alianza Cinematográfica, que realizó aproximadamente 16 películas en las que participaron actrices como María Félix y Silvia Pinal. No funcionó del todo, por lo que directores y productores se volcaron hacia la producción privada, en un momento en que el cine mexicano gozaba de gran auge económico.

Más adelante, durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) la idea de las cooperativas fue germinando poco a poco. No de manera definitiva ya que no lo necesitaban; en aquel momento los cineastas gozaron de la llamada "apertura cinematográfica", que implicó una serie de facilidades y créditos que les permitió realizar su trabajo con cierta holgura.

Luis Echeverría buscó la reconciliación con las clases medias y con los intelectuales después del trágico movimiento estudiantil del 68. Abrió las puertas a través de diversos mecanismos de estado, como lo hizo con el

⁵⁸⁹ Humberto Elizondo. Fernando Figueroa, "Los productores requieren apoyos fiscales", en *El Nacional*, México D.F., 31 de diciembre de 1994.

⁵⁹⁰ En 1935 el gobierno, al ver la importancia de participar en el cine, una de las industrias más importantes después de la industria petrolera, crea los Estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S.A.)

⁵⁹¹ Gabriel Rivera, *opcit.*, p. 86

Banco Nacional Cinematográfico encabezado por su hermano, Rodolfo Echeverría Álvarez que englobó prácticamente todas las actividades relacionadas con la industria del cine: financiamiento, distribución, promoción y exhibición. En ese periodo la iniciativa privada estuvo relegada de la producción fílmica, no cabía dentro de esta nueva etapa de estatización del cine:

Para los productores, los costos se habían elevado con la intervención del Estado, las peticiones obreras eran mayores, y aunque para algunos de ellos pueda haber seguido siendo productivo el cine, para muchos ya no era atractivo y preferían dedicarse a otra cosa.⁵⁹²

En el sexenio de José López Portillo (1976-1982) esas venias estatales desaparecieron, y a través de una fuerte campaña de desprestigio en la que se acusó de fraude y se encarceló a los directivos del Banco Nacional Cinematográfico, éste fue disuelto.⁵⁹³ La transformación fue radical, los productores privados retornaron y aquellos temas de contenido social y de reflexión que promovió el estado, quedaron en el olvido:

El presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, Guillermo Calderón afirmó categórico que los productores no se responsabilizan por cultivar al pueblo, y es injusto que los obliguen a perder capital en inversiones tendientes a la educación a través del cine: esto que lo haga el gobierno, es su responsabilidad, a nosotros nos corrieron de Los Pinos y nuestro interés es crear una industria y ganar dinero porque somos comerciantes.⁵⁹⁴

En adelante el cine de *ficheras* terminó por ocupar la cartelera cinematográfica, al Estado le dejó de interesar el cine mexicano de *calidad* por lo que los realizadores se vieron en la necesidad de buscar nuevas opciones. Algunos recién egresados de las escuelas de cine como Jaime Humberto Hermosillo, José El Perro Estrada, Gabriel Retes, Oscar Blancarte, etc., recuperaron el cine en cooperativa como una alternativa para ejercer su trabajo. Por medio de ellas, obtuvieron financiamientos, y sobre todo, la libertad de filmar lo que les interesaba. Su idea fue mostrar una determinada realidad con el fin de influir en el espectador.

Un antecedente más de las cooperativas, se presentó en el sexenio de 1970-1976 en que Rodolfo Echeverría, director del Banco Nacional

⁵⁹² Paola Costa. *op.cit.*, p.80

⁵⁹³ Fernando Macotela era director de cinematografía y Carlos Velo del CCC y del Centro de Producción de Cortometraje. Cita de: Paola Costa. *op.cit.*, p. 167

⁵⁹⁴ *Ibid*, p. 171

Cinematográfico convenció a los productores para que invirtieran en el cine de calidad. En ocasiones, a través de financiamiento al cine, obtuvieron apoyo del Estado para otros negocios, tal como sucedió en de construcción. En ese contexto surgió la productora Alpha Centuri que produjo *El jardín de tía Isabel* en 1971⁵⁹⁵ de Felipe Cazals y la sociedad Marco Polo que filmó películas de Jorge Fons y Sergio Olhovich. Igual que las compañías Marte y Escorpión.⁵⁹⁶

Entre 1969 y 1970, Cinematográfica Marco Polo -recuerda Sergio Olhovich- trabajaba, en cierta manera, como cooperativa, pero sin serlo formalmente. De Marco Polo surge la idea de crear Directores Asociados, Sociedad Anónima (DASA),⁵⁹⁷ que de igual manera era casi una cooperativa; pero no fue sino hasta 1976 cuando comenzamos a hacer las gestiones necesarias para obtener el registro de las dos primeras cooperativas cinematográficas del México actual: Río Mixcoac y Tlacaelel, aunque esta última nunca tuvo actividad.⁵⁹⁸

La fórmula de las cooperativas funcionó relativamente bien, en un momento en que los realizadores buscaban la forma de dar salida a su trabajo. Se trataba de que el director promoviera sus proyectos, en su mayoría con las características de temáticas y calidad del cine independiente, en instancias públicas o privadas, y los participantes aportaran su trabajo. No siempre se respetó la idea de hacer cine de calidad, en muchas ocasiones las cooperativas siguieron los lineamientos temáticos del cine comercial.

De uno u otro modo, dicha forma de trabajo permitió que el proceso de producción cinematográfica continuara operando a pesar de las vicisitudes de la industria, que durante los ochenta se caracterizó por el descenso del cine nacional, especialmente en lo que se refiere a la calidad de las cintas⁵⁹⁹. En dichas circunstancias las cooperativas producían a finales de la década de los ochenta cerca del 15% de la filmografía nacional; permitiendo que la producción de cine continuara progresando mediante nuevos convenios y coaliciones, de lo que resultaron alianzas tripartitas entre el sector oficial, social y privado.

⁵⁹⁵ Ver al final del capítulo

⁵⁹⁶ *Ibid*, p. 74

⁵⁹⁷ Es creada en 1974

⁵⁹⁸ Luis Enrique Rivera, "Las cooperativas de cine, ¿opción para mejorar la industria nacional?", en *El Nacional*, México D.F., 7 de noviembre de 1989.

⁵⁹⁹ Esta situación es explicada por los productores privados por la necesidad de recuperar los costos de inmediato ante la falta de apoyo estatal, lo que inevitablemente repercutía en la calidad.

La primera cooperativa cinematográfica que funcionó como tal durante varios años fue la Río Mixcoac; formada por trabajadores, técnicos, intelectuales y realizadores. A principios de los ochentas empezaron a surgir otras, de tal modo que en una década se crearon nueve cooperativas legalmente registradas ante la Dirección General de Fomento Cooperativo.

Cooperativas filmicas:⁶⁰⁰

FUNDACIÓN RIO MIXCOAC, (PRODUCTORA)	1976
ADAPTACIONES SONORAS (SERVICIOS)	1980
ATA (PRODUCTORA)	1981
KINAM (PRODUCTORA)	1982
JOSE REVUELTAS (PRODUCTORA)	1982
KUIKALI (PRODUCTORA)	1987
SÉPTIMO ARTE (PRODUCTORA)	1988
OLLINYOTL (SERVICIOS)	1989
CONEXIÓN (SERVICIOS)	1990

En la década de los 90 los mecanismos de algunas de ellas se terminaron por consolidar y varias continuaron funcionando, el gobierno de Carlos Salinas promovió la realización de nuevas cintas a través de esta alianza tripartita, aunque en esta ocasión, el capital privado cruzó las fronteras nacionales. La participación extranjera en la realización de las cintas fue una constante, es el caso de **Lola**, de María Novaro, entre muchas tantas.

⁶⁰⁰ Regnier Petatan, "El cooperativismo es la opción para hacer cine mexicano de calidad: Sergio Olhovich", en *El Día*, México D.F., 27 de junio de 1990.

4.2.1 MUESTRARIO DE PELÍCULAS

Cooperativa Río Mixcoac. Fue la primer cooperativa constituida como tal en 1976. En ella, Gabriel Retes dirigió varias cintas, **Bandera rota** en 1978, de tema sociopolítico **Mujeres salvajes** en 1984, **Los náufragos del Liguria** en 1984, y **Los piratas** en 1984, estas dos últimas fueron películas infantiles basadas en las novelas de Emilio Salgari. El chileno Miguel Litin, exiliado en México tras el golpe de estado, dirigió **La viuda de Montiel** en 1979. Juan Luis Buñuel, **La rebelión de los colgados** en 1987, segunda versión de la dirigida por Emilio Indio Fernández y Alfredo Crevena en 1955. Dentro de la cooperativa se realizó también cine para video, algunos títulos: **La ciudad al desnudo** en 1987, que expuso la inseguridad social; **La muerte de un paletero** en 1985, **El nacimiento de un guerrillero** en 1973-89, **Dispárenle a matar** en 1989, **La mudanza de la muerte** en 1989.

La cooperativa de cine Artistas y Técnicos Asociados (ATA), inició promociones con cine sencillo (o comercial), filmó cintas como: **Un adorable sinvergüenza** en 1982, de Juan Manuel Soler Palavicine; **Los hijos de Peralvillo** en 1983, **Hallazgo sangriento** en 1983, **el extraño hijo del Sheriff** en 1982, **La muerte llora de risa** en 1985, **Golondrina presumida** en 1985 y **Señoritas a disgusto** en 1986; todas ellas destinadas a un público familiar. Sin embargo uno de los mayores proyectos dentro de ella fue **Muelle rojo** en 1987,⁶⁰¹ dirigida por José Luis Urquieta que conjunto en la producción dos cooperativas.⁶⁰²

La cooperativa José Revueltas es la de mayor evolución a corto plazo. Filmó **Tango bar** en 1987, una multiproducción de Puerto Rico y otros países latinoamericanos; **Días difíciles** en 1987 y **Morir en el golfo** en 1989 de Alejandro Pelayo; **El costo de la vida** en 1988, de Rafael Montero; **Retorno a Aztlán** en 1990, de Juan Mora Catlett; **Goitia** en 1989 de Diego López; **Lola** en 1989, **Ópera prima** de María Novaro, coproducida por TV Española, IMCINE, etc.

La cooperativa Kinman produjo **Nocaut** en 1983 dirigida por José Luis García Agraz, **Obdulia** en 1985 de Juan Antonio de la Riva, y **Algunas nubes** en 1987; mientras que la cooperativa Kuikali, filmó **Mentiras piadosas** en 1988 de Arturo Ripstein, esta última integró más adelante la cooperativa de producción cinematográfica Séptimo Arte.

⁶⁰¹ Ver al final del capítulo

⁶⁰² José Luis Gallegos, "Excelentes películas mexicanas realizadas en cooperativa, se exhibirán en la Cineteca Nacional en julio próximo", en *Excélsior*, México D.F., 29 de junio de 1990.

Un año importante para el desarrollo de las cooperativas fílmicas fue 1988, de forma similar a 18 años antes, el inicio del gobierno de Carlos Salinas recuerda en cierta manera el de Luis Echeverría, ambos buscaban justificar su régimen reconciliándose con las clases medias e intelectuales; en 1988 la sombra del fraude electoral tenía que borrarse por completo, y qué mejor que los intelectuales para fortalecer alianzas y conciencias. De nueva cuenta, el cine tuvo un notable desarrollo originado por el apoyo gubernamental y por el auge dentro de los grupos de artistas y técnicos asociados que participaron en las cintas, pero especialmente por el avance que se produjo dentro de la industria cinematográfica con respecto a la realización de cintas de calidad. A diferencia del sexenio de Echeverría, el estado ya no se hacía cargo de todo, en este caso se buscaba la participación de la industria privada y del capital extranjero. La coyuntura hizo que el sistema de producción regresara al gremio cinematográfico a la mística de hacer el *cine por amor*, al colaborar en un equipo de trabajo donde uno de los principales objetivos era la naturaleza del producto.⁶⁰³

Las cooperativas se formaron a partir de necesidades específicas o como tablas de salvación, es el caso de la películas como ***Un lugar en el mundo***, que ante la falta de subsidios y ante el retiro del presupuesto de TV Española, el proyecto naufragó. El director como último recurso la hizo cooperativa, difirió algunos pagos y sometió el sueldo de pagos como obligaciones futuras al director, técnicos y actores a la condición de que la asistencia de público en salas superara los 300 mil espectadores. Esa cuota se superó, y se pudieron pagar las deudas pendientes y los sueldos.⁶⁰⁴

En general, las cooperativas representaron una nueva forma de realización cinematográfica con una perspectiva diferente a la del cine comercial; sin embargo el constante problema dentro del cine, a pesar de los esfuerzos por dignificarlo, fue y ha sido la exhibición, ya sea *censura*, falta de perspectiva comercial u organización de quienes estaban dentro del negocio, las cintas realizadas no siempre contaron con buenos canales de exhibición y promoción.

⁶⁰³ Víctor Hugo Rascón Banda durante reunión de integración de la plantilla de la Cooperativa José Revueltas. Alejandro Salazar Hernández, "Las cooperativas devuelven la mística de hacer cine por amor, señala Víctor Hugo Rascón Banda", en *El Heraldo de México*, México D.F., 2 de enero de 1989.

⁶⁰⁴ Alberto Catena, "Un lugar en el mundo, producción en cooperativa de Adolfo Aristáin ante la falta de subsidios", en *El Día*, México D.F., 24 de septiembre de 1992.

El cine de las cooperativas nacionales padece este grave problema, sólo nos han dejado los canales de promoción publicitaria que hace el público de boca a boca, pero que no da resultado inmediato, comienza a obtener vigencia después de una semana de estrenado el material.⁶⁰⁵

4.2.2. FEDERACIÓN REGIONAL DE COOPERATIVAS DE CINE Y VIDEO

Al paso del tiempo y ya con cierta experiencia, así como con cierto conocimiento de las deficiencias y alcances que podían tener, su mismo desenvolvimiento natural, las llevó a contemplar la necesidad de unificar esfuerzos.

Las cooperativas cinematográficas han evolucionado cada vez más, y pueden ser un buen camino para el cine, sobre todo para el cine que desea abordar una temática diferente a la acostumbrada. Solos no podremos hacer muchas cosas, pero con la colaboración de IMCINE, y la coproducción entre cooperativas -aunque no sean filmicas-, se pueden armar proyectos interesantes.⁶⁰⁶

Permeados por ese espíritu se integró la Federación de Cooperativas, en la cual participarían, desde luego, las cooperativas cinematográficas existentes hasta el momento. El 2 de agosto de 1989 se creó legalmente la Federación Regional de Sociedades Cooperativas de Producción y Servicios Cinematográficos y de video en el Distrito Federal.

Sus objetivos fueron: tener una distribuidora propia a través de la cual se canalizaran los filmes producidos; propiciar la unión de cooperativas productoras de cine asentadas en el interior de la República y abocarse a la tarea de localizar recursos en instancias gubernamentales y privadas para la realización de largometrajes⁶⁰⁷. Otro de los objetivos de esta federación fue facilitar las coproducciones con otros países, especialmente con aquellos de habla hispana.

La CANACINE, a través de su presidente Alfredo Acevedo Bueno, quien también fuera presidente de la Comisión de Premiación del Ariel apoyó la constitución de la Federación de Cooperativas, "su nacimiento

⁶⁰⁵ José Luis Gallegos, "Gonzalo Lora denuncia que el cine que producen las cooperativas carece del respaldo prometido", en *Excelsior*, México D.F., 20 de octubre de 1989.

⁶⁰⁶ Bárbara Gil, actriz integrante de la cooperativa ATA. "Las cooperativas, una opción eficaz para hacer buen cine", en *El Sol de México*, México D.F., 16 de febrero de 1989.

⁶⁰⁷ "Se creó la Federación de Sociedades Cooperativas de Producción y Servicio Cinematográfico del DF", en *El Día*, México D.F., 11 de noviembre de 1989.

significa una opción y la oportunidad de manifestar el talento y la conjugación de esfuerzos de los trabajadores de la industria".⁶⁰⁸

La Federación se unió a las más de 10 mil cooperativas existentes en el país con la intención de establecer convenios de coproducción con las asociaciones cementera, pesquera, aldonera, transportista y de otras ramas: "Ellos nos ayudarían con financiamientos y nosotros aportaríamos los recursos técnicos y humanos".⁶⁰⁹

En la rueda de prensa que se hizo al dar a conocer los objetivos de la Federación estuvieron presentes delegados de diversas asociaciones, todos dando su apoyo y aprobación: César Costa en representación de la ANDA y STPC⁶¹⁰, Jorge A. Calva de Cinematografía; Patricio Luna por IMCINE, Adolfo Ramírez por el Sindicato de Técnicos y Manuales, Sergio Corona, y el señor Juan Rojas Escalona, dirigente de los cooperativistas a nivel nacional.

En sus inicios, en el consejo de administración de la Federación de Cooperativas estuvieron: Sergio Olhovich como presidente; Eduardo Martínez, como secretario; Gonzalo Lora, tesorero; Oscar Blancarte, presidente del consejo de vigilancia; Lourdes Elizarraraz, secretaria; Xavier Robles, vocal y Erick del Castillo, Gabriel Retes y Alejandro Pelayo como miembros del Consejo Consultivo. La Federación solicitó su ingreso al Comité Técnico del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, que en ese año de 1989 estaba formado por dos representantes de cada sector: dos del oficial, Ignacio Durán y Mercedes Certucha; dos del privado, Alfredo Acevedo y Javier Aguirre, y dos de los sindicatos, Miguel Campos del STIC, e Ignacio López Tarso del STPC.⁶¹¹

Hubieron diversas iniciativas importantes de colaboración con las instituciones; con IMCINE existió la intención de producir programas de televisión y con el Departamento del Distrito Federal, un fideicomiso para la producción de proyectos de cine y televisión sobre la Ciudad de México:

⁶⁰⁸ José Vera, "Cooperativas filmicas se unen con la finalidad de hacer buen cine", en *El Nacional*, México D.F., 11 de noviembre de 1989.

⁶⁰⁹ Sergio Olhovich. *Ibidem*

⁶¹⁰ Ignacio López Tarso presidía entonces ambas agrupaciones

⁶¹¹ En ese momento el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica contaba con 2 mil 515 millones de pesos, de los cuales COTSA entregó 500 mil. Ofelia Salgado, "Las cooperativas exigen participar en el Fondo a la Calidad Cinematográfica", en *El Sol de México*, México D.F., 15 de noviembre de 1989.

No se habló de formato, pero pensamos en cine, no obstante, los documentales y la televisión son interesantes también. Incluso se podrían manejar temas como el del tráfico o la contaminación en apoyo a las campañas que se realizan [...] Todo está dentro de un proyecto sobre y alrededor de la ciudad; y, por supuesto, aquí mismo se filmarían dichas historias.⁶¹²

Las grandes producciones individuales habían quedado en el recuerdo, la unión de esfuerzos y capitales trajó valiosos resultados.

Las cooperativas, son las que aportan la mayor cantidad de dinero para una producción. Los cineastas somos quienes hemos producido las cintas del llamado nuevo cine mexicano, somos quienes hemos conseguido créditos de los bancos. Es por ello que las cooperativas poseen una gran importancia para el desarrollo de muchos cineastas que aparecerán en el futuro.⁶¹³

Aquellos fueron años en los que se estaban tomando importantes decisiones políticas respecto al cine, por lo que resultaba imprescindible permanecer *dentro de la jugada* sin descuidar su presencia en las esferas del poder. Dicha representación se vio en varios niveles, ya sea en la prensa o en las peticiones directas que las cooperativas hicieron a los diputados. Al hablar de su situación con respecto a la miscelánea fiscal de 1990 se declaró:

Los cineastas cooperativistas y trabajadores de la industria hacemos un llamado a la humanidad de los diputados para que rechacen las iniciativas de ley que pretenden gravar a las sociedades bajo este régimen social [...] De aprobarse sería muy lamentable y lesivo para los trabajadores, si tomamos en cuenta que en los últimos años los asalariados hemos perdido más de 50 por ciento de nuestro poder adquisitivo [...] Y dentro del sector del cine se debe tomar en cuenta que somos trabajadores que carecemos de continuidad laboral y nuestros ingresos son precarios.⁶¹⁴

Es importante hacer notar que la organización de cooperativas se mantuvo con notable presencia en el escenario político. En 1992, representantes de la Federación Regional de Cooperativas de Cine y Video dieron su opinión públicamente a la Cámara Legislativa sobre la

⁶¹² Alejandro Pelayo. Patricia Davalos, "Las cooperativas producirán cine y tv sobre la ciudad de México" en *El Sol de México*, México D.F., 2 de marzo de 1990.

⁶¹³ Daniel Torralba, "Las cooperativas, la mejor forma de hacer cine, dice Diego López", en *El Sol de México*, México D.F., 1º de noviembre de 1991.

⁶¹⁴ Sergio Olhovich. Abel Duarte Avilés, "Así opina Sergio Olhovich, Presidente de la Federación regional de Sociedades Cooperativas de Cine y Video del DF", en *Excelsior*, México D.F., 15 de diciembre de 1989.

Nueva Reglamentación Cinematográfica. Un año más tarde sucedió lo mismo cuando había que asegurar que su participación dentro de la producción, distribución y exhibición, estuviese contemplada en la elaboración del reglamento de la Ley del Cine.

Las cooperativas coincidieron con ciertos puntos planteados por otros sectores respecto a la propuesta por reformar la Ley Cinematográfica, sin embargo algunos novedosos dentro de la suya, fueron:

- Que los cineastas pudiesen realizar producción, distribución y exhibición, renglones que la ley no permitía en forma simultánea.
- Evitar los monopolios en alguno de los tres renglones.
- Modificar la distribución del peso en taquilla a favor de la producción, la cual era del 20 %.
- Simplificar y reducir el sistema tributario municipal, estatal, federal e IVA.
- Que los cines de COTSA pudiesen ser vendidos a productores privados, sindicatos, cooperativas, IMCINE, RTC, FECIMEX o independientes.
- Liberar el precio de entrada en taquilla de acuerdo con tarifas de 20, 15, 10 y cinco mil pesos, de acuerdo a la calidad de las películas, lo que permitiría crear circuitos de exhibición en función de la calidad de las cintas y propiciaría que productores buscaran la clasificación más alta.
- Que el sobreprecio en el boleto sirviera además para adquirir nuevo equipo cinematográfico, mejorar las salas de exhibición e incrementar el acervo de Cineteca Nacional.
- Descentralizar la actividad fílmica hacia otras regiones del país.⁶¹⁵

La Federación también buscó representación en la Confederación Nacional de Cooperativas (CONACOP), lo que se logró a través de Gonzalo Lora como integrante del comité ejecutivo. A pesar de que la Federación tuvo carácter regional, para el momento existían más de 60 cooperativas relacionadas con la cinematografía que manejaban salas de proyecciones, una de ellas fue la cooperativa "Chupaderos" en Durango⁶¹⁶. La intención al ingresar a la Confederación fue dar continuidad a la filmación de películas de calidad.

⁶¹⁵ Salvador Torres, "Piden cooperativistas un fondo de apoyo a todo realizador para acabar con monopolio y *dedazos*", en *Uno más uno*, México D.F., 17 de julio de 1992.

⁶¹⁶ José Luis Gallegos, "Promueven las cooperativas cinematográficas ocho proyectos de filmación, manifestó Sergio Olhovich", en *Excélsior*, México D.F., 11 de noviembre de 1990.

En 1993 se eligió a Víctor Ugalde como nuevo presidente de la Federación Regional de Cooperativas de Cine y Video. Los cargos se repartieron de la siguiente forma: Presidente del Consejo de Administración, Víctor Ugalde, de la cooperativa Ollin Yotl; secretario, Fernando del Moral, de la cooperativa Salvador Toscano; tesorero, Sergio Molina, de la José Revueltas. Presidente del Consejo de Vigilancia, Lourdes Elizarrarás, de la cooperativa Río Mixcoac; secretario, Pablo Chávez, de la cooperativa Conexión; vocal, Oscar Blancarte, de la cooperativa Séptimo Arte.⁶¹⁷

Al terminar el sexenio, las cooperativas filmicas al igual que las agrícolas, ganaderas, editoriales, pesqueras, de turismo, transportes, etc., promovieron una iniciativa con el fin de empezar una nueva etapa de producción organizada a partir de la actualización de la legislación promovida en la Cámara de Diputados. Se buscaba modificar las leyes con el objetivo de dejar de ser consideradas empresas no lucrativas.⁶¹⁸ Esto se logró en julio de 1994; desde entonces ya no habría obstáculos para las cooperativas de cine y video que quisieran crear instalaciones alternas de distribución y exhibición, anunció Sergio Olhovich.⁶¹⁹ Esto significó la libre asociación de empresas.

4.2.3. LO QUE HICIERON Y CÓMO LO HICIERON

Las cooperativas filmicas tuvieron resultados positivos en esos años, en varias de las cintas que se encontraban en proceso de producción para 1989, los involucrados enfatizaban su certeza en la recuperación de capitales.

Otro de los esfuerzos sobresalientes fue el de proyectar los materiales que se estaban trabajando, tanto en 35 mm, como en video. En 1990 las cooperativas solicitaron video salas a la Cineteca con el fin de exponer sus productos, y a partir de ahí se presentaron interesantes ciclos del cine hecho por ellos.

⁶¹⁷ *Excélsior*, México D.F., 28 de diciembre de 1993.

⁶¹⁸ José Luis Gallegos, "Habla Eduardo Martínez de la actualización de la Ley de Cooperativas y su impacto en el cine y video", en *Excélsior*, México D.F., 23 de mayo de 1994.

⁶¹⁹ [La Ley salió publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 3 de agosto de 1994] *Excélsior*, México D.F., 15 de julio de 1994.

Necesitamos con urgencia espacios en donde poder exhibir los video home, ya que significa una forma rápida de generar recursos para seguir haciendo largometrajes. El cine en 35 milímetros es más fácil de sacar adelante, pues los presupuestos para filmar en este formato son altísimos.⁶²⁰

Se organizó incluso, un ciclo cronológico del cine de las cooperativas mexicanas promocionado por la directora de Cinematografía Mercedes Certucha Llano, lo que denota el apoyo estatal y el interés por realizar un trabajo conjunto, además de la necesidad por legitimar los esfuerzos por parte de los diversos sectores socio políticos del país. En la apertura del ciclo estuvieron presentes: Ignacio López Tarso y Eric del Castillo, participantes en **Muelle rojo**; Carlos García de León, presidente del Consejo de Administración Nacional de Cooperativas de México; Gonzalo Lora, tesorero de la FECOCI, y varios miembros de la Cooperativa Pascual. Algunas de las cintas proyectadas fueron: **Nocaut**, **Los naufragos de Liguria**, **Obdulia**, **Días difíciles**, **Mentiras piadosas**, **El costo de la vida**, **La viuda de Montiel**, **Morir en el Golfo**, **El jinete de la Divina Providencia**, **Lola**,⁶²¹ y **Goitia, un dios para sí mismo**.⁶²²

A partir de que las cooperativas de producción cinematográficas nacionales obtengan un canal permanente de exhibición a sus materiales, con salas de proyecciones en todo el país, se logrará difusión de las películas que hasta el momento no han recuperado su inversión.⁶²³

Los proyectos fueron innumerables a pesar de que no siempre fueron terminados, a fines de 1990 se hablaba de 8 en promoción, incluyendo **Juan Charrasqueado** de Sergio Olhovich, uno de los fundadores y principales dirigentes.

Del entusiasmo de aquellos tiempos surgieron proyectos por parte de la propia Confederación Nacional de Cooperativas (CONACOP), que planteó la posibilidad de filmar la historia de algunos gremios importantes, es el

⁶²⁰ Gonzalo Lora, miembro de la Federación Regional de Cooperativas Producción y Servicios Cinematográficos y de Video en el Distrito Federal. José Vera, "Ciclo dedicado a filmes de cooperativas mexicanas", en *El Nacional*, México D.F., 10 de enero de 1990.

⁶²¹ Ver al final del capítulo

⁶²² José Vera, "Las cooperativas filmicas no deben autocensurarse", *El Nacional*, México D.F., 4 de julio de 1990.

⁶²³ Oscar Blancarte. José Luis Gallegos, "Las cooperativas cinematográficas carecen de los canales de exhibición y distribución", en *Excelsior*, México D.F., 22 de julio de 1991.

caso de La Fonda Santa Anita y de los Refrescos Pascual. Se habló también de unir esfuerzos con los sindicatos.

La mayor parte de las veces, quienes se encontraron dentro de la vorágine política, fueron quienes lograron filmar sus películas. Las cooperativas, les ofrecieron la posibilidad de seguir expresándose.⁶²⁴

Las cooperativas fueron una tabla de salvación en donde sin perder de vista que fue una época de apertura al libre mercado, globalización, modernización económica, etc.; los trabajadores del cine, realizadores y técnicos, se volcaron en productores, negociadores de créditos bancarios y transformadores de la cultura cinematográfica:

Las cooperativas de cine pertenecemos a la modalidad de la pequeña industria de acuerdo a los planes de gobierno, y como tal tenemos que trabajar. Sin embargo, ahora ya hay representatividad ante la Confederación, algo que habíamos perdido hace mucho.⁶²⁵

Las temáticas y la tendencia a realizar coproducciones multinacionales con países como Rusia, Canadá, España, e inclusive con grupos chicanos, repercutió no solo en la temática de las películas, reflejo de una época, sino que también participaron del modo de coproducción internacional. En 1994, con gran éxito, las cooperativas mexicanas José Revueltas y Conexión, apoyaron la producción de una cinta del cineasta chicano Gregory Nava, *Mi familia*,⁶²⁶ lo que significó además, un acto simbólico para este tipo de cine ahora integrado al mercado mundial. En esos años se comenzó también la coproducción con Rusia de la película *Entre el día y la noche*, de Sergio Olhovich.

La sociedad siempre está permeada por las preocupaciones de los tiempos; en 1993 la cooperativa Río Mixcoac filmó *Bienvenido Welcome*,⁶²⁷ una crítica abierta al TLC; mientras que la U. de Guadalajara y cooperativa Conexión,⁶²⁸ rodaron *La ley de las mujeres*. La Universidad Autónoma de Guerrero fue otra institución que apoyó el

⁶²⁴ José Luis Gallegos, "Son las cooperativas de producción, las que ofrecen en México oportunidades a cineastas", en *Excelsior*, México D.F., 31 de julio de 1991.

⁶²⁵ Declaración de Gonzalo Lora. Patricia Dávalos, "Acuerdos inter cooperativa para producir cine", en *El Sol de México*, México D.F., 8 de abril de 1992.

⁶²⁶ Ver al final de capítulo

⁶²⁷ Ver al final del capítulo

⁶²⁸ "Cuarenta y dos técnicos y actores han formado la Cooperativa Conexión, cuya primera producción cinematográfica, en treinta y cinco milímetros, inició su rodaje el lunes pasado en locaciones de la Delegación Tlalpan, que le ha brindado toda clase de facilidades. *La ley de las mujeres* es el título de esta historia de Gabriel Retes", en *El Sol de México*, México D.F., 3 de agosto de 1993.

cine filmado en cooperativas sobre temas históricos y humanos. En todos los casos se puede comprobar que el cine refleja a la sociedad que lo produce y es espejo de la que lo recibe.

4.3 ALTERNATIVAS A LA CREATIVIDAD:

4.3.1. FONDO DE FOMENTO A LA CALIDAD CINEMATOGRÁFICA.

Con el apoyo del FFCC y del FECIMEX hubo un ligero respiro para una industria en crisis y para unos trabajadores al borde del desempleo. En ambos casos, hubieron problemas, contradicciones y altibajos.

Como parte del Plan de Renovación Cinematográfica iniciado en 1986 se creó el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica que contaría con aportaciones de los exhibidores favorecidos por el aumento de los precios de entrada a los cines; ese Fondo ayudó a la producción de películas hasta casi terminar el sexenio de Carlos Salinas, en que los productores privados retiraron sus aportaciones por las diferencias con los demás miembros hasta que el dinero se agotó.

En 1989 hubo un balance positivo del FFCC, las partes que lo integraron, intentaban ponerse de acuerdo; el comité, conformado por representantes de la iniciativa privada, el Estado y los sindicatos, daban cuentas de las aportaciones recibidas y anunciaban sus planes a futuro. Las primeras cintas apoyadas de esa administración fueron: ***El secreto de Romelia***, ***Mentiras piadosas*** y ***El costo de la vida***, de las cuales se dijo, hubo una recuperación satisfactoria.

El primer informe indicó que el organismo inició sus actividades con 6 millones de pesos. Dentro de sus planes para 1990 estaba: colaborar con la reconstrucción de la Cineteca Nacional, incluyendo las nuevas bóvedas de seguridad; apoyar la realización de documentales y la producción en general; promover la exhibición de corto y medio metrajes que ni el Estado ni los exhibidores privados daban oportunidad; apoyar a las nuevas generaciones de cineastas egresados de las Escuelas de cine, etc. En 1989, las aportaciones más constantes fueron las de Carlos Amador y COTSA.⁶²⁹

El año siguiente el FFCC inició sus actividades con 2500 millones de pesos que aumentaron gracias a las aportaciones de COTSA y de las distribuidoras a 3 130 millones para el segundo mes del año. Las

⁶²⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "Balance positivo del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 15 de diciembre de 1989.

películas elegidas fueron: **Gertrudis Bocanegra**, **Pueblo de madera** y **Modelo antiguo**. Se desaprobó **La fórmula secreta II** de Rubén Gámez, por considerarla demasiado "propositiva". Cada película recibió 400 millones de viejos pesos. El primer filme de la IP seleccionado por el Fondo de Fomento a la Calidad fue **El extensionista** de Fernando Pérez Gavilán. Las cintas tenían el compromiso de recuperar la inversión, aunque no siempre resultó así, fue por ejemplo el caso de: **Un lugar en el sol** de Arturo Velasco, según se dijo, "no cubrió ni siquiera la energía eléctrica usada en la sala de proyección".⁶³⁰

Pese a los altibajos del momento, a mediados de 1990, la Distribuidora Películas Nacionales entregó al FFCC, 95 millones de viejos pesos por concepto de recuperación en la explotación de películas: **El secreto de Romelia**, **El costo de la vida**, **Mentiras piadosas**, **Polvo de luz** y **Un lugar en el sol**;⁶³¹ aportación que significó un aumento considerable en las arcas del Fondo.

EL siguiente año, en 1991, se benefició **Solo con tu pareja** de Alfonso Cuarón.⁶³² Cinta interesante porque marca una diferencia dentro de los valores de un "renovado cine mexicano" de grandes pretensiones; se nota de inmediato el aumento de recursos y de calidad. Es un cine más cuidado en su parte técnica.

Uno de los proyectos más sobresalientes del FFCC fue el apoyo financiero otorgado al Banco de guiones creado por la SOGEM, por primera vez se les daría apoyo económico a los autores para la realización de sus trabajos. El único compromiso de los guionistas era devolver al Banco la mitad del financiamiento para su recapitalización una vez que se lograra vender el guión. El banco de guiones inició en 1989 con un aporte de \$60 millones de viejos pesos. Para 1991 tenía 50 millones en caja, aumentados a 200 millones de viejos pesos gracias a las aportaciones del FFCC.⁶³³ El Fondo se creó con buenas intenciones y resultados. La crítica más fuerte que recibió fue ser considerado un *apéndice de la política del gobierno*.⁶³⁴

⁶³⁰ Eduardo Salvador, "Crece la demanda para privatizar las paraestatales de cine", en *El Sol de México*, México D.F., 12 de mayo de 1990.

⁶³¹ Macarena Quiroz Arroyo, "Entregó la distribuidora Películas Nacionales 95 millones de pesos al Fondo de Fomento a la Calidad", en *Excélsior*, México D.F., 14 de junio de 1990.

⁶³² Ver al final del capítulo

⁶³³ Raquel Peguero, "Recibirán guionistas de cine aumento del 100 por ciento", en *La Jornada*, México D.F., 13 de septiembre de 1991.

⁶³⁴ Jorge Sáenz, "El cine oficial jamás será un cine libre: Víctor Ugalde", en *El Universal*, México D.F., 10 de octubre de 1991.

A fines de 1991 comenzaron las desavenencias entre los productores privados y el gobierno cuando el FFCC negó la realización de un proyecto presentado por el cineasta Raúl de Anda. La razón expresada por Ignacio Durán fue la siguiente:

No es que el fondo se niegue a financiar a los productores privados, en este caso lo que sucedió fue que la historia de Raúl no mostraba ninguna solidez, es decir, era una idea muy vaga y no se precisaban los puntos esenciales que exige el Fondo para darle cabida a un proyecto, como son: elenco, sitios tentativos de filmación y costo de producción.⁶³⁵

Así, la ruptura se dio a principios de 1992. Los productores privados suspendieron sus aportaciones, por lo que aunque no desapareció, sí trabajó con mucho menos recursos. Otros elementos que influyeron para el retiro fueron el cierre de Películas Nacionales, la descapitalización de los productores y la entonces incierta venta de COTSA. Con esa decisión, la CANACINE se retiró también del Comité Técnico del FFCC, con el que operó durante 4 años. El descrédito de los empresarios privados respecto a la baja calidad de sus cintas fue un motivo más:

La decisión de este retiro se tomó en asamblea de la Canacine y en ella estuvieron de acuerdo todos los socios de la misma, luego de considerar que hasta ahora el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica se ha dedicado a apoyar sólo los proyectos presentados por el Instituto Mexicano de Cinematografía (entiéndase Estado), pero no los de la iniciativa privada.⁶³⁶

El malestar de los productores privados no estuvo aislado, lo cierto es que otros cineastas como Gabriel Retes o Jaime Humberto Hermosillo presentaron la misma denuncia, cuando sus cintas *Bienvenido Welcome* y *La tarea* fueron rechazadas resultando más adelante grandes éxitos taquilleros.⁶³⁷

La forma como continuó trabajando el Fondo fue a partir de la recuperación de las inversiones de las películas producidas, que para el

⁶³⁵ Rosario Murrieta, "Mayor calidad pidió Durán Loera a productores privados", en *Novedades*, México D.F., 21 de octubre de 1991. [La nota no especifica de qué proyecto se trataba]

⁶³⁶ "CANACINE se retira del Comité Técnico del Fondo de Fomento a la Calidad Fílmica", en *Excélsior*, México D.F., 24 de febrero de 1992.

⁶³⁷ Salvador Torres, "Cumple IMCINE cabalmente sus metas, pese a retrasos en algunas producciones: Durán Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 20 de agosto de 1992.

momento solo habían devuelto: **Como agua para chocolate, Danzón y Morir en el golfo**. De modo que sólo esperaba agotar sus arcas.

A fines de 1992, Ignacio Durán intentó negociar el regreso de los productores privados, apoyando la cinta **Vagabunda** de Alfonso Rosas Priego, con lo que demostraba que sí se apoyaban los proyectos de la iniciativa privada.

En medio de la controversia los productores privados crear un Fondo propio con recursos de los productores, distribuidores y exhibidores, en su beneficio.⁶³⁸ Al final no se creó, aunque si surgió una nueva opción, la Unión de Crédito Cinematográfico, presidida por Raúl Chávez Correa, empresario filmico que residía en Guadalajara.⁶³⁹ El sector estatal también buscó otras perspectivas de financiamiento que voltearon sus miradas al exterior: Ibero América y Europa especialmente.

Todo el año de 1993 continuaron las negociaciones entre los productores privados y el IMCINE, pero las cosas no cambiaron, la CANACINE nunca reintegró sus aportaciones. Lo mismo que hubieron alternativas que tampoco se concretaron, como fue la creación del Fondo de Fomento a la Producción, Distribución y Exhibición que trabajaría con IMCINE que sustituiría al anterior y en el que las decisiones se supone serían más equitativas. En este nuevo fondo se pensó integrar a las distribuidoras que constituían el Film Board.⁶⁴⁰

4.3.2. FIDEICOMISO DE ESTÍMULO AL CINE MEXICANO (FECIMEX)

El FECIMEX fue revivido en un momento coyuntural del sexenio de Carlos Salinas gracias a la iniciativa de la comunidad cinematográfica, apoyada por el entonces jefe de gobierno del Departamento del Distrito Federal, Manuel Camacho Solís. El Fideicomiso estuvo integrado por la secretaría de Gobernación a través de RTC, el DDF, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes mediante el IMCINE, y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), para aportar recursos a la industria fílmica con el fin de alentar la producción nacional de cine de calidad.

⁶³⁸ Salvador Torres, "Planificaremos la industria y haremos mejores películas", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de diciembre de 1992.

⁶³⁹ José Vera, "Surge la Unión de Crédito Cinematográfico: A. Bueno", en *El Nacional*, México D.F., 4 de febrero de 1993.

⁶⁴⁰ José Vera, "Nuevo mecanismo de apoyo al cine mexicano" en *El Nacional*, México D.F., 18 de agosto de 1993.

El FECIMEX fue una propuesta apoyada por figuras sobresalientes del cine mexicano, tanto de la llamada época de oro, como de las nuevas generaciones. En mayo de 1991, asistieron a su inauguración: Mario Moreno Cantinflas, Luis Aguilar, Alejandro Galindo, Gabriel Figueroa, María Victoria, Ignacio López Tarso, Delia Magaña, Silvia Pinal y demás trabajadores del cine mexicano.⁶⁴¹

Se trataba de revivir los concursos de cine experimental organizados por el STPC que durante la década de los sesenta tuvieron tanto éxito y en los que debutaron cineastas como: Jorge Fons, Alberto Isaac, Juan Ibáñez, José Estrada, Julián Pastor, Manuel Michel, etc. Cinematográfica Marte fue la empresa que produjo esas películas convirtiéndose en el canal de incorporación de los debutantes a la industria cinematográfica, cerrada a quienes no pertenecían a los sindicatos de cine.⁶⁴²

De esta forma a mediados de 1991 se firmó el convenio de colaboración vigente hasta el 30 de noviembre de 1994, o antes si las partes lo consideraban conveniente.⁶⁴³ El 4° Concurso parecía una nueva puerta de salida al cine nacional, lo que sucedió, aunque no sin una serie de atropellos.

Los concursantes que presentaron sus películas se quejaron del incumplimiento de las bases de la convocatoria, como por ejemplo que las cintas no entraron dentro de las categorías previamente establecidas; que fueron presentadas cintas sin terminar, es el caso de *Tequila* de Gámez, o que compitieron películas que no habían sido hechas con el sindicato, es el caso de *El bulto* de Gabriel Retes.⁶⁴⁴ Ese año participaron: *Golpe de suerte*, *Los años de Greta*,⁶⁴⁵ etc.

Pese a los problemas suscitados, en el 5° Concurso no se perdió el entusiasmo y a principios de 1992 salió nuevamente la convocatoria, el concurso significaba posibilidades de trabajo para los trabajadores de cine, que se encontraban en serias dificultades por la liquidación no sólo de las empresas estatales, sino también de Películas Nacionales.

⁶⁴¹ Javier Delgado, "Crean el Fideicomiso de Estímulos al Cine Mexicano" en *Uno más Uno*, México D.F., 17 de mayo de 1991.

⁶⁴² Entrevista con Fernando Pérez Gavilán, *op.cit.*, p. 1

⁶⁴³ "Cuatro estaciones y el Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano firman un convenio de colaboración; es bueno.", en *Excélsior*, México D.F., 20 de junio de 1991.

⁶⁴⁴ José Luis Gallegos, "Existieron irregularidades en la entrega de premios del IV Concurso de cine: Alberto Bojorquez", en *Excélsior*, México D.F., 12 de noviembre de 1991.

⁶⁴⁵ Ver al final del capítulo

A la 5ª convocatoria se presentaron más de una docena de películas en 35 mm; en este caso tendrían que ser cintas terminadas. Algunas de las cintas participantes fueron: **Lolo, Mi querido Tom Mix, La tarea prohibida, Solo con tu pareja, Miroslava y La invención de Cronos**. Pero la buena racha terminó con una mala jugada al cine mexicano...

Terminó con un sainete genial en el 93, unos meses antes de que fuera candidato Colosio. Todavía estaba en campaña Camacho, un día nos cita en Los Pinos para refaccionar el cine mexicano con una cantidad de dinero increíble. Se iban a acabar todos los problemas del cine. Camacho nos citó, porque iba a estar Carlos Salinas quien firmó un cheque en un acto público, anunciaron que ese fondo iba para producción de películas mexicanas. [...] Fueron convocados todos los de la industria [...]. Se hizo el anuncio que iba a entrar un dineral en serio. Ese dinero nunca se depositó, porque a los pocos días salió como candidato Colosio y vino la ruptura con Carlos Salinas de Gortari. Tu puedes leer los periódicos y dice una cantidad exorbitante que nunca existió. Ese fue el final del FECIMEX.⁶⁴⁶

Efectivamente, el dinero prometido nunca llegó...

El Fideicomiso de Estímulos al Cine Mexicano (FECIMEX) no ha distribuido, después de un año, los 50 millones de nuevos pesos que el presidente Carlos Salinas de Gortari destinó al fondo para impulsar los proyectos cinematográficos de calidad, externó en entrevista con Uno más Uno el productor ejecutivo de la Sociedad Cooperativa de Productores Cinematográficos Río Mixcoac, Gonzalo Lora.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Entrevista con Víctor Ugalde, *op.cit.*, p.24

⁶⁴⁷ Lorena Ríos Alfaro, "Sin distribuir, 50 millones de nuevos pesos de FECIMEX para la producción de películas", en *Uno más Uno*, México D.F., 28 de octubre de 1994.



PELICULAS

AÑOS DE GRETA, LOS / Alberto Bojórquez

En un intento por recrear aspectos sociales de la vejez en México, Alberto Bojórquez aborda el tema de la ancianidad. A partir de su historia pretende concientizar al público sobre el conflicto de la vejez en México. A través de la vida de Greta, una mujer que de pronto estorba en su casa, recrea ciertos problemas de las personas de la tercera edad.

Con guión del propio director, ex alumno del CUEC, y de María Diego Hernández; fotografía de José Ortiz Ramos y un elenco formado por importantes actores del cine nacional, como: Meche Barba, Beatriz Aguirre, Luis Aguilar, Helena Rojo, Pedro Armendáriz y Evangelina Sosa; *Los años de Greta*, plantea la problemática cotidiana de la protagonista desde una perspectiva, a decir de la prensa, un tanto deprimente: "Es una narración del nuevo cine mexicano no sobre los años, sino sobre unos meses de Greta, aquellos en que la anciana septuagenaria logra romper el cordón umbilical de su familia y se va a disfrutar de su vejez con una amiga de su edad (Meche Barba) que bebe cubas, organiza pachangas y tiene novio [...] Los años de Greta han sido tan planos que de una biografía así no se puede esperar una vejez mejor."⁶⁴⁸

La cinta fue muy esperada por la novedad de su temática, si bien su estreno no fue del todo exitoso ya que se habló de su falta de fuerza, tanto en la narración, como en la construcción cinematográfica de la historia.⁶⁴⁹

Aún así, la intención por desarrollar tópicos interesantes, le valieron un reconocimiento del Concurso FECIMEX y la anuencia de los actores veteranos que participaron en ella, como fue el caso de Beatriz Aguirre y Luis Aguilar, quienes coincidieron en la importancia de dejar atrás el cine de ficheras y narcotraficantes para producir buenas películas.⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ Susana Cato, "Los años de Greta", en el semanario *Proceso*, México D.F., 17 de agosto de 1992.

⁶⁴⁹ Julia Elena Melche, "Los años de Greta", en *La Jornada*, México D.F., 13 de agosto de 1992.

⁶⁵⁰ "El cine de ficheras y narcotraficantes, sólo una moda; ahora se producen buenas películas", en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de marzo de 1992.

BIENVENIDO - WELCOME / Gabriel Retes

Realizada por Gabriel Retes, retoma ciertos temas que permean a la sociedad mexicana tratados en tono de burla pero al mismo tiempo con seriedad por la gravedad del asunto. Por otro lado, hace tanto un homenaje al cine mundial, como una crítica al cine nacional de los noventa y a sus dificultades de producción.

La cinta fue realizada de manera independiente por la cooperativa Río Mixcoac, la cooperativa Conexión, la Universidad de Guadalajara, sin apoyo del IMCINE ni del FFCC y con bastantes problemas de financiamiento. De lo que resultó una cinta que transmite tanto las preocupaciones de la sociedad como los que se le presentan a quien desea hacer cine en México. Los diálogos en inglés, son una ironía al TLC que se funde en la real inquietud de los cineastas por hacer sus películas en inglés.

En su mayoría fue bien recibida, tanto por los críticos de cine como por el público, aún con los mensajes codificados que se encuentran en ella: "Retes hace una película muy intelectual, de muchos guiños, que no necesariamente será entendida de igual manera por todo el público; hay referencias a situaciones personales, familiares, de la querrela que no conoce todo el personal y sin embargo ello no le resta ni curiosidad ni disfrute a un auditorio que se ríe, se involucra con lo narrado".⁶⁵¹

Recibió varios Arieles, dos diosas de plata y siete preseas en festivales importantes. Uno de los productores de la cinta fue Gonzalo Lora. Tuvo un costo de 400 mil nuevos pesos. El elenco estuvo formado por Lourdes Elizarrarás, Luis Felipe Tovar, Fernando Arau, Juan Claudio, Ignacio y Gabriel Retes entre otros. Pese a la buena acogida no hubo apoyo suficiente por parte de los distribuidores y de los exhibidores. Al final, "la imagen más obvia, pero también muy afortunada, tiene lugar con el entierro de una cámara que es un punto y aparte al IMCINE triunfalista del sexenio más devastador y grandilocuente que hemos tenido."⁶⁵²

⁶⁵¹ Isabel Gracida, "Bienvenido - Welcome", *El Universal*, México D.F., 7 de septiembre de 1994.

⁶⁵² Naief Yehya, "Bienvenido - Welcome de Gabriel Retes", *Uno más Uno*, México D.F., 9 de septiembre de 1995.

BULTO, EL / Gabriel Retes

EL BULTO, a decir de su autor, Gabriel Retes, fue filmada en el contexto del cine de autor: "me hago responsable desde el primero hasta el último de los fotogramas, así que del resultado no puedo echarle la culpa a nada ni a nadie".⁶⁵³ Producida en 1991, tiene varios temas importantes, uno de ellos es el Tratado de Libre Comercio que tantas polémicas causó entre los mexicanos. Postura que fue criticada y que sin embargo, Retes asumió: "A algunos de mis amigos a lo mejor no les gusta. No es que sea autobiográfica, pero hablo de mis amigos, de mi país y de 20 años del México moderno. ¿Mi posición? Es la del autor, tan respetable como la opinión de un escritor de novela"⁶⁵⁴

Su producción fue realizada por la Cooperativa de cine y video Río Mixcoac, no recibió apoyo de IMCINE debido a que el proyecto no fue aceptado. Ganadora del premio ciudad de México en el IV concurso de cine, se filmó en la planta industrial de *Excelsior* y en locaciones de la ciudad de México. Contó con actuaciones de Gabriela Retes, Claudio Retes, Lourdes Elizarrás, José Alonso, Héctor Bonilla y Lucila Balzaretti. Gracias a las exitosas negociaciones de Retes con los exhibidores, fue proyectada en la cadena de cine Organización Ramírez en todo el país, la cual le dio gran cobertura y buenas salas. Con ello recuperó los costos de filmación, y junto con el premio que obtuvo tuvo la posibilidad de acceder a planear su siguiente obra: *Bienvenido - Welcome*.

La historia de la cinta surgió de la siguiente manera: "Fue algo muy curioso, porque mi hija cumplía 20 años. Mi casa no tiene espejos, yo usaba antes de la película la barba y el pelo largo, así que no sentía la necesidad de verme. De pronto descubrí mi imagen reflejada en un espejo casual, con arrugas y con canas. Fue como despertar de un largo sueño y verme desconocido. A partir de ese momento me vino la idea de realizar una historia en la que un hombre, que tenía una hija, como yo, entraba en estado de coma y no salía de ese estado sino 20 años después, exactamente la edad que cumplía mi hija Gabriela."⁶⁵⁵

⁶⁵³ Raquel Peguero, "Toda mi cinematografía es 'pisacallos', dice Gabriel Retes", en *La Jornada*, México D.F., 12 de noviembre de 1991.

⁶⁵⁴ *Ibidem*

⁶⁵⁵ Ángel Leyva, "Gabriel Retes / *El bulto*. Doctorarse en el cine", en *Revista Mundo*, México D.F., febrero de 1992.

De esta forma, el personaje, Lauro, despierta del coma en que se encontró tras el ataque de los Halcones a los estudiantes durante la represión de 1971. Con la sorpresa que encontró un mundo completamente distinto al que dejó: liberación femenina, avance tecnológico, la reunificación de las dos Alemanias, la disolución de la Unión Soviética, ya no existe el Partido Comunista y por si fuera poco sus amigos trabajando en el partido oficial. Y con el desconcierto de ver en sus hijos a una generación sumida completamente en el individualismo. "Los medios de represión son más fuertes y sofisticados que los de aquella época, la tecnología de la comunicación es un instrumento más efectivo para imponer la desinformación, para hacerla más eficaz. Hace 20 años pasábamos más tiempo en las calles, ahora los muchachos prefieren quedarse en sus casas viendo la televisión o pasar los fines de semana con una pura dotación de películas para videograbadora. Al mantenerse aislados no tienen la posibilidad de manifestarse políticamente. Ahora el interés está puesto en el dinero, en el éxito, en el buen automóvil, en la imagen física. Los jóvenes de hoy hablan menos entre sí."⁶⁵⁶

Respecto a la recepción y críticas que tuvo *El bulto*, fue atacada por intelectuales, durante sus primeras exhibiciones, calificándola de "entreguista al sistema"⁶⁵⁷ y de ser una alabanza a la modernidad y al neoliberalismo salinista. ("Carlos Salinas de Gortari es el mejor presidente que hemos tenido desde Lázaro Cárdenas")⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ *Ibidem*

⁶⁵⁷ Raquel Peguero "el mensaje de *El bulto* retoma el de 'Solidaridad': Jesús Guzmán", en *La Jornada*, México D.F., 28 de agosto de 1992.

⁶⁵⁸ Julia Elena Meche, "*El bulto*", en *La Jornada*, México D.F., 11 de septiembre de 1992.

JARDÍN DE TÍA ISABEL, EL / Felipe Cazals

Cinta realizada en 1972, en la que el director en su necesidad de experimentar las inmensas posibilidades del lenguaje fílmico, hizo una película que los críticos de la época interpretaron como "un intento de radicalización de la narración cinematográfica tradicional, en el que el discurso fílmico se ordena según el sistema constructivo (o más bien 'desconstructivo') peculiar".⁶⁵⁹ Tal opinión fue generada a partir de la agresividad con que Cazals reconstruyó un episodio sobre la Conquista española.

Su idea fue reflejar, a través de un grupo de actores, "las motivaciones, los mecanismos de conducta y las consecuencias de ese proceso que llevó a miles de aventureros a cruzar el Atlántico para encontrar los míticos paraísos materiales que se simbolizan en El Dorado"⁶⁶⁰.

El jardín de tía Isabel está ambientada en los primeros años de la conquista durante la primera mitad del siglo XVI. El enfoque de Cazals, se interpretó como un intento por universalizar los personajes recurriendo a modelos, de ahí que se vean: la miseria humana, el egoísmo, el miedo, la soledad y la ambición en su máxima expresión. La película es ambientada en territorios inhóspitos de tal modo que, la selva, el calor, el ambiente enrarecido contribuyan a radicalizar las emociones.

Otro aspecto interesante de la cinta, fue que se sumó a las obras de revisión histórica "que sacudieron los conceptos tradicionales de tipo ético y triunfalista que frecuentemente se dio sobre ese periodo".⁶⁶¹

Existen algunas notas sobre la filmación que es sugestivo retomar debido a la forma en que se llevó a cabo la dirección actuarial: "Todos tienen llamado todo los días porque con gran placer el director Cazals improvisa a diario nuevas aventuras, erotismo salvaje, conflictos, sucesos, escenas de sangre (hasta llegar a una de canibalismo) que se le ocurren en la noche o que recuerda de las historias verdaderas de la

⁶⁵⁹ Tomás Pérez Turrent, "El jardín de tía Isabel", *El Día*, México D.F., 4 de mayo de 1972.

⁶⁶⁰ Carlos Mesa G., "El jardín de tía Isabel", cinemateca boliviana, ciclo 24, joven cine mexicano no. 25, 1979.

⁶⁶¹ Carlos Mesa G., "El jardín de tía Isabel", cinemateca boliviana, ciclo 24, joven cine mexicano no. 25, 1979.

conquista".⁶⁶²Lo que significa que durante el rodaje, las 32 personalidades que participaron se aventuraron a una empresa no solo original, sino también osada y comprometida. Cazals no les dijo cómo actuar, sino lo que esperaba de ellos.

El jardín de tía Isabel fue la primera obra de la productora Alpha Centaury, apoyada por el Banco Nacional Cinematográfico, se avocó a este tipo de realizaciones.

Con locaciones en la Isla de Cozumel y fotografía de Jorge Stahl, la película fue filmada en Eastman Color en sistema de panavisión. Para su producción, hubieron de construirse dos carabelas auténticas -una de las cuales se hundió dos días antes de que iniciara el rodaje- EL reparto fue seleccionado del grupo de actores pertenecientes a la ANDA.

⁶⁶² Alpha Centaury, S.A., Atletas 2, Col. Country Club, México 21, D.F. Publicado por PROCINEMEX. Dir. Felipe Cazals. 1979.

Realizada en 1989 y estrenada un año después, con esta cinta, María Novaro debutó en el cine industrial, convirtiéndose apenas en la décima mujer mexicana que dirigió un largometraje de ficción en formato de 35 mm.; el reto se logró después de pasar por una serie de dificultades, algunas ocasionadas por la mala fama que para entonces arrastraba el cine mexicano: "la peor recomendación es decir que se trata de una película mexicana y esto me lo dijo textualmente un productor inglés, cuando andaba buscando financiamiento. Ahí está el reto, la responsabilidad: no hacer las cosas al chingadazo, sino con plena conciencia de que se trata de un filme que forma parte de una carrera, de una profesión de la que quiero vivir".⁶⁶³ Narró a la prensa María Novaro.

El guión del *Lola* fue escrito por María y Beatriz Novaro, trabajado en dos escuelas internacionales: el taller de guionismo de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, dirigida por Gabriel García Márquez y en el Sundance Institute de Estados Unidos encabezado por Robert Redford, que surgió a partir del deseo de Redford por "crear oportunidades para las minorías, los hispanos y los negros".⁶⁶⁴

La cinta tiene dos temas principales: la maternidad con un enfoque actual y la ciudad de México, resquebrajada por los sismos de 1985. La historia se desarrolla entre una joven, su pequeña hija, y las dificultades de ambas para sobrevivir.

Las críticas a la película coincidieron en gran parte con la mirada de la directora. El personaje fue descrito de la siguiente forma: "No es la típica santa madre abnegada de las pantallas mexicanas. Es una joven real, con una sexualidad asumida; enfrentada a la chinga no compartida de cargar, mantener querer a una hija, cuando ella (la madre) aún no ha aprendido a hacerse cargo de sí".⁶⁶⁵ Mientras que respecto a la trama las opiniones podrían haber sido materia prima para un melodrama, Novaro se aparta de ese género con un tono

⁶⁶³ Patricia Vega, "En *Lola*, quiero desmitificar la maternidad: María Novaro", en *La Jornada*, México D.F., 11 de enero de 1989.

⁶⁶⁴ Entrevista con Robert Redford, "*Lola*, de María Novaro nació en el Sundance Institute de Robert Redford", en *El Universal*, México D.F., 24 de enero de 1993.

⁶⁶⁵ Patricia Vega, "*Lola*", en *La Jornada*, México D.F., 24 de noviembre de 1989.

neutral, desdramatizado, que subraya la cotidianidad de la historia y sus personajes".⁶⁶⁶

El elenco estuvo formado por: Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Marta Navarro, Roberto Sosa, Mauricio Rivera, entre otros. Producida por Macondo cine-video y CONACITE 2, Televisión Española y la Cooperativa José Revueltas.

⁶⁶⁶ Leonardo García Tsao, "Retrato de una madre chilanga", en *El Nacional*, México D.F., 7 de febrero de 1991.

MI FAMILIA / Gregory Nava

Dirigida por Gregory Nava, conjuga la historia de varias generaciones; por una parte de una familia de mexicanos que llegan a Los Ángeles durante la primera mitad del siglo XX, y que tienen hijos y nietos en suelo norteamericano pese a los problemas de discriminación, laborales, etc.; y por otra de actores hispanos, Edward James Olmos, Jimmy Smits, Esai Morales, Elpidia Carrillo, entre otros, que se han abierto camino dentro de la industria hollywoodense.

Un aspecto interesante de la cinta, es la posibilidad de identificarse con distintos personajes. Se tratan varias facetas dentro de un mismo grupo social, lo que permite percibir cuestiones de asimilación, lucha o aceptación al sociedad norteamericana.

Esta película se comenzó a planear desde 1986 en un momento en que las cooperativas filmicas gozaron de cierto reconocimiento, en este caso las ventajas del cooperativismo se verían consolidadas a partir de la unión de dos cooperativas, una de cine y una de trabajadores del campo.

El rodaje se inició a principios de 1987. La participación en la producción fue de la siguiente forma: Cooperativa Artistas y Técnicos Asociados (ATA), puso el 35% de la producción, y el Gremio de Alijadores de Tampico (GUAT) el 65% restante. El costo manejado fue de \$210 millones de pesos, de donde la cooperativa tampiqueña pondría el efectivo y ATA su fuerza de trabajo, el pago de servicios como material fotográfico, laboratorios y lo relacionado al proceso de posproducción.

La idea fue recrear la historia de la cooperativa de los alijadores en 3 momentos esenciales desde su fundación. El relato se divide en tres cuentos. El primero comienza en 1911, cuando se forma el sindicato de Alijadores. El segundo, en 1922, al crearse la cooperativa y el tercero se desarrolla en la época actual. El rodaje llevó cinco semanas de trabajo. En las actuaciones participaron Claudia Cardenal, Claudia Guzmán, Manuel Ojeda, Fernando Balzaretto, Rafael Inclán, Erick del Castillo e Ignacio López Tarso, entre otros.

Muelle rojo favoreció que se ventilaran ciertos problemas del cooperativismo mexicano, tales como la falta de conciencia de sus miembros o el individualismo contemporáneo. Está basada en una obra de José J. Zambrano, filmada en escenarios de Baja California norte.

Con esta cinta se rindió homenaje a los trabajadores sindicales en México, además que despertó el interés de la delegación soviética durante la XII edición de la reseña mundial de Acapulco, para adquirir los derechos de comercialización para su país.⁶⁶⁷ En Estados Unidos se exhibió con gran éxito, si bien que en México le dieron las peores salas y las temporadas inconvenientes, navidad por ejemplo.

En 1990 inauguró un ciclo de cine de cooperativas en la Cineteca Nacional. Foro que fue aprovechado por el argumentista de la película Xavier Robles para hacer una crítica a la censura gubernamental por tener enlatada la

⁶⁶⁷ Tetzpa Zayaz, "Cineastas soviéticos, interesados en la cinta *Muelle rojo*", en *El Nacional*, México D.F., 23 de noviembre de 1987.

película *Rojo amanecer*. Por otro lado resulta interesante recordar que en ese año de 1990 70% de las películas nominadas para los Arieles fueron producto de las cooperativas.⁶⁶⁸

Los métodos de trabajo fueron un antecedente a lo que más tarde sería la Federación Nacional de Cooperativas; su importancia radica en cuanto a que retrata los logros y las luchas sindicales de México a partir de un sector de trabajadores. Y el objetivo, en palabras del director fue: "Mostrar una alternativa de vida para los trabajadores, sobre todo en momentos tan críticos como el actual [...] quiero que el público se de cuenta de los múltiples beneficios que los trabajadores obtienen a través de las cooperativas."⁶⁶⁹ La cinta fue estrenada en Tampico con una función en beneficio del DIF de dicho puerto del Golfo.⁶⁷⁰ Tuvo varias nominaciones al Ariel en 1988. Se basó en un guión de Xavier Robles y contó con la participación de Ignacio López Tarso. Los resultados fueron singulares en cuanto a que la delegación soviética se interesó por ella. En la prensa se decía que estaban interesados en adquirir los derechos: "Cineastas soviéticos, interesados en la cinta *Muelle rojo*."⁶⁷¹

⁶⁶⁸ Karina Miranda, "Doña Mercedes regaña en público a Xavier Robles", en *El Universal*, México D.F., 5 de julio de 1990.

⁶⁶⁹ "José Luis Urquieta prepara la filmación de la película *Muelle rojo*", en *El Heraldo de México*, México D.F., 8 de diciembre de 1986.

⁶⁷⁰ "En Tampico, Tamaulipas, será la Premier de *Muelle rojo*", en *El Nacional*, México D.F., 8 de octubre de 1989.

⁶⁷¹ *El Nacional*, México D.F., 18 noviembre de 1987.

SÓLO CON TU PAREJA / Alfonso Cuarón

Realizada en 1991, marcó el retorno masivo del público a las salas en 1993, cuando fue estrenada. En esta historia, Cuarón, egresado del CUEC, en su historia hace referencia a los tiempos modernos, habla del SIDA y de las relaciones de pareja en un tono frívolo y de comedia, peculiaridad del cine mexicano de los noventa: "El nuevo cine mexicano tiene como característica principal no oponerse a las políticas gubernamentales, a cambio de ello los autores pueden filmar comedias relajientas como ésta que son ampliamente publicitadas y generosamente exhibidas".⁶⁷²

La enfermedad mencionada, una de las preocupaciones más graves de la sociedad contemporánea, aumentaba sin control y aún se contaba con poca información sobre ella, por lo que el tratamiento de la película llegó a agredir a ciertos espectadores y críticos cinematográficos, mexicanos y extranjeros; en Estados Unidos, el tono de burla causó problemas para su exhibición con todo y el éxito en taquilla que significó en México: "Utilizar una enfermedad mortal como recurso humorístico revela, además de una imaginación raquítica, un grado superlativo de mezquindad moral".⁶⁷³

Con locaciones en el Distrito Federal, el elenco estuvo integrado por Luis de Icaza, Astrid Hadad, Dobrina Liubomirova, Isabel Benet y Giménez Cacho, Claudia Ramírez entre otros. Para esta última, más allá del SIDA, "La cinta muestra, la locura en que vivimos, como nos hemos vuelto cada vez más frívolos y lo que nos puede pasar si no tomamos en cuenta las cosas importantes de la vida, como el afecto, el amor y la compañía, es decir, los valores humanos más trascendentes."⁶⁷⁴

⁶⁷² Ezequiel Barriga Chávez, "Sólo con tu pareja", *Excélsior*, México, D.F., 16 de noviembre de 1991.

⁶⁷³ Carlos Bonfil, "Sólo con tu pareja", en *La Jornada*, México D.F., 15 de noviembre de 1991.

⁶⁷⁴ Jorge Armendáriz Zúñiga, "Estrenan Sólo con tu pareja, de Alfonso Cuarón", en semanario *Tiempo libre*, México D.F., 25 de mayo de 1992.

CAPÍTULO V: CULTURA FÍLMICA

5.1. FUERA MÁSCARAS

Durante todo el sexenio, el tema de la *censura* en el cine mexicano se debatió entre la contradicción y los intentos de los diversos actores de la industria cinematográfica por acabar con ella; unas veces usada como estandarte en el discurso de los políticos, otras como el resultado de una larga lucha por acabar realmente con ella y otras como una verdadera necesidad, se puede decir también que su discusión fue consecuencia inmediata de un momento histórico. En el mundo se abrían canales sociales, culturales y políticos a pasos agigantados. Los acontecimientos caracterizaron a la década de los noventa como un periodo de cambios, transformaciones y sorpresas.

Sin embargo la historia muestra cómo ha sido necesario toparse con diques inquebrantables una y otra vez, y el caso de la censura es el más obvio, un ejemplo importante de esto se muestra cuando a principios de 1989 la cinta ***La última tentación de Cristo***⁶⁷⁵ de 1988, del director estadounidense Martin Scorsese, fue prohibida por la Junta de Censura Cinematográfica de Colombia, que se negó a exhibirla por oponerse a los conceptos y a la tradición católica⁶⁷⁶. En México obviamente las cosas no fueron distintas, a pesar de que la política salinista hablaba de propiciar la apertura en materia de exhibición cinematográfica la cinta tampoco fue exhibida; el director de Radio, Televisión y Cinematografía, Oscar Levín Coppel explicó en aquel entonces los motivos a la prensa:

En este sentido, la película de Scorsese es muy polémica, censurada en la mitad de las exhibidoras cinematográficas del mundo, que ha provocado violencia física en sus exhibiciones incluso en los países europeos, quema de teatros, que parece lesionar los valores más tradicionales de nuestro pueblo, que a lo mejor su exhibición pudiera provocar problemas como los que ahora suceden en Paquistán por la difusión del libro de Salman Rushdie que va contra la tradición islámica, que por el otro lado hay grupos de nuestra población que merecen estar al día con las cosas que pasen en el mundo, que presionan con toda justicia y con razón para tener acceso a los productos de la cultura moderna por muy discutibles que éstos sean. [...] En este caso, como se ha hecho en todos los lugares del mundo, aun en el festival de Venecia, se tendrá que hacer una evaluación entre estos dos sectores en el caso de que la

⁶⁷⁵ *The Last Temptation of Christ*

⁶⁷⁶ "La Junta de censura cinematográfica de Colombia prohibió la exhibición *La última tentación de Cristo*", en *Excélsior*, México D.F., 3 de enero de 1989.

compañía distribuidora nos presentará la cinta solicitando su autorización.⁶⁷⁷

A fines de 1989 probó ser proyectada nuevamente por una empresa comercial en Hermosillo, Sonora; intento fallido debido a las presiones de los padres de familia y de las autoridades eclesiásticas. El encabezado del periódico hacía pensar en un delincuente intentando colarse al país: "**La última tentación de Cristo**, pretendió entrar por Sonora a México".⁶⁷⁸ Lo increíble es que para 1992, en Madrid este tipo de manifestaciones continuaban; la prensa narra como decenas de personas protestaron durante una madrugada frente a instalaciones de la televisión estatal española por la transmisión de la cinta.⁶⁷⁹

En México, mientras que por un lado se hablaba de la necesidad de una mayor libertad de expresión y de una apertura total a las manifestaciones artísticas con el fin de permitir la pluralidad temática y de dar un sincero apoyo a la cultura en todos sus aspectos, por otro se negaban los permisos de registro y de exhibición de algunas cintas.

Cabe mencionar respecto a la censura eclesiástica, que en este sexenio Carlos Salinas dio una dirección diferente a las relaciones Estado-Iglesia como parte de la *modernización*. En esta ocasión el Presidente comenzó invitando a los representantes del episcopado a su toma de posesión dando muestras de una nueva alianza política. Dadas las nuevas circunstancias las relaciones mejoraron y en materia cinematográfica no hubo ninguna interferencia con las cintas realizadas por el gobierno. En el caso de **La última tentación de Cristo** y **Yo te saludo María** no hubo contradicción ya que la postura del gobierno fue también de no exhibirlas.

Se decía que los vientos de la nueva política salinista y del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tenían como objetivo unir la cultura con la recreación al proyectar problemas de la vida real, el problema es que no siempre llegaban a ser proyectados. En importantes diarios se leían encabezados como: "Víctor Flores Olea: Esencial absoluta libertad de expresión para que florezca la creación artística".⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Héctor Rivera, "Por decreto a la SEP, un cine dividido: Cineteca y Fondo de Fomento, en Gobernación", en el semanario *Proceso*, México D.F., 20 de febrero de 1989.

⁶⁷⁸ "La última tentación de Cristo, pretendió entrar por Sonora a México", en *Ovaciones*, México D.F., 14 de octubre de 1989.

⁶⁷⁹ "Protestas en Madrid por *La última tentación de Cristo*" en *Novedades*, México D.F., 14 de noviembre de 1992.

⁶⁸⁰ Ada Crespo, "Esencial absoluta libertad de expresión para que florezca la creación artística", en *El Día*, México D.F., 11 de enero de 1989.

Sin embargo tampoco los resultados de las producciones cinematográficas dejaban satisfechos a todos, constantemente se buscaba justificar la baja calidad de las cintas con distintos argumentos: para los productores privados la censura era un motivo, si los objetivos del presidente eran combatir el narcotráfico, la corrupción y ofrecer seguridad pública, ¿cómo colaborar si la censura no permitía abordar esos temas en televisión?. El director de cine Raúl Araiza declaraba: "Nosotros quisiéramos abordar la problemática social que vivimos pero no se nos permite. Esperamos que en esta administración lo logremos".⁶⁸¹

Es difícil delimitar hasta qué punto la censura era un pretexto o una realidad, constantemente se le culpaba de los males que aquejaban al cine aunque en muchas ocasiones era real que no funcionaban correctamente los canales de exhibición y de distribución. Se hablaba de cintas que habían permanecido enlatadas varios años, tales como **LA casa del sur** de 1974 y **Muelle rojo** de 1987 pero no se sabe hasta que punto fue la administración o la falta de recursos los que las hicieron permanecer enlatadas. Lo cierto es que para 1989 existía una considerable producción de cintas aún no vistas en cartelera y que el tema de la *censura*, retomado tan abiertamente por la administración pública, trajo esperanzas a los creadores de todas las disciplinas.

Se manejó incluso como estandarte político a todo lo largo del sexenio. El director de IMCINE, Ignacio Durán Loera reiteraba lo dicho por Víctor Flores Olea, casi con las mismas palabras: "El Estado tiene la obligación de difundir, fomentar y promover la creatividad sin poner coto a la libertad de expresión."⁶⁸² La nueva administración marcó sus lineamientos desde el inicio, y los que involucraban directamente el problema de la censura tenían considerable importancia: reformar la ley sobre la materia y ampliar los circuitos de exhibición tanto para el cine mexicano de calidad como para el extranjero y la participación de la sociedad dentro del aporte de los temas, los recursos y las iniciativas que guiarían al cine mexicano de acuerdo al decreto publicado.⁶⁸³ En este nuevo giro las películas serían de calidad y además comerciales. Finalmente el estado se preocupaba abiertamente por la recuperación de los costos, retomando la esencia del cine como industria y como espejo de la cultura nacional. Si bien es cierto que la calidad de las cintas no

⁶⁸¹ José Juan Sánchez Hernández, "La censura produce teatro, cine y tv intrascendentes", en *El Nacional*, México D.F., 8 de febrero de 1989.

⁶⁸² Macarena Quiroz Arroyo, "En esta administración los cineastas tendrán absoluta libertad de expresión, dijo el director de IMCINE, Ignacio Durán Loera", en *Excélsior*, México D.F., 19 de febrero de 1989.

⁶⁸³ *Ibidem*

Las manifestaciones de la gente involucrada en el cine no se hicieron esperar, constantemente aparecieron tomas de posición en la prensa, mismas que en numerosas ocasiones apoyaron la política gubernamental en un momento en que la gente involucrada en el cine se movía en los indistintos escenarios políticos y culturales, a veces como juez y otras como parte. La Fundación Mexicana de Cineastas hizo declaraciones reiterativas a la política del CNCA:

La presente administración debe encauzar su política al establecimiento de una irrestricta y real libertad de expresión en este medio. Será una tarea constante del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes erradicar esas prácticas en la industria filmica.⁶⁸⁵

Dicha organización convocó a los críticos de cine y al público. Sostuvo que la crítica en México, abandonada por los mejores comentaristas de la cultura nacional, no apreciaba las obras en el contexto en que se creaban y sí en el proceso en que se inscribían. Un contexto de por sí difícil dadas las condiciones del cine en México. También se puso en la mesa de discusión el vínculo entre el cine y su espectador: "Estamos a tiempo de hacer del sector fílmico una industria que tenga calidad y excelencia profesional, que conquiste el gusto y la confianza del espectador, que sea redituable y brinde una imagen digna de nuestro país".⁶⁸⁶

Los partidos políticos tomaron diversas posturas, mientras que para la mayoría la censura era un lastre, el PARM declaró que la censura debía existir: "Creemos que la censura debe existir para todo aquello que lesione a la moral y a las buenas costumbres de la sociedad, claro, después de un análisis a fondo".⁶⁸⁷

El llamado *enlatamiento* de cintas cinematográficas o retardo excesivo de estreno se acabó, el IMCINE y COTSA se comprometieron a que el

⁶⁸⁴ Ver al final del capítulo

⁶⁸⁵ Ricardo Camargo, "Ni censura ni autocensura, pide la Fundación Mexicana de Cineastas", en *El Nacional*, México D.F., 27 de febrero de 1989.

⁶⁸⁶ Ricardo Camargo, "Ni censura ni autocensura pide la Fundación Mexicana de Cineastas", en *El Nacional*, México D.F., 27 de febrero de 1989.

⁶⁸⁷ Adriana Malvido, "La censura debe existir: PARM; dinero y espacio pide el PFCRN", en *La Jornada*, México D.F., 5 de abril de 1989.

plazo para exhibir las películas no excediera los 3 meses⁶⁸⁸. Mientras tanto el presidente Carlos Salinas alentaba el proceso de modernización:

Los medios de comunicación son así protagonistas principales en la construcción de la historia cotidiana, son actores de un proceso cuya característica principal es, en nuestro tiempo el cambio, la modernización. El cambio es indispensable, nuestra sociedad lo está reclamando en todos los aspectos; en la vida política, en la economía, en el tejido social. Sólo promoviendo el cambio podremos, como señalé hace algunos días, ampliar aún más los límites que todavía estrechan nuestra libertad individual y colectiva.⁶⁸⁹

En otras partes del mundo, a pesar de la apertura de fin de siglo, cintas como **Batman** de 1989 dirigida por Tim Burton, fue censurada. En Bélgica, no pudo ser vista por menores de 16 años debido a las escenas de violencia⁶⁹⁰. Mientras que por otro lado las antenas parabólicas, conectadas a 19 satélites internacionales y la ascendente industria del videocasete facilitaban el flujo de películas y temas por todo el mundo, la única limitante era la capacidad económica; lo que provocó la polarización cada vez mayor de la población.⁶⁹¹ En este periodo fue creada en Cannes, Francia, la Asociación Internacional Cine y Libertad cuyo objetivo fue defender la libertad de creación en todo el mundo. Dicha asociación fue dirigida en principio por el realizador francés Jules Dassin, que fue elegido como presidente; el consejo de administración estaba compuesto por el español Néstor Almendros, el argentino Fernando Solanas, el estadounidense Martín Scorsese y el polaco Andrejz Wajda, entre otros.⁶⁹²

Para el año de 1990 la discusión acerca de la censura se volvía cada vez más una discusión política. Muchos cineastas consideraban que la apertura de la instancias cinematográficas gubernamentales era más bien una forma diferente de detentar el poder; se mostraban desconcertados e inconformes por el rechazo de trabajos entregados a dictaminar para su realización por el Consejo Consultivo del Fondo de Fomento de Calidad. El realizador Rubén Gamez declaraba: "IMCINE se

⁶⁸⁸ "Se acabó el enlatamiento de películas mexicanas", en *Novedades*, México D.F., 21 de abril de 1989.

⁶⁸⁹ Palabras en la comida de conmemoración del Día de la Libertad de Prensa. En *El Nacional*, México D.F., 8 de junio de 1989.

⁶⁹⁰ "En Bélgica los menores no disfrutarán de *Batman*", en *El Nacional*, México D.F., 4 de septiembre de 1989.

⁶⁹¹ Sonia Morales, "En el semanario *Proceso*", México D.F., 18 de diciembre de 1989.

⁶⁹² "Crean en Cannes la Asociación Internacional de Cine y Libertad", en *El Sol de México*, México D.F., 17 de mayo de 1990.

ha convertido en una 'oficina de censura previa' y 'hay un grupo de siete personas que dicen qué película sí se filma y cual no'".⁶⁹³

Por otro lado, a pesar del compromiso de RTC, los meses pasaban y varias de las cintas de esos primeros años del sexenio continuaron detenidas.⁶⁹⁴ El líder de los productores Rafael Pérez Grovas denunció en 1990, los serios problemas económicos ocasionados a productores y distribuidores de películas debido a que las cintas aún no eran aprobadas en RTC.⁶⁹⁵

De una u otra forma el término para nombrar a la censura podía ser discutido, el hecho es que las películas no necesariamente eran exhibidas y que la pronunciación de su nombre se escondía en la utilización de otros términos, tales como supervisión, revisión, supervisión literaria, sugerencia o corresponsabilidad. Amparada en la ley que rige a la industria de Radio, Televisión y Cinematografía se movía en la ambigüedad de los términos.

Durante el periodo estudiado, la censura estuvo permanentemente en el centro de la discusión, en incontables ocasiones fue retomada en seminarios, conferencias, etc., con la diferencia de que en ese momento el panorama parecía tomar claridad. En una mesa redonda realizada en el Palacio de Bellas Artes, a principios de 1991, Margo Su, la moderadora, decía: "La censura es una limitante para la gente pensante y eso se refleja en la pantalla, hay mucha gente que quisiera decir y denunciar cosas, pero para qué si no se permite la filmación y en caso de que esto ocurra, se impide su exhibición o se condicionará a determinados cortes".⁶⁹⁶ Dentro de la televisión, en el acuerdo de organización del canal 22, el consejo de planeación a través de Carlos Monsiváis, señaló la necesidad de eliminar la censura de la televisión mexicana. Pese a esto, en el Festival de Cine transmitido por el canal 11 unos años después eran mutiladas escenas importantes de *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, *Angi Vera*, de Pal Gábor; ***El matrimonio de María Braun***, de Rainer Werner Fassbinder y ***Pasión*** de Jean Luc Godard⁶⁹⁷. El cine documental involucraba un problema similar dentro

⁶⁹³ José Luis Gallegos, "Rubén Gámez afirma que el IMCINE se ha convertido en una oficina de censura previa; 7 personas deciden", en *Excélsior*, México D.F., 2 de enero de 1990.

⁶⁹⁴ Ver al final del capítulo

⁶⁹⁵ Ricardo Camargo, "Más de veinte filmes son 'enlatados'", en *El Nacional*, México D.F., 1º de febrero de 1990.

⁶⁹⁶ Macarena Quiroz Arroyo, "La censura, una limitante en el cine mexicano", en *Excélsior*, México D.F., 11 de febrero de 1991.

⁶⁹⁷ Raquel Peguero, "Reconoce Canal 11 que sí hubo censura a las películas de 'Festival de Cine'", en *La Jornada*, México D.F., 29 de julio de 1992.

de la televisión, dicho en palabras del documentalista José Roviroso: "En México hay un criterio de censura televisiva que hace imposible abrir espacios al cine documental, que es el cine del hombre, que te habla de situaciones políticas, económicas y culturales".⁶⁹⁸

Una discusión interesante y bastante ilustradora fue el litigio entre el cineasta Arturo Ripstein y el crítico Jorge Ayala Blanco, en el que Ripstein se sintió agredido por una crítica publicada por Ayala Blanco, para lo que interpuso una demanda.

Independientemente de tomar partido por uno u otro, el fondo del problema, según los abogados radicaba en la libre expresión: "mientras la crítica no se salga de los límites constitucionales, cualquiera tiene el derecho de expresarla y sería negativo para la sociedad el limitarla".⁶⁹⁹

En el ámbito internacional Philippe Jalladeau, director del festival de los Tres continentes de Nantes, Francia, mencionaba la disminución mundial de late la censura cinematográfica. A excepción de países como Irak en donde no se puede hablar del ejército o la religión, ni las mujeres pueden mostrar el rostro, se puede hablar de una franca apertura. También habló de la censura indirecta o disfrazada, que se aplica cuando a un escritor se le indica lo que debe escribir o se le sugiere cómo manejar las cosas. Sobre la pregunta que se le hizo respecto a si existe censura en México evitó abundar sobre el tema.⁷⁰⁰ El Festival de Cannes continuaba siendo un foro contra la censura.

La libertad de expresión está amenazada de muerte en algunos países y hay que defenderla, dijo ayer en el festival Francis Girord, presidente de la Asociación cine y libertad, creada hace un año en el marco del festival. La asociación, que tiene carácter internacional y cuyo objetivo es defender la libertad de la creación cinematográfica en todo el mundo, organizó en esta ciudad mediterránea un consejo de administración anual, al que asistió Danielle Mitterrand, en su carácter de presidenta de la fundación Francia-libertad. La asociación intentará sensibilizar a la opinión pública respecto de los problemas de los derechos del hombre y movilizarla a favor de los cineastas ibéricos junto a los profesionales del medio audiovisual, víctimas de todas formas de represión.⁷⁰¹

⁶⁹⁸ Salvador Torres, "No hay temor de empresarios mexicanos ante la llegada de exhibidores extranjeros", en *Uno más Uno*, México D.F., 24 de diciembre de 1992.

⁶⁹⁹ *La Jornada*, México D.F., marzo de 1991.

⁷⁰⁰ Macarena Quiroz Arroyo, "Ha disminuido en el mundo la censura cinematográfica: Philippe Jalladeau", en *Excélsior*, México D.F., 3 de mayo de 1991.

⁷⁰¹ "Cineastas llaman a defender la libertad de expresión", en *El Sol de México*, México D.F., 16 de mayo de 1991.

Por otra parte, ***Guilty by suspicion***, de 1991 dirigida por el director Irwin Winkler, fue considerada la primera película profunda sobre el impacto que tuvieron en Hollywood las campañas anticomunistas estadounidenses de las décadas de 1940 y 1950.

El director de la cinta dijo a los periodistas que la casa de brujas por parte de grupos parlamentarios había sido rechazada por la sociedad a causa de sus métodos autoritarios, y que ya no existía en su forma original: "pero ahora existen formas de censura más sutiles y sofisticadas. Siempre hay gente que cree que ciertas opiniones no deben ser expresadas".^{702 703}

A lo largo del sexenio se fueron *desenlatando* paulatinamente todas las películas, incluso algunas cuya calidad los críticos ponían en entredicho. Sin embargo el proceso fue lento, incluso para películas históricas como ***Lázaro Cárdenas***, de 1985 dirigida por Alejandro Galindo o ***Zapata en Chinameca*** de 1987 realizada por Mario Hernández.

Otros casos como ***El secuestro de Camarena/The Kidnapping of Camarena***, filmada en Los Angeles, Guadalajara y la ciudad de México, fue prohibida sin explicaciones por las autoridades en el Distrito Federal, a pesar de haber ya sido exhibida con gran éxito comercial en el sur de los Estados Unidos y algunas entidades de la República, sin ningún problema. Fue producida por J. David Agrasánchez y Filmadora DAL, S.A., dirigida por Alfredo B. Crevenna y estelarizada por Sasha Montenegro, Jorge Vargas, Rebeca Silva y Fernando Casanova, con música de Marcos Flores y guión de José Loza.⁷⁰⁴

Afortunadamente, en aquel momento la SOGEM, encabezada por José María Fernández Unsáin tuvo una participación bastante activa al tanto de las autorizaciones pendientes. No cedía en su lucha, gracias a lo cual obtuvo varios logros con el consenso de los cineastas. Antes de ser un hecho la exhibición de ***Rojo amanecer*** amenazó con interponer un juicio de amparo contra de la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, por no autorizar su exhibición comercial. Tuvo también activa participación en la autorización de ***¿Nos traicionará el señor presidente?*** que tardó 3 años. Es una película realizada por Fernando Pérez Gavilán y guión de

⁷⁰² "La censura y represión amenazan al cine de Hollywood" en *El Universal*, México D.F., 18 de mayo de 1991.

⁷⁰³ Ver ejemplo sobre el cine mexicano al final del capítulo

⁷⁰⁴ Ignacio Ramírez, "Sin explicaciones se prohibió aquí la película *El secuestro de Camarena*", en el semanario *Proceso*, México D.F., 29 de enero de 1990.

Víctor Manuel Romero Ugalde, finalmente se llamó ***Intriga contra México***. No obstante existían casos un tanto extraños que hacían pensar en una anquilosada burocracia más que en la censura. Se trata de ***El jinete de la divina providencia*** de Oscar Blancarte, pues aunque se exhibió durante dos días en el X Foro Internacional de la Cineteca, tardó algún tiempo en ser autorizada, pese a ser coproducida por el IMCINE.

Las opiniones se presentaban encontradas todo el tiempo, el doble discurso y el paso de las palabras a los hechos creó francas confusiones, la opinión del escritor José Agustín, da una idea clara de lo que se percibía dentro de ciertos sectores:

La desaparición de la censura es simplemente una coyuntura política. "Yo ni siquiera estoy seguro de que esta libertad de expresión en el cine continúa en este sexenio. Ve lo que le hicieron a José Buil. Acaba de hacer una película sobre el 'Santo' que produjo el IMCINE. Aparte de obstaculizarlo por todas partes, de estorbarle la factura del guión, de molestar como locos al realizador, estrenaron la película sorprendentemente, la exhibieron únicamente un día en el cine Metropolitan, sin que nadie se enterara, cero publicidad y justamente cuando estaba triunfando Rojo Amanecer ¿no es esa una forma de censura? Para mí sí lo es. La película no se prohibió. Se exhibió, pero ¿de que sirve que la proyecten un solo día?".⁷⁰⁵

El diputado, Miguel León Corrales, desde el marco legal, apuntaba nociones similares, puntualizando la falsedad de la premisa al decir que autorizar no significa no censurar, manejada por las autoridades en la discusión de la Nueva Ley Federal de Cinematografía⁷⁰⁶. Tal historia de manipulación de términos, proviene de la década de los cincuenta durante el gobierno de Miguel Alemán quien fue el que instituyó la Ley de la Industria Cinematográfica, en la que se habló por primera vez no de censura, sino de "supervisión" y se marcaron las reglas del juego para la autorización de obras fílmicas, ejercida desde entonces por la Dirección de Cinematografía, dependiente de Gobernación y, por ende, de RTC, mediante un cuerpo de "supervisores" comandados por el titular en turno.

⁷⁰⁵ Arturo Pacheco, "La dizque desaparición de la censura, pura coyuntura política momentánea: José Agustín", en *El Heraldo de México*, México D.F., 14 de enero de 1991.

⁷⁰⁶ "Asegura Miguel León Corrales que con la nueva Ley Federal de Cinematografía persistirá la censura", en *Excélsior*, México D.F., 23 de diciembre de 1992.

Las mil caras de la censura presentan diversas posibilidades. Jorge Fons:

-¿Quiénes censuran? ¿El gobierno, el productor, el propio realizador, los distribuidores o los exhibidores?

-Se aplica de diferentes maneras. Las ideas que predominan para la realización de una película siempre vienen de quien financia, del sector oficial, y el cineasta tiene que achicar o achatar su proyecto para que quepa dentro de la opción que se está dando.⁷⁰⁷

El proceso de autorizaciones atrasadas continuó, durante esos años se estrenó: **Punk II** de Ulises Aguirre que estuvo dos años enlatada, el realizador citó que la cinta "tiene escenas muy realistas y fuertes y tuvo que filmar de nuevo la parte final, solamente así la censura permitió su salida al mercado nacional".⁷⁰⁸

Para sorpresa de muchos, la cinta **Bonampak** resultó extraviada, más no censurada. La directora de cinematografía, Guadalupe Ferrer explicaba la situación: "no podemos censurar [...] algo que no conocemos; seguramente la película se empezó a hacer pero por alguna razón no culminó su rodaje".⁷⁰⁹

Un caso que puede parecer extremo es el de el director Valentín Trujillo, que filmó por encargo de Oscar Levín Copel cuando fuera director de Radio, Televisión y Cinematografía, la cinta **Atrapados** para fomentar e incrementar el cine infantil; se encontró para su sorpresa que RTC no le dio la clasificación A para toda la familia, sino B para adolescentes y adultos: "realicé la película enfocada al público infantil y por lo tanto pensando en mis hijos", refutaba Valentín Trujillo a la prensa.⁷¹⁰

Desafortunadamente la censura también se da por incompetencia o desorganización, es difícil creer que cintas de la Universidad Nacional, realizadas por la Dirección de Actividades Cinematográficas, se encontraran *enlatadas*, fue el caso de **Nocturno Amor que te vas** de 1986⁷¹¹, **El otro crimen** de 1988⁷¹², **Historias de Ciudad** de 1987⁷¹³ y

⁷⁰⁷ *Uno más Uno*, México D.F., 30 de marzo de 1993.

⁷⁰⁸ Alberto Estévez Arreola, "La censura en el cine mexicano existe y perjudica económicamente a los productores", en *Excelsior*, México D.F., 28 de junio de 1991.

⁷⁰⁹ Rosario Murrieta, "Ya no hay filmes 'enlatados'", en *Novedades*, México D.F., 17 de enero de 1993.

⁷¹⁰ Arturo Pacheco, "La censura de cinematografía parece tener consigna contra el cine, sobre todo el mexicano", en *El Heraldo de México*, México D.F., 22 de mayo de 1992.

⁷¹¹ Se estrena en 1992

⁷¹² Se estrena en 1995

⁷¹³ Se estrena en 1992

Los Confines de 1985⁷¹⁴; que debido al conflicto entre la Universidad y la desaparecida distribuidora Películas Nacionales, no se podían recuperar las copias e iniciar el proceso de explotación, que les permitiera recuperar alrededor de mil millones de pesos, que invirtieron en su realización.⁷¹⁵

La primera mitad de la década de los noventa caracterizó al cine mexicano como un periodo de cambios, contradicciones y tomas de postura. Es cierto que en el terreno de la censura se avanzó considerablemente, pero también lo es, que las decisiones políticas pesan más.

Para tratar temas sociales la censura fue aparentemente más abierta, lo mismo que la actitud de los cineastas cambió, en innumerables ocasiones fue reconocida públicamente la autocensura por parte de los mismos realizadores⁷¹⁶.

En cuanto a los eventos en los que se difundió la cultura visual, se organizaron Bienales de video, como es el caso de la de 1992 en que RTC hizo la declaración explícita a la prensa sobre el respeto a la libertad de expresión; la que fue tomada con justificadas dudas por el Canal 6 de Julio, dirigido por Carlos Mendoza y quien tantos avatares había tenido ya en ese terreno.

Los funcionarios, por su parte, tenían bastante de qué enorgullecerse apoyados por declaraciones como la del cineasta Carlos Carrera: "no existe censura cinematográfica en México",⁷¹⁷ quien decía esto refiriéndose a su película **La vida conyugal** de 1992, que según él hace alusión a aspectos políticos además de tener fuertes escenas sexuales. La prensa publicó al respecto:

Tanto el funcionario como el director, coincidieron en que no hubo censura respecto a la novela homónima en que se basa la cinta, cuyo autor es Sergio Pitol. Sin embargo, trascendió aquí en la ciudad de México, que la mano censora del Instituto Mexicano de Cinematografía, pidió al guionista Ignacio Ortíz Cruz, que rehiciera en nueve ocasiones el guión respectivo, por lo que "de la novela de Pitol no quedó nada", aseguró una persona cercana a esa fuente.

⁷¹⁴ Se estrena en 1992

⁷¹⁵ Macarena Quiroz Arroyo, "Están enlatadas las películas *Nocturno amor que te vas, El otro crimen, Historias de ciudad y Los confines*", en *Excélsior*, México D.F., 7 de julio de 1992.

⁷¹⁶ Nicolás Echevarría, *La Jornada*, México D.F., 7 de octubre de 1991.

⁷¹⁷ Macarena Quiroz Arroyo, "No existe censura cinematográfica en México", en *Excélsior*, México D.F., 26 de agosto de 1992.

Maniatado por el apoyo de 500 millones de pesos por parte del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y una cantidad similar que en forma adicional le proporcionó IMCINE, Carlos Carrera no tuvo más remedio que declarar: "al realizar una adaptación de este tipo, no puedes evitar traicionar la novela para crear una nueva obra".⁷¹⁸

En esos años se vieron por primera vez en cine las películas de Bigas Luna, **Las edades de Lulú**, exhibida en cines *normales*. De igual forma que **Yo te saludo María** de Jean-Luc Godard, a 10 años del estreno mundial, pudo ser vista en México en pantallas universitarias.

A pesar de que el ambiente fue propicio para la apertura de temas y búsquedas, se continuaron presentando a fines de 1994 situaciones semejantes a las descritas con anterioridad; al filmarse **Guerrero Negro** en 1993, el director Raúl Araiza, admitió que no existe una verdadera libertad de expresión, aunque su cinta muestra *verdades políticas* admitió que lo hizo sin profundidad para no cancelar las aportaciones de los gobiernos y el patrocinio de la iniciativa privada, es decir Televisión.

Mientras tanto a **Juana la cubana** de 1993 se le negó el permiso para su proyección comercial sin explicación alguna.⁷¹⁹ Al mismo tiempo que el representante de entonces, Humberto Elizondo, pedía que regresara la vigilancia de Gobernación al cine, tal como lo hacía antes: en la supervisión y censura de películas filmadas en México.⁷²⁰ Para la directora de cinematografía, Guadalupe Ferrer esto es imposible, "las autoridades de Gobernación no censuran autónomamente, sino cumplen la labor de orientar al público clasificando las películas bajo diferentes criterios para precisar a qué público debe ir dirigido el filme".⁷²¹

⁷¹⁸ "Censuran el guión de *La vida conyugal*", en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de agosto de 1992.

⁷¹⁹ "Niega RTC el permiso para la proyección comercial de la cinta *Juana la cubana*", en *Novedades*, México D.F., 25 de junio de 1994.

⁷²⁰ Rogelio Segoviano, "Pedirán que regrese la censura al cine", en *El Nacional*, México D.F., 31 de julio de 1994.

⁷²¹ Hugo Lazcano, "En México no hay censura", en *Reforma*, México D.F., 2 de octubre de 1994.

5.2 ¿EDUCACIÓN CINEMATOGRÁFICA?

La instrucción sobre cine en México ha sido una constante preocupación para quienes se dedican a él. Sin embargo, pese a la larga tradición de la industria cinematográfica en el país, fue hasta la década de los 60 que se fundó el primer plantel escolarizado para realizar estudios de cine: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Las dos escuelas de cine más importantes, aún en la actualidad, son el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) de la UNAM, y el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica). Este último ha dependido de distintos organismos de Estado desde su fundación: Banco Cinematográfico, RTC, y actualmente del IMCINE. Las diferencias reconocidas entre las dos escuelas, eran aparentemente claras en un principio: en el CUEC había predominado una tendencia hacia el documental, mientras que el CCC trató de reforzar una tendencia hacia el cine de ficción. Ambas líneas se fueron diluyendo con el tiempo.

Desafortunadamente, el desarrollo de esas instituciones no ha sido del todo parejo. Para fines de la década de los 80, algunos de los problemas en los que ambas escuelas se debatieron fueron la falta de reconocimiento académico y la reticencia de los productores de cine para trabajar con los egresados de dichos planteles, a pesar de su reconocida preparación teórico-práctica; se les llegó a llamar: "fábricas de desempleados".⁷²²

En 1993, aparecieron algunas cifras en la prensa que cuestionaron el gasto generado por los estudiantes de cine, calculado en un promedio anual de 25 millones de pesos en 1992. La deserción escolar en el CUEC era de un 15% en cada nivel y en el CCC de un 13%.

El director del CUEC, Alfredo Joskowicz, respondió diciendo que la formación cinematográfica no debía ser cuantificada con criterios económicos, sino con los resultados de un proyecto que hacía avanzar al país en el ámbito de la cultura:

Si el Estado mexicano no hubiese invertido, durante 30 años, en la formación de gente preparada en los niveles superiores de las ramas cinematográficas, México sería un país maquilador de cine extranjero, como en su tiempo lo fueron los sindicatos de la industria.⁷²³

⁷²² Todavía no se reconocen como estudios de nivel Licenciatura. México 2003.

⁷²³ Salvador Torres, "Si no hubiésemos invertido en formar cineastas, seríamos un país maquilador de cine extranjero", en *Uno más Uno*, México D.F., 11 de enero de 1993.

El cine universitario fue una alternativa para elevar la calidad del cine, se decía que los profesionales egresados de la universidad, "debían contraer la obligación de emplearlo como una herramienta capaz de permitirle el reencuentro con los patrones culturales de su comunidad".⁷²⁴ El hecho es que, en las escuelas se cristalizaron interesantes iniciativas que dieron a conocer la capacidad de los realizadores.

A principios de los 90 salieron nuevas generaciones de egresados del CUEC y del CCC con perspectivas diferentes. Luis Estrada, del CCC, filmó **Bandidos**, una cinta influenciada por el *Western* de Hollywood, cuya intención era atraer a un público más amplio, niños y adolescentes. Sin olvidar el regreso del apoyo estatal al cine y las nuevas fórmulas de inversión industrial en donde confluían todos los capitales: estado, cooperativas, universidades, capital privado y extranjero, se puede decir que fue una época fructífera para el cine realizado en las escuelas, se recibió apoyo de diferentes instancias gubernamentales, además de existir la preocupación conjunta de ambas instituciones -CUEC y CCC-, por difundir su trabajo. En enero de 1990, esta necesidad los llevó a organizar el *Ciclo de cine joven mexicano* en el que se dio un interesante seguimiento cronológico a las producciones de ambos centros.⁷²⁵

Por otro lado, organismos involucrados con los medios audiovisuales y con la difusión de la cultura, se introdujeron en el trabajo creativo de los

⁷²⁴ Marcela Fernández Violante. *El Día*, México D.F., 13 de agosto de 1991.

⁷²⁵ Películas del CCC: *Entrada la noche*/1989 de Pablo Gómez Sáenz; *Sin motivo aparente*/1987 de José Ramón Mikelajauregui; *Amor conservador*/1989 de Erwin Newmayer; *Un día crucial para Ausencio Paredes*/1987 de Eduardo Herrera Fernández; *Como cambios de piel*/1987 de Pablo Bakst; *Cumpleaños feliz*/1985 de Juan Carlos Martín; *Estigma*/1987 de Tific Maklouf; *A la misma hora*/1986 de Teresa Mendicuti; *El ring no era cuadrado*/1987 de Antonio Diego y Moisés Ortiz; *México, ciudad amiga*/1986; de Salvador Aguirre, y *El rutas*/1987 de Hélice Méndez.

Películas del CUEC: *Pulquería La Rosita*/1964 de Esther Morales; *Fragmentos de un cuerpo*/1988 de Ramón Cervantes; *Homenaje*/1977 de Carlos Vega. *Jijos de la crisis*/1986, de Carlos Mendoza; *El umbral*/1986 de Orlando Merino; *Dime algo por última vez*/1985 de Rebeca Becerril; *Debutantes*/1987 de Juan Carlos de Illaca; *Los buzos diamantistas*/1988 de Marcela Couturier; *Ciencia nueva*/1988 de Alberto Nulman; *Tras el horizonte*/1984 de Mitl Valdez; *Los ángeles se han fatigado*/1988 de Teresa Previdi; *Preferencias*/1976 de Mario Luna G.; *Pachuco*/1985 de Alfonso Herrera; *yo que la quiero tanto*/1987 de Juan Villaseñor; *Por eso en Mixquic hay tantos perros*/1985 de Luis Manuel Serrano; *Nina*/1989 de Ángeles Sánchez; *Real de catorce*/1988 de Laila Helbum; *Manuel Álvarez Bravo*/1984 de Juan Mora Catlet; *Diamante*/1985 de Gerardo Lara y *Final feliz*/1985 de Alejandro Bustillo Mora. En: Dávalos, Patricia, "Por fin, difunden el cine joven de México", *EL Sol de México*, México D.F., 7 de enero de 1990.

estudiantes incluyéndolos en sus realizaciones. La serie de televisión *Encuentros y desencuentros*⁷²⁶, fue un ejemplo de ello. Fue coproducida con guiones y con la dirección de estudiantes del último nivel de estudios de los centros de cine; por la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del CNCA, por el CUEC y CCC.

El tema de la serie fue el amor y el desamor de los jóvenes en la ciudad de México. Dicho esfuerzo es valioso por 3 aspectos: por el hecho de integrar a los estudiantes en la producciones audiovisuales generadas a partir de la infraestructura estatal; por haber plasmado un testimonio socio-histórico de la realidad contemporánea de un sector de la sociedad, en este caso los jóvenes de los 90 y por la difusión cultural que dicha serie implicó. El CUEC y CCC aportaron la producción en 16 milímetros para cine, la UPA apoyó con los materiales y los servicios necesarios para lo posproducción en video y 10 millones de pesos aproximadamente para gastos de rodaje.

Ese mismo año, TVUNAM y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), organizaron la Primera Bienal de Video / México 90 con el fin de fomentar el encuentro entre los videoastas profesionales y los que se encontraban en proceso de formación.⁷²⁷ Desde 1989 se gestó la preocupación por tomar con mayor seriedad este medio:

Hasta el momento no hemos logrado el verdadero espacio para la exhibición de videos. Hemos alquilado salitas; hemos ido de un lado para otro pero todavía no se hace la sala que a mí me prometió El Juglar, una sala verdaderamente especializada para ver el video. No una sala donde se pasen videos, sino una sala construida, acondicionada para video. Es ridículo que se vaya al Museo de Arte Moderno de México y que no haya una sala de video; es ridículo porque el video es el arte moderno. No hay ningún arte más moderno que el video. Por eso es ridículo que usted vaya al Museo de Arte Moderno y se vean los cuadros de hace 50 años. Es ridículo que en una capital no haya una sala de video; se han hecho muchos intentos, pero claro hay quien dice: No deja dinero. Sí, no deja dinero ahorita, pero el primer vuelo trasatlántico no llevó pasajeros y ahora es una gran negocio: la primera exhibición de cine se hizo ante 28 personas y después fue un gran negocio.⁷²⁸

⁷²⁶ José Luis Espinosa, "Jóvenes cineastas realizan la serie de televisión *Encuentros y desencuentros*", en *Uno más Uno*, México D.F., 12 de julio de 1990.

⁷²⁷ Ana María González, "Especialización en guionismo de video, demanda estudiantil", en *La Jornada*, México D.F., 9 de septiembre de 1990.

⁷²⁸ Rafael Corkidi. Petatan, Regnier, "Para reestructurar la industria fílmica es necesario crear la Universidad del Cine", en *El Día*, México D.F., 30 de diciembre de 1989.

Como una de tantas respuestas, TV UNAM reabrió la video sala Pola Weiss, para productores de video sin acceso a foros comerciales;⁷²⁹ aunque el canal de TV de la Universidad ha quedado pendiente desde hace varios años.⁷³⁰

Las generaciones de egresados de las escuelas comenzaron a difundir ampliamente el video a partir de los 80, en que desarrollaron criterios estéticos distintos a los de la televisión, dado su carácter experimental la libertad que tuvieron para expresarse se vio reflejada en sus trabajos.

En 1994 se inauguró la muestra: *La contribución alemana 1976-1990*, que además de su importancia, generó interesantes reflexiones en torno al video arte, corriente artística que reconoce las vanguardias en las innovaciones tecnológicas, incluso, antes que en las ideas. Por esta razón, Estados Unidos, Japón y Alemania fueron considerados representantes de las grandes corrientes de reflexión sobre la realidad y el lenguaje visual. En México, el video arte comenzó a exhibirse apenas a mediados de los 80 con los trabajos de Pola Weiss en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM.⁷³¹

A partir del cine universitario, se organizó en 1990, el Primer Festival Internacional de Escuelas de Cine que conmemoraba los 15 años del CCC. Reunió material de escuelas de cine de todo el mundo: Estados Unidos, Canadá, Cuba, Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, Inglaterra, entre 60 países aproximadamente.

El Festival fue inaugurado por Ignacio Durán Loera, director del IMCINE, quien aseguró que RTC tenía abierta sus puertas a las expresiones jóvenes. Los premios a los ganadores del Festival en diversos rubros, fueron entregados en la Cineteca Nacional a participantes de Argentina, Dinamarca y Bélgica.⁷³²

Este festival ha sido un espacio al que han acudido cineastas universitarios de todo el mundo, lo que ha permitido, consolidar vínculos internacionales que hasta la fecha continúan funcionando. Algunos contactos significativos del CUEC y CCC son: el Centro Internacional de

⁷²⁹ "TV UNAM reabre la videosala Pola Weiss, para productores sin acceso a foros comerciales", en *Uno más Uno*, México D.F., 4 de diciembre de 1992.

⁷³⁰ Antimio Cruz, "Aún falta cubrir condiciones para que la UNAM tenga un canal de tv" en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de abril de 1994.

⁷³¹ Antimio Cruz, "El videoarte, sujeto a la innovación tecnológica más que a la de las ideas", en *Uno más Uno*, México D.F., 16 de junio de 1994.

⁷³² "Reconfortante, que el cine siga vivo: Durán Loera", en *Uno más Uno*, México D.F., 26 de octubre de 1990.

Vínculo de Escuelas de Cine y Televisión (CIVECT), la Federación de Escuelas de la Imagen y Sonido de América Latina (FEISAL), y los institutos de cada país. El Festival Internacional de Escuelas de Cine ha adquirido poco a poco considerable auge; en 1992 se proyectaron 200 cortometrajes: "que fueron una especie de muestreo de las tendencias cinematográficas del futuro".⁷³³

Además de la necesidad por dar a conocer trabajos largo tiempo guardados, se precisaba de una reflexión profunda del tema, por lo que también se llevaron a cabo talleres de análisis y discusión sobre el cine mexicano. El primero, en 1991 se realizó en la ciudad de Chapala y fue convocado por la Universidad de Guadalajara, a través del CIEC, el IMCINE y otros centros de investigación relacionados con los medios audiovisuales. En aquella ocasión se reunieron alrededor de 20 investigadores exponiendo sus trabajos respecto a diferentes temas.⁷³⁴

Durante 1989 en el norte del país, la Universidad Regiomontana, organizó un encuentro sobre el séptimo arte, espacio en el que confluieron diversas ideas para reestructurarlo a partir de distintos enfoques. Se mencionó la necesidad de crear la Universidad del Cine, proponiendo como sede los Estudios América.⁷³⁵

Algunos cineastas contaron con el respaldo de instituciones universitarias para la realización de sus proyectos. Un ejemplo de ello fue Jorge Prior que obtuvo apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana en cierto momento.⁷³⁶ Auxilio que más adelante pedirían alumnos de la misma UAM-Xochimilco para llevar a la pantalla *La visión de los vencidos*, basada en la obra de Miguel León Portilla, video que por fortuna llegó a buen término y que se encuentra en los acervos de la mencionada universidad.⁷³⁷

Las universidades privadas también alentaron al cine universitario, sin embargo al igual que los proyectos de las escuelas estatales, han tenido que buscar distintas salidas. En 1993, ante la falta de cooperación por parte de las autoridades cinematográficas, 5 alumnos de la Universidad Iberoamericana (UIA) se acercaron a empresas privadas y al

⁷³³ Raquel Peguero, "Segundo festival de escuelas de cine, desde el 22 de octubre", en *La Jornada*, México D.F., 29 de septiembre de 1992.

⁷³⁴ "Organizan en Jalisco el primer taller de análisis y discusión sobre el cine mexicano", en *El Heraldo de México*, México D.F., 17 de agosto de 1991.

⁷³⁵ José Vera, "Gran interés de los universitarios regiomontanos por el cine mexicano", en *El Nacional*, México D.F., 26 de noviembre de 1989.

⁷³⁶ José Luis Gallegos, "Ofrecen, diversas instituciones universitarias respaldo a la producción cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 26 de julio de 1991.

⁷³⁷ *El Universal*, México D.F., 25 de julio de 1993.

BANCOMEXT para realizar un largometraje documental sobre la importancia del lenguaje audiovisual en el cine: **La festividad de la bestia**⁷³⁸. El proyecto fue patrocinado por BANCOMEXT, Kodak, Servicios fílmicos, Beta Imagen, Triana Films y por la misma Universidad Iberoamericana. Visto desde otro punto de vista, la censura y convencionalismos sociales originaron que la participación en las producciones cinematográficas no siempre hubiese sido un honor para las instituciones educativas, es el caso del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente:

Se reinstala al catedrático que hizo el transfer de **La tarea**, de Jaime Humberto Hermosillo. El Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, perteneciente a la comunidad jesuita manifestó su inconformidad por aparecer en los créditos de dicha película sin haber sido consultada la institución, ante esta situación se despidió al profesor Macías Llamas en un despido precipitado.⁷³⁹

Si bien es importante conocer la situación del cine universitario, resulta indispensable advertir el estado de los acervos fílmicos, que son los que conservan la memoria cinematográfica de este país y los que permiten reconstruirla. En esos años se abrieron nuevos centros de investigación además de las donaciones que permitieron aportaciones al conocimiento del cine.

La experiencia demostró que la infraestructura para preservar el material fílmico no había sido eficiente, el dramático incendio del edificio de la Cineteca Nacional en 1982, en que se perdió una invaluable parte de la historia cinematográfica del país lo manifestó; por lo que tanto la Dirección de Cinematografía a través de la Cineteca, como la Fílmoteca UNAM se dieron a la tarea de edificar bóvedas apropiadas para resguardar el acervo. La Fílmoteca, como medida preventiva y como apoyo a la investigación, decidió además, vaciar su material a video a pesar de ser una solución parcial debido a que se desconoce el periodo de vida de las cintas.⁷⁴⁰

En 1991 el Secretario de Educación Pública Manuel Bartlett Díaz, inauguró en la sede de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), una de las mejores bibliotecas de América Latina

⁷³⁸ Salvador Torres, "Rodarán documental sobre el lenguaje cinematográfico de Reggio y Coppola", en *Uno más Uno*, México D.F., 21 de mayo de 1993.

⁷³⁹ Sergio René de Dios Corona, "Reinstalan al catedrático que hizo el 'transfer' de *La tarea*", en *La Jornada*, México D.F., 9 de junio de 1991.

⁷⁴⁰ Raquel Peguero, "No existe en las instituciones infraestructura idónea para preservar su material fílmico" en *La Jornada*, México D.F., 18 de julio de 1992.

especializada en teatro y cine⁷⁴¹. A su vez que la Cineteca Nacional recibió dos donaciones que acrecentaron considerablemente su acervo: 5 mil volúmenes por parte del crítico italiano Goffredo Foffi⁷⁴² y la colección fílmica del fotógrafo Octavio Alba. Los actores también recibieron apoyo para su formación. La ANDA recibió un nuevo local del Instituto Andrés Soler, entregado por el oficial mayor de la SEP, Esteban Barragán.⁷⁴³

La organización intergubernamental Unión Latina (UL) donó, por su parte, cinco mil volúmenes al CNA, parte de la biblioteca del Centro Nacional de las Artes (CNA). La UL se fundó en 1954 por el Convenio de Madrid aunque activó sus funciones hasta 1983. México forma parte de la UL desde 1992 y se suma a las 30 naciones miembros.⁷⁴⁴

El apoyo internacional, tuvo características poco comunes. Sam Shepard, productor de la película **El verdadero oeste**, cedió los derechos de la cinta, simbólicamente, a un grupo de actores mexicanos por mil dólares para ser llevada al teatro. El proyecto fue apoyado por Socicultur, la Universidad Autónoma Metropolitana y Cuatro Estaciones.⁷⁴⁵

La Universidad de los Ángeles, California (UCLA), anunció a la prensa la adquisición de 100 películas mexicanas como parte de su filmoteca permanente⁷⁴⁶; las cuales se integraron al archivo de cine mexicano creado años recientes como parte de su programa de difusión que tenía entre otros de sus objetivos, transferir a video y subtítular obras procedentes de este país.

⁷⁴¹ Consta de 16,000 obras de teatro, 4000 películas en video de todos los géneros, libros de teatro y guiones cinematográficos, abierta al público general. El acervo está compuesto de donaciones de obras teatrales que hicieron dramaturgos como Rafael Solana, Luis G. Basurto, así como de la desaparecida Unión Nacional de Escritores. La intención era que la Asociación de Productores y Reproductores de Fonogramas continuara haciendo nuevas donaciones año con año. *Excélsior*, México D.F., 11 de julio de 1991.

⁷⁴² Rosario Murrieta, "Duplica su acervo bibliográfico la Cineteca Nacional", en *Novedades*, México D.F., 20 de junio de 1992.

⁷⁴³ "La SEP entregó las nuevas instalaciones del Instituto Andrés Soler a la ANDA", en *El Heraldo de México*, México D.F., 12 de septiembre de 1992.

⁷⁴⁴ Angélica Abelleyra, "Unión Latina donará cinco mil volúmenes al CNA", en *La Jornada*, México D.F., 29 de julio de 1994.

⁷⁴⁵ "Actores mexicanos llevan a escena *El verdadero oeste*", en *La Jornada*, México D.F., 21 de junio de 1990.

⁷⁴⁶ José Luis Gallegos, "La Universidad de UCLA tendrá 100 películas mexicanas como parte de su filmoteca permanente: Michael Donally" en *Excélsior*, México D.F., 11 de mayo de 1993.

La historia fílmica de México se crea día a día con nuevas interpretaciones, e incluso descubrimientos. Al iniciar el año de 1994, el Dr. Aurelio del los Reyes habló a la prensa sobre un material de invaluable importancia para el quehacer histórico, tanto fílmico como de la Revolución Mexicana: Los 13 rollos de Pancho Villa.

Esta colección fue donada por el American Film Institute en 1985 a la Cineteca Nacional, en 1986 inició su restauración con colaboración de la Filmoteca UNAM y hasta la fecha no ha sido dada a conocer. La razón por la que las cintas se encontraban en territorio norteamericano es porque Villa hizo un convenio con la compañía estadounidense Mutual Film Corporation para filmar sus ataques.

Francisco Villa mostró un intuición poco común para la publicidad al utilizar al cine para su propaganda. Su sagacidad queda a la vista al aceptar en sus filas a camarógrafos estadounidenses, pues eran los más capacitados para exhibir sus películas en el extranjero. No acudió a los mexicanos porque sabía que serían incapaces de exhibirlas más allá de sus dominios.⁷⁴⁷

Desafortunadamente en ciertos lugares de Europa, el cine mexicano no es de vital importancia:

Sólo nueve títulos de películas mexicanas figuran en el acervo del Archivo Fílmico Real de Bélgica, entre los que están algunos clásicos de Luis Buñuel, Emilio "Indio" Fernández, Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo, informó Gabriele Claes, curadora responsable del citado archivo, considerado uno de los más antiguos y prestigiados de Europa.⁷⁴⁸

En otro contexto pero en los mismos años, la directora del departamento de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Mary Lea Bandy, habló del "factor económico como el principal obstáculo para el intercambio de material fílmico entre el Museo de Arte Moderno de Nueva York y los archivos fílmicos de América Latina".⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ Los trece rollos conforman un total de 6406 pies. Todos han sido enlistados en una sola colección que lleva por nombre al organismo que hizo posible su donación Colección American Film Institute. Entrevista con Aurelio de los Reyes, en: Fernando Del Collado, "Francisco Villa se comprometió a lanzar sus ataques a la luz del día", en *El Día*, México D.F., 23 de enero de 1994.

⁷⁴⁸ Macarena Quiroz Arroyo, "Gabrielle Claes habla sobre los filmes mexicanos que hay en el Archivo Real de Bélgica", en *Excélsior*, México D.F., 3 de febrero de 1993.

⁷⁴⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "Mary Lea Bandy habla sobre la problemática de los archivos fílmicos de América Latina", en *Excélsior*, México D.F., 30 de junio de 1992.

Como puede comprobarse, el valor de la imagen como fuente histórica, ha mostrado su trascendencia con el tiempo, un ejemplo más es la conferencia que impartió la directora del archivo fílmico *Steven Spielberg*, Marilyn Koolik en nuestro país: *Historia en imágenes: colección del Archivo de Steven Spielberg*. Su visita fue posible gracias a la colaboración del Grupo Mujeres de la Asociación Mexicana de Amigas de la Universidad Hebrea de Jerusalén, que tuvieron como objetivo difundir el trabajo realizado a partir de las imágenes, en el archivo patrocinado por el director norteamericano de origen judío, Steven Spielberg.

Como puede verse, el auge y la revaloración de la cultura cinematográfica en esta primera mitad de la década de los 90 tuvo connotadas expresiones en las que algunas de las joyas de la historia cinematográfica fueron homenajeadas con bombo y platillo dada su importancia mundial: la película *Alexander Nevsky*, de Sergei Eisenstein, fue proyectada en el teatro de Bellas Artes, acompañada de música en vivo por la Orquesta Sinfónica Nacional, los coros del teatro y la mezzosoprano Mariana Paunova. Presentación que fue considerada por la prensa, "un verdadero acontecimiento".⁷⁵⁰

Para finalizar el año de 1994, se abrió al público la exposición, *La ilusión de la imagen*, en el Museo de las Ciencias "Universum" de Ciudad Universitaria, conformada por una serie de inventos que antecedieron al cinematógrafo⁷⁵¹; al que igual que se fundó el Cine Club de la Biblioteca México como una opción más para la gente interesada en el cine.⁷⁵²

5.3. CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS. CUEC. UNAM

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM empezó como un taller de cine. Fundado por Manuel González Casanova en 1963, es la escuela de cine más antigua de América Latina. Desde sus orígenes a la fecha la enseñanza del fenómeno fílmico se ha ido sistematizando, primero en la parte teórica por falta de recursos; hasta más adelante, en los años setenta que contó con un presupuesto propio, se dedicó también a la práctica como actividad universitaria y de esa

⁷⁵⁰ Pablo Espinosa, "Alexander Nevski, música y cine en Bellas Artes con la Sinfónica Nacional", en *La Jornada*, México D.F., 22 de abril de 1994.

⁷⁵¹ " 'La ilusión de la imagen' recuerda los indicios del cine", en *Novedades*, México D.F., 12 de diciembre de 1994.

⁷⁵² Raquel Peguero, "Rescatar una opción para la gente que ama el cine", en *La Jornada*, México D.F., 15 de abril de 1994.

forma al desarrollo del lenguaje cinematográfico. La planta docente ha estado integrada en distintas épocas por cineastas, técnicos, historiadores y críticos de cine como: Jorge Ayala Blanco, Ramón Aupart, José Roviroso, Emilio García Riera, quien impartía la cátedra de corrientes estéticas del cine; Federico Cervantes, la de técnica de laboratorios; Gloria Shoemann, la de montaje; Walter Reuter, fotografía; José Revueltas y Gabriel García Márquez, la de guión.

Todavía en 1988, durante la celebración de los 25 años del CUEC la educación cinematográfica intentaba crear un cine crítico y acorde a la realidad social del país. Esto podía generarse por los lineamientos y por el tipo de estudiantes que ingresaban, en su mayoría gente que tenía otras actividades, lo que les permitía sensibilizarse de lo que estaba pasando a su alrededor:

No supe de qué partió la idea de quitar un año académico ni porqué se pasó a matutino, porque si tu vas al CUEC en las tardes está vacío. Era muy padre en las tardes porque todo mundo libraba sus propios ingresos personales y eso les permitía hacer mejores películas a los chavos porque tenían ingresos y por otro lado era una vida académica muy activa.⁷⁵³

El último día de febrero de 1989 el cineasta Alfredo Joskowicz fue nombrado director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM en sustitución de la maestra Marcela Fernández Violante. Con él no solo cambió la administración y dirección del CUEC, sino también el rumbo y las exigencias de la enseñanza universitaria de cine.

La Universidad Nacional, como parte de un sistema *global*, no podía quedarse fuera de los cambios que trajo consigo la década de los 90 y la política estatal. En este contexto, la nueva administración mostró un especial énfasis por reconsiderar la proyección que tendrían que tener los egresados del CUEC. Era necesario prepararlos para ingresar a un nuevo esquema en el que tuvieran cabida tanto dentro del sector público como del privado, por lo que la reestructuración, que era ya una necesidad, fue concebida de fondo.

Se decía que el CUEC requería una mentalidad compatible con el fin de siglo, con la modernización y con el liberalismo económico sin descuidar la calidad y el compromiso del cineasta con su creación. Alfredo Joskowicz describió el cine mexicano de décadas anteriores como un *proceso esquizofrénico*, que no había podido conciliar el cine comercial

⁷⁵³ Entrevista con Marcela Fernández Violante, *op.cit.*, p.1

de claros y precisos intereses, con el cine de pretensiones artísticas. En esta ocasión, la realidad, la creación artística y las necesidades del mercado eran una sola, el reto consistió en descubrir las inquietudes de la gente para plasmarlas en películas con valores artísticos y con posibilidad de recuperación.⁷⁵⁴ Sin olvidar que con el ingreso de las exhibidoras extranjeras y los nuevos precios de taquilla, el tipo de público cambió. Estaría dirigido a las clases medias que son las que pueden acceder a los nuevos complejos cinematográficos, y por lo tanto son estas necesidades y preocupaciones las que estarían cubiertas.

Un problema grave, era que a pesar de que cada vez existía un mayor interés de los jóvenes egresados por integrarse a la industria cinematográfica, la diferencia entre las generaciones que ingresaban 25 años antes, con las generaciones de los jóvenes de principios de los 90 eran que éstas últimas: "cargaban deficiencias y poca memoria cultural, menos preparación que antes, poca cultura cinematográfica y preparación poco profunda en las diversas áreas, 'salvo honrosas excepciones'".⁷⁵⁵ La percepción no está alejada del todo de la realidad, se sabe que las tendencias a la súper especialización, provocan vacíos en distintas áreas.

Es claro que nadie puede abstraerse del tiempo en el que vive, por lo que las transformaciones sociales repercutieron en los planes de estudio y los resultados reflejados en las películas, fueron distintos. Anteriormente, las generaciones habían sido formadas con un tipo de capacitación *integral* que respondió a razones socio históricas que tenían que ver con la cerrazón de la industria cinematográfica hacia los egresados de las escuelas, resultaba imposible la formación de especialistas que no contaban con una infraestructura en donde desarrollarse. Finalmente los sindicatos se abrieron y dieron la oportunidad a los estudiantes de incursionar en otras áreas -fotografía, edición, y sonido-, distintas a las tradicionales, dirección y guión, que eran a las que se podía ingresar.

Yo creo que, por lo menos el CUEC, tiene ahora obligación de repensar su situación después de 25 años de existencia. Su situación en términos de programas académicos y de lo que ofrece a los estudiantes, tomando en cuenta lo que son las oportunidades de trabajo en el mercado, porque de otra forma puede propiciar un largo camino de aislamiento. Yo creo que tenemos obligación ahora

⁷⁵⁴ Elena Gallegos, "En el quehacer fílmico urge romper círculos de control", en *La Jornada*, México D.F., 21 de marzo de 1989.

⁷⁵⁵ Jovita Zaragoza, "Crisis, economía y cine mexicano", en *El Nacional*, México D.F., 20 de enero de 1990.

de analizar qué son oportunidades de trabajo y de preparar al alumno de manera tal que pueda ingresar fácilmente al mercado de trabajo, para después poder desarrollarse como cineastas [...] Se debe de tratar de ingresar a los estudiantes al desarrollo de los medios, tanto cine como TV. Partimos de lo que es la enseñanza de la gramática cinematográfica y de sus exigencias, pero con esa disciplina adicionar técnicas de video y televisión para permitir que el egresado encuentre rápidamente manera de vivir de su profesión.⁷⁵⁶

Otro aspecto que cambió dentro del CUEC fue la influencia y el desarrollo del video. Contrario a lo que se consideraba en sus inicios, el video dejó de ser un medio marginal. Una vez que se comenzó a desarrollar con éxito en Estados Unidos donde el progreso de las técnicas de video fueron parte del cine publicitario, e inclusive de largometrajes; en México, como reflejo, se hizo parte esencial de la formación cinematográfica. La globalización obliga a seguir modas, especialmente las tecnológicas.

Los resultados se vieron de inmediato, los egresados de escuelas de cine comenzaron a ser absorbidos por la televisión, que se convirtió en un campo de proyección profesional. Una de las primeras incursiones de ello fue cuando los estudiantes participaron en emisiones de *La hora marcada* producida por Televisa. Según palabras de Joskowicz, entre las razones de mayor peso para la reestructuración de los planes de estudio, es que se deseaba dejar de formar: *futuras generaciones de desempleados*.⁷⁵⁷ La televisión estatal también abrió espacios. Para 1993 el Canal 22 sacó en su programación la serie *En corto*, logrando por primera vez un espacio de difusión masiva de los cortos de los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, memoria de más de 25 años de actividad docente.

Desde 1989 el director del CUEC, Alfredo Joskowicz, demostró sus intenciones de apertura reuniéndose con los directivos de la Asociación Nacional de Productores y Distribuidores que presidía entonces Rafael Pérez Grovas. Entre los productores que comenzaron a integrar a los

⁷⁵⁶ Alfredo Josckowicz, egresado del CUEC, fue asistente de dirección del primer largometraje de esa institución: EL GRITO.

⁷⁵⁷ "Reestructurará el CUEC sus planes de estudio para responder a la nueva etapa del cine mexicano y no formar egresados sin empleo", en *Excélsior*, México D.F., 28 de mayo de 1989.

egresados del CUEC a la filmación industrial del cine, estuvieron los señores Gilberto Gazcón, Luis Begris y Alfonso Rosas Priego.⁷⁵⁸

Fue una época de reconciliación de todos los sectores de la industria por el bien del cine, Mitl Valdez, durante su experiencia como miembro de la Comisión de Premiación del Ariel, dijo:

Creo que es justo eliminar diferencias –si es que las hubo– entre los sectores privado y oficial para no caer en los mismos errores que estuvieron a punto de causar el resquebrajamiento de una industria (la filmica) que sirve de sustento a miles de familias en nuestro país.⁷⁵⁹

La llamada *colonización* del cine norteamericano en toda Latinoamérica, fue otra causa por la que el cine mexicano reaccionó y reconsideró su esencia a partir de sus propios medios. La comparación de ambas industrias ha sido un permanente debate por demás incongruente. Es imposible comparar industrias con características tan disímiles, especialmente en cuanto a presupuestos.

Una película mexicana cuesta lo equivalente a lo que cobraría el actor principal de una película de Hollywood. Reconocer las diferencias es lo que permite hacer un cine mexicano con características propias.

La reestructuración del plan de estudios del CUEC tuvo varios lineamientos. Uno de ellos fue el proyecto a largo plazo de convertirlo en la Escuela Nacional de Cine y Televisión, con validez de licenciatura y con posibilidad de maestría; y el que los profesores de enseñanza cinematográfica fueran gente activa en su profesión con el fin de evitar la educación *adocentada*. Los tiempos en que el cine era un *hobbie* o una carrera menor habían terminado: "Hasta ahora es un centro de extensión que da certificado de estudios. Antes era una carrera de medio tiempo, *hobby*, pero con la reforma al plan de estudios ahora se obliga a estudiar cine de tiempo completo".⁷⁶⁰

En 1990, se pusieron en marcha actividades académicas para complementar los estudios. La carrera se redujo de cinco años a cuatro;

⁷⁵⁸ José Luis Gallegos, "Se ha iniciado la integración de egresados del CUEC a la producción filmica privada: Josckowicz", en *Excélsior*, México D.F., 14 de agosto de 1989.

⁷⁵⁹ José Vera, "Acuerdo de todos los sectores para el bien del cine: Mitl Valdez", en *El Nacional*, México D.F., 20 de marzo de 1989.

⁷⁶⁰ Salvador Torres, "Pugnamos en el CUEC porque la carrera de cineasta sea reconocida a nivel licenciatura: Josckowicz", en *Uno más Uno*, México D.F., 9 de enero de 1993.

para ingresar, sería necesario presentar un examen de admisión sobre cultura general, cultura cinematográfica, se haría una evaluación de aptitudes y una entrevista personal con cada aspirante.⁷⁶¹

La difusión de las obras y ejercicios del CUEC, tuvieron ciertas salidas, lo que muestra la preocupación por darlas a conocer. Cada año se preparó una muestra con los ejercicios de los alumnos, además del extenso catálogo publicado con motivo de sus 25 años de existencia (1963-1989) a disposición de cine clubs y sindicatos interesados en conocer los materiales, muchos de los cuales fueron transferidos a video. Del CUEC salieron realizadores como: Alfredo Joskowicz, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Gurrola, Alberto Cortés, y Luis Estrada entre otros.

Un logro considerable para los cineastas universitarios fueron las salas que construyó la UNAM en el Centro Cultural Universitario. Por fin los cineastas universitarios tendrían espacios apropiados para la exhibición de sus películas. Gracias a dichas salas se estrenaron cintas largo tiempo *guardadas* por falta de espacios, tal es el caso de **Historias de ciudad**, serie de cuatro medimétrajes dirigidos por egresados del CUEC; **Nocturno amor que te vas** de Marcela Fernández Violante, entre otras tantas.

En 1994, estos cineastas contaban con un prestigiado reconocimiento internacional. Alejandra Moya fue considerada por la prensa francesa una de las grandes revelaciones del Festival de Cannes donde participó con el cortometraje **Ponchada**, su primer trabajo realizado en formato de 35 mm.⁷⁶²

Desde 1986 en que se creó la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano hasta ese momento, la relación con las Escuelas de Cine Latinoamericanas fue muy significativa, en especial con la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, dirigida por Gabriel García Márquez, maestro del CUEC algún tiempo atrás. Lo mismo sucedió con el Sundance Institute fundado por iniciativa del actor estadounidense Rober Redford que tuvo como finalidad el apoyo al cine independiente.

⁷⁶¹ José Luis Gallegos, "No es verdad, como creen que cualquiera puede hacer cine, afirmó Alfredo Joskowicz, en *Excélsior*, México D.F., 19 de septiembre de 1991.

⁷⁶² Rogelio Segoviano, "Ponchada, historia ácida y mordaz", en *El Nacional*, México D.F., 29 de mayo de 1994.

5.4. CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRÁFICA. CCC

El Centro de Capacitación Cinematográfica fue fundado en 1975 por Carlos Velo. En 1978 ingresó al Centro Internacional de *Liaison de Ecoles de Cinéma de Télévision (CILECT)* y en 1990 la institución participó en la creación de la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL).

Su historia, a pesar de los altibajos, la ha llevado a ser, al lado del CUEC, una de las escuelas de cine más importantes del país, y por su relación con la industria estatal, quien más produce.

En los primeros meses de 1989 fue ratificado el cineasta Eduardo Maldonado como director del CCC que tenía 7 años de gestión, lo que dio continuidad al proyecto académico. Al parecer tal designación fue momentánea, en lo que la reciente administración terminaba por organizarse. Para septiembre de 1989 se eligió director del Centro a Gustavo Montiel; egresado de la tercera generación del CCC, acompañó casi desde su inicio el proyecto cultural y académico del Centro de Capacitación Cinematográfica. La designación de Gustavo Montiel fue realizada mediante la participación del alumnado.⁷⁶³

Desde el comienzo de sus actividades el Centro fue apoyado por el CNA, se le otorgó un presupuesto de 200 millones de pesos para la adquisición de equipos y materiales. Al igual que el CUEC, el CCC dirigió parte de sus esfuerzos a sumarse a los avances y propuestas mundiales, es decir, a la globalización.

Los alumnos, por su parte, recibieron el respaldo de IMCINE mediante un plan que revitalizaría enormemente el cine estudiantil fijando un presupuesto especial: el proyecto de *Operas primas* que consistió en dar oportunidad de debutar a egresados de las escuelas y a jóvenes cineastas mexicanos que no hubiesen estudiado en el país.⁷⁶⁴

La primera filmación bajo este rubro dio inicio en septiembre de 1990 con la cinta **Benjamín y Micaela**, nombrada finalmente **La mujer de Benjamín** de Luis Carlos Carrera,⁷⁶⁵ quien por su parte, ya había

⁷⁶³ "Gustavo Montiel fue designado director del Centro de Capacitación cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 23 de septiembre de 1989.

⁷⁶⁴ José Luis Gallegos, "Los alumnos del Centro de Capacitación Cinematográfica recibirán respaldo del IMCINE y CONACULTA, asegura Gustavo Montiel", en *Excélsior*, México D.F., 12 de febrero de 1990.

⁷⁶⁵ Ver al final del capítulo

demostrado su talento al dirigir *Malayerba nunca muere*⁷⁶⁶, que obtuvo reconocimientos internacionales en los festivales de cine de Tel Aviv; Bilbao y Montreal.⁷⁶⁷

El proceso de selección de la cinta para el programa de *Opera prima*, tuvo requerimientos de suma exigencia dado el elevado costo de la producción. El antecedente a este programa fue la cinta *El secreto de Romelia*, no obstante que aún no estaba regularizado anualmente el programa. En 1991 el ganador del concurso de proyectos presentados para *Ópera prima* correspondió a Francisco Athié por su cinta *Lolo*.

El deseo por apoyar al séptimo arte se dio en varias formas: la organización de dos talleres de guión cuyo objetivo fue realizar proyectos de calidad para promocionar los mejores trabajos al IMCINE y a la iniciativa privada para ser llevados a la pantalla.⁷⁶⁸ Se invitó al director de fotografía Janusz Polom de nacionalidad polaca a impartir un curso especial en el CUEC. Hizo una interesante comparación entre la industria fílmica polaca y mexicana donde expuso lo siguiente:

Durante 12 años trabajé en Polonia simultáneamente realizando documentales y en la industria polaca con temas de ficción. La escuela de cine en Polonia es una parte de la industria; los alumnos y los profesores de esa escuela trabajan también en el cine industrial. Y después el alumno tiene derecho a pertenecer a los sindicatos. Los profesores buscan mucho a estudiantes que les interesa para trabajar juntos.⁷⁶⁹

En 1990, el CCC festejó sus 15 años de existencia en el Palacio de Bellas Artes con algunos programas: el ciclo *Retrospectiva de cine joven (1975-1990)* que mostró cintas premiadas nacional e internacionalmente;⁷⁷⁰ con la realización de una serie documental sobre

⁷⁶⁶ "Premio para la película *Malayerba nunca muere*, de Luis Carlos Carrera, del CCC", en *Excélsior*, México D.F., 13 de junio de 1990.

⁷⁶⁷ "Recibió un premio de 25 mil dólares en el Festival de Montreal, la cinta mexicana *La mujer de Benjamín*", en *Excélsior*, México D.F., 3 de septiembre de 1991.

⁷⁶⁸ Ricardo Camargo, "Dos talleres de guiones en el CCC" en *El Nacional*, México D.F., 1 de marzo de 1990.

⁷⁶⁹ José Luis Gallegos, "El cine Polanco atraviesa la misma situación económica que México" en *Excélsior*, México D.F., 4 de mayo de 1990.

⁷⁷⁰ Algunas de ellas fueron: *Polvo vencedor del sol*/1979 de Juan Antonio de la Riva; *La neta no hay futuro*/1988 de Andrea Gentile; *El secreto de Romelia*/1989 de Busi Cortés; *¿Y si platicamos de agosto?*/1980 de Marise Sistach; *Laudate Puerim*/1983 de Víctor Zaca; *Mezquital*/1989 de Juan Manuel Piñera; *Max Dominó*/1979 de Gerardo Pardo; *Pachuco*/1985 de Alfonso Herrera; *Sin motivo aparente*/1986-1987 de José Ramón Milekajauregui; *La divina providencia*/1987 de María Rodríguez; *Elvira Luz Cruz, pena máxima*/1985 de Dana Rotberg y Ana Díez; *Y yo que la quiero tanto*/1987

las culturas prehispánicas de México y con el Festival Internacional de Escuelas de Cine.

Durante la administración de Ignacio Durán Loera, se enfatizó el apoyo a los egresados de las escuelas de cine, respaldando las producciones del CCC; en 1991 se filmó el mediometraje *La sombra del ángel* de Leticia Benzor, con la colaboración del gobierno de Tabasco y del propio CCC.⁷⁷¹ El Centro también participó en la serie *Encuentros y desencuentros*, realizada en coproducción con la Unidad de Producciones Audiovisuales, los estudiantes hicieron nueve episodios de un total de once, los otros dos correspondieron al CUEC.

Para el momento, el CCC se proyectaba como parte fundamental de una industria, Gustavo Montiel anunció que desde su formación los alumnos trabajarían como fotógrafos, sonidistas, productores o asistentes. Desde otro punto de vista, Alfredo Josckowicz reiteró la importancia de la academia y la calidad en la formación de los estudiantes. Tanto el CCC como el CUEC expusieron sus particulares tendencias a la prensa. El Centro de Capacitación Cinematográfica insistió en la inserción de los estudiantes a la industria del cine casi de inmediato, mientras que el CUEC lo llegó a considerar presuroso:

Para el director del Centro de Capacitación Cinematográfica, Gustavo Montiel, uno de los grandes retos para el CCC en 1993, consiste en equilibrar la docencia y la producción, así como consolidar a la escuela como parte fundamental de la industria. Por su parte, el director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Alfredo Josckowicz, hizo énfasis en que para el CUEC lo importante no es la producción, sino la academia: Para nosotros lo fundamental es que el estudiantado esté bien formado en todos los aspectos de la cinematografía.⁷⁷²

El trabajo activo de esos años trajo consigo el reconocimiento internacional, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de EU otorgó en 1993 el *Student Academy Award* conocido también como el Oscar Estudiantil a la película *El último fin de año*,⁷⁷³ de Javier Bourges. Fue el premio al mejor cortometraje en la categoría de película

de Juan Pablo Villaseñor; *Estigma*/1987 de Tufic Makhoul; y *A Renato Leduc*/1984 de Gustavo Montiel. En: Patricia Vega, "Inició ayer el ciclo 'Retrospectiva de cine joven'", en *La Jornada*, México D.F., 20 de mayo de 1990.

⁷⁷¹ José Juan Sánchez-Hernández, "Inició el rodaje de *Sombra del ángel*", en *El Nacional*, México D.F., 4 de noviembre de 1991.

⁷⁷² "Fortalecen a la cultura fílmica las escuelas de cine", en *Uno más Uno*, México D.F., 8 de enero de 1993.

⁷⁷³ Ver al final del capítulo

extranjera. La cinta fue producida por el CCC y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En 1992 ganó también el Colón de Oro del Festival de Huelva, y el primer premio del Festival de Huesca, ambos de España.⁷⁷⁴

José Luis García Agraz, cineasta y maestro del CCC, filmó **Desiertos mares** en 1993,⁷⁷⁵ cinta en la cual hizo interesantes propuestas temáticas, técnicas y artísticas.

Es innegable que los logros de estos años fueron determinantes en el esfuerzo por rescatar al cine mexicano. Sin embargo la falta de continuidad cinematográfica, debido a la incierta y veleidosa aparición de los recursos es una cuestión que permanece latente y que ha frenado la carrera cinematográfica de muchos realizadores. Es verdad que se filmaron cintas reconocidas en todo el mundo, y que se demostró la capacidad de los jóvenes realizadores, no obstante que algunos de ellos no volvieron a hacer una película más.

El llamado macroproyecto⁷⁷⁶ de ampliación que se implementó en 1994 dentro del CNA le proporcionó beneficios incuestionables a los estudiantes, el simple hecho de contar con el equipo y la tecnología necesaria implicó avances significativos en la preparación de los alumnos; fue el caso del Centro Multimedia que se creó con la intención de favorecer el trabajo de todo el CNA incluyendo el del CCC.

5.5. CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA CINEMATOGRÁFICA DE GUADALAJARA. CIEC. UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA.

El CIEC de Guadalajara fue creado en 1986 por Emilio García Riera, Eduardo de la Vega, Jaime Humberto Hermosillo y otros cineastas e investigadores del cine mexicano. El antecedente al centro de investigación está en el grupo *Cine y crítica*, que albergaba a cinéfilos e intelectuales de la ciudad de Guadalajara, un grupo independiente de la Universidad, que desarrollaba la labor de crítica y análisis, e impartía cursos de análisis cinematográfico:

⁷⁷⁴ "La película mexicana *El último fin de año*, premiada en EU", en *Uno más Uno*, México D.F., 13 de mayo de 1993.

⁷⁷⁵ Ver al final del capítulo

⁷⁷⁶ Ana María González, "Los beneficios del CCC, para el desarrollo del cine", en *La Jornada*, México D.F., 30 de mayo de 1994.

Ese grupo al que pertenecían gente como Guillermo del Toro, Daniel Varela y otros, era un grupo pequeño, homogéneo que desempeñó esas tareas. Cuando Jaime Humberto Hermosillo vino a Guadalajara a filmar una de sus películas, se quedó a vivir en Guadalajara, le gustó la ciudad, le gustó el ambiente, quería salirse D.F., se quedó a vivir, entonces se acercó al grupo y el grupo se acercó a él.⁷⁷⁷

Más adelante, con apoyo de Raúl Padilla, quien más adelante sería rector de la misma Universidad de Guadalajara, se planteó el proyecto de crear una institución de investigación y de enseñanza de cine en la Universidad de Guadalajara.

Raúl plantea esta idea junto con Hermosillo y con Emilio, Hermosillo había sido alumno de Emilio en el CUEC, entonces ya se conocían, Emilio había trabajado en la crítica y había comentado varias películas de Hermosillo, había vínculos por ahí, entonces se fue conformando la posibilidad de crear una institución que fuera una alternativa a la realización, la enseñanza cinematográfica, que ya desde entonces se impartían México en el CUEC y en el CCC y aprovechando eso, adscrita al área de enseñanza crear un área de investigación, entonces se conformó finalmente la institución. Emilio con sus antecedentes quedó como director de ella, Jaime Humberto como coordinador del área de enseñanza y mucha gente de lo que era el grupo de *Cine y crítica*⁷⁷⁸ como componentes de la planta de profesores y algunos de los que veníamos trabajando con Emilio desde años atrás nos ofreció integrarnos como investigadores y profesores en esta institución.⁷⁷⁹

Desde su creación, el proyecto académico del centro se ha caracterizado por la publicación de una amplia gama de estudios sobre cine y por su impulso desde distintas áreas: dirección, investigación, guión, etc. Una de las tareas sobresalientes ha sido también la participación en la exhibición y promoción del cine contemporáneo a través de la organización de la Muestra de Cine Mexicano que desde hace varios años se viene realizando.

⁷⁷⁷ Entrevista con Eduardo de la Vega realizada por Isis Saavedra en la ciudad de Guadalajara, Jalisco el 15 de marzo de 2001, p. 1

⁷⁷⁸ "*Cine y crítica*. 1986. Era un grupo que reunía gente que escribía sobre cine en los medios locales o que tenía programas de radio en el área local, que desarrollaba una labor de crítica y análisis, que ya había comenzado incluso a plantear cursos, cursillos de análisis cinematográfico, Etc. era un grupo independiente de la universidad, una especie de asociación civil, de gente cinéfila que se reunió y tuvo afinidades cinematográficas." *Ibidem*

⁷⁷⁹ *Ibidem*

La primera "Muestra de cine mexicano" fue organizada a mediados de los ochenta por el grupo *Cine y crítica*, desde entonces ha sido un espacio vital para la promoción de jóvenes realizadores que en muchas ocasiones estrenan su primer largometraje, así como para los directores mexicanos, que dadas las condiciones del cine en el país, no cuentan con suficientes espacios de este tipo en los que puedan dar a conocer su trabajo. Cuando se creó el CIEC, la Muestra estuvo a su cargo algunos años, sin embargo dada su envergadura se vio la necesidad de fundar una instancia aparte que funcionara todo el año:

A partir del 95 más o menos, la Muestra se vuelve también independiente, un poco ocurrió como con lo de enseñanza, hubo un momento en que teníamos investigación, enseñanza y muestra. Era la institución que hacía todo, primero se bifurca lo de enseñanza e investigación pero queda la Muestra, parte en enseñanza y parte en investigación y luego ya también se independiza la Muestra, se crea un Patronato y ahora ya es una entidad completamente independiente.⁷⁸⁰

La bifurcación respecto a la enseñanza, a la que Eduardo de la Vega se refiere, se consolidó en la Licenciatura en Ciencias y Artes visuales que desde 1998 está constituida formalmente dentro de la U de G, de la que los investigadores del CIEC son parte de la planta de profesores. En el área de Historia el centro también tiene una activa participación dentro de la línea de difusión: "En difusión de la historia se capacita al historiador para que también pueda difundir sus propias investigaciones a través de los medios, formándolo como guionista, en video, en programas de radio, documentales, etc."⁷⁸¹

En sus comienzos, el CIEC se interesó en apoyar los trabajos de los egresados al intentar llevar sus obras a la pantalla. En 1989 el realizador Jaime Humberto Hermosillo, que fue profesor del Centro durante algunos años, anunció que filmaría **La corbata roja**, de Sergio Díaz, egresado y ganador del Primer Concurso de Guiones.⁷⁸² Uno de los objetivos era que los alumnos que salieran pudiesen producir largometrajes, sin embargo a principios de los 90 los apoyos solo podían ser en video y formatos pequeños.

En 1989 la IV Muestra de Cine Mexicano, proyectó: **Los camarones**, de Raúl Araiza; **Esperanza** de Sergio Ohlovich; **Camino largo**, de Luis

⁷⁸⁰ *Ibidem*

⁷⁸¹ *Ibidem*

⁷⁸² "Hermosillo filmará la obra ganadora del concurso jalisciense de guiones", en *El Nacional*, México D.F., 8 de diciembre de 1989.

Estrada; **Muelle rojo**, de José Luis Urquieta; **Las inocentes**, de Felipe Cazals. Lo más sobresaliente del año anterior.

En ese año, el CIEC participó con tres cortometrajes: **Conexiones** de Iván Ávila, **La novia perfecta** de Martha Vidrio y **La menor de las hijas** de Fernando Montes de Oca. Y se clausuró con **El verano de la señora Forbes**,⁷⁸³ de Jaime Humberto Hermosillo.⁷⁸⁴

La Universidad apoyó varias películas cuando era rector Raúl; algunas de Ripstein, **Mentiras piadosas** por ejemplo, apoyó...entró con partes pequeñas, para posproducción, guión. Varias de Hermosillo se filmaron, **El verano de la Sra. Forbes**, por ejemplo. Otra que Hermosillo filmó aquí, **Clandestino destino**, a esa la Universidad le metió también una buena parte de dinero. Hermosillo la filmó en 16 mm y luego la pasó a 35mm. Esa se filmó como parte del taller de realización, la escuela misma, varios alumnos participaron como ayudantes de cámara, actores, etc. y va cuajando por ahí todo ese proyecto, todo eso finalmente rebotó muchos años después en la creación de esa licenciatura.⁷⁸⁵

Las vicisitudes de la industria cinematográfica afectaron, como es obvio el desarrollo del cine en todo el país, por lo que en el año de 1990, las discusiones que permearon la V Semana de Cine Mexicano, uno de tantos eventos organizados por el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, se enfocaron a los problemas de subsistencia del séptimo arte. Resulta interesante este evento porque asistieron la mayoría de los funcionarios involucrados en el cine: Ignacio Durán Loera (titular del Instituto Mexicano de Cinematografía), Fernando Macotela (ex director de Conacine), Iván Trujillo (titular de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM) Eduardo Sepúlveda (de la Unidad de Producción Audiovisual del CNCA, Alfredo JoscKowicz (director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y Gustavo Montiel (director del Centro de Capacitación Cinematográfica). La discusión se centró en los pros y contras de la desincorporación de las empresas cinematográficas de participación estatal mayoritaria.

Otro aspecto interesante de esa V Semana de Cine Mexicano, fue la presentación de una selección de 26 largometrajes y 18 cortometrajes que en términos del coordinador de la muestra, Mario Aguiñaga: "dan un panorama del cine que, para bien o para mal, se realiza en

⁷⁸³ Ver al final del capítulo

⁷⁸⁴ "Comenzó ayer la IV Muestra de cine mexicano en la Universidad de Guadalajara", en *Excélsior*, México D.F., 10 de marzo de 1989.

⁷⁸⁵ Entrevista con Eduardo de la Vega, *op.cit.*, p.5

México".⁷⁸⁶ Dio inicio con la cinta *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky, filmada en México en 1988 con capital italiano.

Las metas del CIEC y por ende, de la Universidad de Guadalajara, siempre fueron ambiciosas, en 1993, se planeó crear una Escuela de efectos especiales con el fin de propiciar el surgimiento de jóvenes técnicos de alto nivel de capacitación; al igual que crear una Cineteca que ayudara a desarrollar una amplia cultura cinematográfica.⁷⁸⁷ La Cineteca devino en una videoteca que consta de 4000 títulos aproximadamente, seleccionados con el mayor cuidado posible que se nutre de intercambios y solicitudes a distintos archivos fílmicos nacionales e internacionales. Sin embargo la escuela de efectos especiales aún está pendiente.

La producción editorial del centro incrementó distintas colecciones como: *Testimonios del cine mexicano* y *Cineastas de México*. La primera es realizada a partir de la experiencia personal de los cineastas, la mayoría de las veces activos, transmitida por medio de la entrevista directa; mientras que la segunda es una reconstrucción a partir de fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivos y otras fuentes secundarias. *Testimonios del cine mexicano*, inició con entrevistas a Arturo Ripstein, Gabriel Figueroa y en 1994 a Felipe Cazals. Cada uno de los realizadores intentó dar un autorretrato de su trabajo involucrando al lector en su experiencia personal.⁷⁸⁸ Respecto a otras líneas de investigación, existe la de *Grandes cineastas*, que incluye trabajos sobre Orson Welles, Hitchcock, Trouffaut entre otros y la de *Cine regional*, que inició con los trabajos de Guillermo Vaidovits sobre el cine de Guadalajara.

⁷⁸⁶ Patricia Vega, "Decepcionante, la última cinta de Jodorowsky", *La Jornada*, México D.F., 30 de marzo de 1990.

⁷⁸⁷ José Luis Gallegos, "Planea la U de G, creación de su propia Cineteca, informan Raúl Padilla y García Riera", en *Excélsior*, México D.F., 24 de mayo de 1993.

⁷⁸⁸ Eduardo Chimely, "Presentaron en Guadalajara el libro *Felipe Cazals, habla de su cine*", en *Excélsior*, México D.F., 13 de marzo de 1994.

5.6. DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS. FILMOTECA UNAM.

La Filmoteca UNAM fue creada en el año de 1960. Las primeras películas integradas a su acervo, **Raíces y torero**, fueron donación del productor Manuel Barbachano Ponce. Desde entonces ha sido el depósito de importantes acervos que conforman una parte fundamental de la memoria visual del país.⁷⁸⁹

En los primeros meses de 1989, Iván Trujillo⁷⁹⁰ comenzó sus actividades como Director General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Sustituyó del cargo al realizador Carlos González Morantes.⁷⁹¹

A partir de ese momento y hasta la fecha, los trabajos de la Filmoteca han visto enriquecida la cultura cinematográfica de México desde diversos aspectos y con indudable éxito. Los objetivos primordiales fueron, en palabras del recién nombrado director: academizar la Filmoteca: "Voy a generar una línea de interés en torno a los materiales de cultura popular, informativos, culturales, de divulgación, pero bajo un principio de recuperación económica."⁷⁹²

Algunos de los proyectos más importantes de la Filmoteca, que han proporcionado cimientos a los trabajos desarrollados en la actualidad, son: el Centro de Catalogación y Documentación; la producción de materiales de difusión de la historia de México y de la historia fílmica; la exhibición y creación de un circuito de cine universitario a partir del rescate y de la implementación de nuevas salas de cine; y la restauración y resguardo del acervo fílmico.

El Centro de Catalogación y Documentación funciona a partir de medios electrónicos con la idea de crear una base de datos sobre el cine

⁷⁸⁹ Catalina Reyes Colín, "La Filmoteca de la UNAM tiene dos mil quinientos títulos", en *El Universal*, México D.F., 6 de enero de 1994.

⁷⁹⁰ Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), biólogo especialista en cine científico, trabajó en la Filmoteca de la UNAM, donde se hizo cargo lo mismo de su área de cine científico que de la de difusión y relaciones públicas, antes de llegar a la subdirección de Cinematografía de la institución. Héctor Rivera, "Iván Trujillo, de actividades cinematográficas: el cine universitario no dará prioridad a lo científico", en el semanario *Proceso*, México D.F., 24 de abril de 1989.

⁷⁹¹ Walter Ramírez Aguilar, "Iván Trujillo, titular de actividades cinematográficas de la UNAM desde ayer", en *El Nacional*, México D.F., 15 de marzo de 1989.

⁷⁹² Héctor Rivera, "Iván Trujillo, de actividades cinematográficas: el cine universitario no dará prioridad a lo científico", en el semanario *Proceso*, México, D.F., 24 de abril de 1989.

mexicano que se pudiese enriquecer permanentemente: *Filmografía mexicana*. Lo que empezó con 8 500 títulos de películas en 1989, en el año 2002, tiene aproximadamente 12 000 que se pueden consultar por Internet de manera gratuita. *Filmografía mexicana* aglutina las fuentes bibliográficas y hemerográficas conocidas hasta la fecha proporcionando referencias y una ficha técnica de cada película.

Otra obras sobresalientes de la Filmoteca en cuanto a la producción de materiales de difusión histórica, es la serie de videos: *18 Lustrros de vida en México*: "Quisiera hacer 18 cortos sobre México, uno por cada lustro, realizados por 18 cineastas distintos a partir de materiales de esas épocas conservados en la Filmoteca, para reflejar cómo ha cambiado el país a lo largo del siglo."⁷⁹³

A principios de 1990 el ambicioso proyecto se puso en marcha. Los cortos fueron filmados en formato de 16 mm., con una duración de 27 min. cada uno y transferidos a video más tarde. El rodaje de los trabajos se concluyó en 1993 cuando Iván Trujillo tomaba nuevamente posesión del cargo.

Los trabajos reunidos son: ***Y el cine llegó***, de Aurelio de los Reyes; ***Los sueños perdidos***, de Manuel González Casanova; ***Se está volviendo gobierno***, de Eduardo Patiño; ***El que manda vive enfrente***, de Francisco Ohem; ***Cuando la sombra de la duda se cruza en el camino***, de Ricardo Pérez Montfort; ***Tiempos de guerra***, de Oscar Menéndez; ***Humanidad... ¿hasta dónde nos vas a llevar?***, de Julio Pliego; ***Perdón... investidura***, de José Rovirosa; ***Recordar es vivir***, de Alfredo Joskowicz; ***Un grito de auxilio (Help)***, de Marco Julio Linares; ***No se olvida***, de Manuel Martínez; ***Déjalo ser***, de Busi Cortés; ***Polvo en el viento***, de Alejandra Islas; ***Ya nos saquearon***, de Fernando Fuentes, y ***Derrumbes***, de Orlando Merino.

La producción de estos materiales formó parte del esfuerzo al que todos se incorporaban: explotar el video como una opción en la que los realizadores se podrían amparar. La televisión y las nuevas herramientas eran un medio al que era necesario integrarse: "La UNAM no está en posibilidades de hacer largometrajes porque la derrama para la institución es muy fuerte. Por ello hay planes de coproducciones, realizar series para posteriormente efectuar su explotación en video".⁷⁹⁴

⁷⁹³ *Ibidem*

⁷⁹⁴ Abel Avilés Duarte, "Limitado el campo de trabajo para los egresados de escuelas de cine", en *Excelsior*, México D.F., 3 de febrero de 1990.

Durante esos primeros años de los 90, buena parte de los esfuerzos se centraron en el rescate de materiales, y por lo tanto en su conservación. En aquel momento el laboratorio de la Filmoteca UNAM era el único destinado a copiar y duplicar el acervo cinematográfico nacional en blanco y negro, y a hacer la transferencia del material realizado en nitrato a material de seguridad. La plata contenida en las cintas fue usada en aras del propio cine pero de distinta forma:

Aquí también se recupera por medio de electrolisis la plata contenida en las cintas cinematográficas en los fijadores, en un promedio de 10 a 12 kilos cada seis meses. La plata se entrega a Patrimonio Universitario, quien conserva una parte y la otra se entrega a la Dirección de Actividades Cinematográficas para ser destinada a la elaboración de medallas que se entregan a diferentes personas cuya labor ha sido fundamental en el desarrollo del cine nacional e internacional.⁷⁹⁵

Resultaba casi imposible continuar haciendo cine, las experiencias de los años anteriores provocaron terribles pérdidas económicas por la mala distribución y exhibición comercial.

La firma de contrato con Películas Nacionales se realizó en 1990 porque la UNAM no tenía la infraestructura para distribuir las: Esta compañía se comprometió a exhibir en un plazo no mayor de seis meses tres de las cintas, pero sólo se estrenaron en el norte del país **Los confines** y **El otro crimen**,⁷⁹⁶ que obtuvieron ingresos irrisorios.⁷⁹⁷

Las últimas películas financiadas por la UNAM fueron: **Historias de ciudad** y **Nocturno amor que te vas**,⁷⁹⁸ que estuvieron en dificultades varios años, ya desmantelada la industria cinematográfica y liquidada PELNAL. En 1993, año en que Iván Trujillo fue nombrado Vicepresidente de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), las películas aún no habían sido devueltas.⁷⁹⁹

⁷⁹⁵ Abel Avilés Duarte, "El acervo cinematográfico nacional se copia y duplica, en el laboratorio de la Filmoteca UNAM", en *Excélsior*, México D.F., 6 de mayo de 1990.

⁷⁹⁶ Ver al final del capítulo

⁷⁹⁷ Salvador Torres, "Inició la UNAM un juicio contra Películas Nacionales por cuatro cintas enlatadas", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de febrero de 1992.

⁷⁹⁸ Macarena Quiroz Arroyo, "La UNAM se mantendrá alejada de la producción fílmica: Iván Trujillo", en *Excélsior*, México D.F., 14 de febrero de 1993.

⁷⁹⁹ Rosario Murrieta, "No regresan a la UNAM sus filmes que tenía Películas Nacionales", en *Novedades*, México D.F., 8 de agosto de 1993.

Por el alto incremento en los costos de producción, la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM (DAC) suspenderá [...] se concretará a la filmación de documentales, así como a la distribución y exhibición de las ocho cintas realizadas de 1970 a 1983.⁸⁰⁰

A principios del año de 1994, a solo unos días del estallido del conflicto zapatista, Silvia Oroz, curadora del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, sostuvo la conferencia *30 años del Cinema Novo* en la Fílmoteca UNAM. Se habló de la pugna de la cinematografía brasileña por rescatar la identidad de la nación y de la manera en que el gobierno de Fernando Collor de Melo cortó de tajo la infraestructura legal fílmica. Se mencionaron los estragos de la censura durante la dictadura militar y cómo la producción de 100 cintas al año que se realizaban en los 70, para la década de los 90 eran apenas 10.

Interesante conferencia de semejanzas y afinidades de dos países latinoamericanos en pleno auge de la modernidad y la globalización, en donde los retrasos también eran compartidos⁸⁰¹. Por su parte el cine científico mexicano revelaba su lugar en el mundo: "En relación al cine científico europeo, México registra un atraso de diez años y en una escala del uno al diez las producciones nacionales tendrían una calificación de seis, comentó Iván Trujillo Bolio, director de Actividades Cinematográficas de la UNAM".⁸⁰²

Durante la primera mitad de los noventa se realizaron dos festivales importantes en la UNAM, por la continuidad y la solidez que han adquirido desde entonces: El Primer Festival de verano y el Festival de cine y video científico, este último convocado por la Asociación Mexicanas de Recursos Audiovisuales Científicos, la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, la SEP y la UNAM. Participaron instituciones de toda la República así como distintos medios de comunicación, TV UNAM, Canal 11, INI, etc. Estel se ha venido realizando año con año, incorporando cada vez más la participación de diversas instituciones.⁸⁰³ Tiene como fin estimular un espacio de discusión y exhibición de materiales entre los diversos miembros de la comunidad nacional e internacional que permita su divulgación e intercambio científico. El

⁸⁰⁰ Macarena Quiroz Arroyo, "Producirá hasta la próxima década la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM" en *Excélsior*, México D.F., 3 de octubre de 1989.

⁸⁰¹ Ricardo Camargo, "Resurgimiento del *cinema novo*", en *El Nacional*, México D.F., 16 de enero de 1994.

⁸⁰² Macarena Quiroz Arroyo, "Tiene México atraso de una década en cine científico con respecto a Europa: Iván Trujillo", en *Excélsior*, México D.F., 14 de abril de 1994.

⁸⁰³ En 1990 el Consejo Británico y RTC apoyaron el evento.

Primer Festival Cinematográfico de Verano fue realizado en 1994, bajo el título: *El cine que debimos ver*. Su idea fue presentar producciones que hasta el momento no habían llegado al país.⁸⁰⁴

Con respecto a la exhibición y a la difusión de la cultura cinematográfica, hubieron esfuerzos sumamente valiosos: en 1992 fue inaugurado el Primero Video Club de la UNAM; se remozaron las salas fílmicas Víctor Manuel Mendoza, Julio Bracho, José Revueltas y se mejoró el sonido del Auditorio Justo Sierra. Para ello fueron invertidos 400 millones de pesos⁸⁰⁵. Otras salas universitarias son: Cinematógrafo del Chopo, Sala Fósforo, Cine Debate Popular y Casa del Lago.

La Filmoteca UNAM recuperó y resguardó invaluables materiales. Algunas de las cintas rescatadas en este periodo fueron: el largometraje *El sombrero* de 1950 del Director Guillermo Andreu Corzo realizado en Guatemala⁸⁰⁶; *El león de la sierra morena* de 1927 dirigida por Miguel Contreras Torres, misma que en 1992 fue proyectada en París⁸⁰⁷; y *México ante los ojos del mundo* de 1925, dirigida por Miguel Chejade, un promocional del servicio ferroviario mexicano en el extranjero.⁸⁰⁸ A partir de la necesidad de preservar la memoria histórica del país, en 1994 inició el Programa de Restauración de Películas de la Revolución Mexicana, en conjunto con el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, dirigido entonces por Guadalupe Rivera. Este programa llevó a la recopilación de 400 rollos de películas que se logró gracias a la donación de colecciones completas, además de los encontrados en la Lagunilla o bazares del mismo tipo.⁸⁰⁹ El rescate y por lo tanto, la exhibición de *La mancha de sangre* de 1937 de Adolfo Best Maugard,⁸¹⁰ dio pie a la celebración del 34 Aniversario de la Filmoteca UNAM en 1994.⁸¹¹

⁸⁰⁴ Raquel Peguero, "Programa la Filmoteca de la UNAM 'El cine que debimos ver'", en *La Jornada*, México D.F., 14 de agosto de 1994.

⁸⁰⁵ Rosario Murrieta, "UNAM se lanza al rescate de varias salas fílmicas", en *Novedades*, México D.F., 14 de junio de 1992.

⁸⁰⁶ "Rescata la Filmoteca de la UNAM el primer largometraje sonoro", en *Novedades*, México D.F., 17 de enero de 1990.

⁸⁰⁷ Ricardo Camargo, "Reunión de las mejores escuelas fílmicas", en *El Nacional*, México D.F., 13 de julio de 1992.

⁸⁰⁸ Javier Delgado, "Restauró la Filmoteca de la UNAM la película *México ante los ojos del mundo*, hecha en 1925", en *Uno más Uno*, México D.F., 4 de febrero de 1994.

⁸⁰⁹ Nora Marín Chiquet, "Institutos de cine restaurarán películas mexicanas filmadas a principios de siglo", en *El Heraldo de México*, México D.F., 14 de noviembre de 1994.

⁸¹⁰ Ver al final del capítulo

⁸¹¹ Lorena Ríos Alfaro, "*La mancha de sangre*, una de las películas más buscadas por la Filmoteca de la UNAM", en *Uno más Uno*, México D.F., 6 de julio de 1994.

Una de las colecciones que recibió en calidad de depósito fue la Sotelo-Vélez, integrada por 500 latas de películas elaboradas en nitrato. Su contenido se refiere básicamente a imágenes de la Revolución mexicana que datan de 1910 a 1940.⁸¹²

En 1990, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM), depositó en la UNAM 25 mil latas realizadas en nitrato de celulosa hasta 1950, esto significó mil títulos con la producción privada de la primera mitad del siglo XX. Tal entrega rebasó la capacidad de las bóvedas de la Filmoteca, por lo que la administración presidida entonces por el rector José Sarukhan, autorizó la construcción de nuevas instalaciones.⁸¹³

La finalidad de la Filmoteca de la UNAM es localizar, rescatar y preservar todo tipo de materiales fílmicos, sin importar su calidad artística o temática, pues lo fundamental son las cintas que se hacen o hicieron en el país o el extranjero durante un momento determinado [...] La compra es a la que menos recurrimos, al menos de que se trate de una producción que nos interese tener en el catálogo. Lo más usual es la donación, donde por lo regular se trata de producciones que han sido heredadas a través de generaciones y ya no pueden cuidarla. Dentro de esta última modalidad, hay que aclarar que el productor es el propietario de la cinta y no realizamos una explotación comercial con ellas, únicamente se exhiben en nuestra salas con fines universitarios.⁸¹⁴

La Filmoteca de la UNAM pertenece a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) que congrega a todas las entidades destinadas a la conservación rescate y preservación de películas; tareas a las que se enfrentó la Comisión de Catalogación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos a principios de los 90. En aquel momento estaba integrada por 12 miembros de América Latina: la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional por parte de México; ambas, volcadas a construir bóvedas que albergaran el acervo fílmico. La Filmoteca estrenó instalaciones en 1994 con lo que festejó su XXXIV Aniversario.

⁸¹² "Recibió la Filmoteca de la UNAM la colección de Sotelo-Vélez", en *Uno más Uno*, México D.F., 17 de octubre de 1992.

⁸¹³ "Mil películas más para la Filmoteca", en *El Nacional*, México D.F., 7 de marzo de 1990.

⁸¹⁴ Abel Avilés Duarte, "La Filmoteca de la UNAM es la más importante de América Latina", en *Excélsior*, México D.F., 17 de abril de 1990.

5.7. CINETECA NACIONAL

Una de las principales preocupaciones de la comunidad cinematográfica fue incorporar todos los aspectos de la actividad fílmica al sector cultural. En este caso, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, instancia creada por el gobierno de Carlos Salinas. La Cineteca Nacional no fue parte de este proyecto y continuó bajo los auspicios de la Secretaría de Gobernación debido a la necesidad de tener bajo vigilancia la autorización oficial de las películas realizadas.

Las iniciativas por modificar tal situación se presentaron desde 1989; una de ellas fue un desplegado dirigido al Presidente de la República, firmado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y por la Fundación Mexicana de Cineastas que invitó al público a colaborar en que se cambiara dicha disposición:

Sería congruente, así mismo con las decisiones tomadas, que la Cineteca Nacional, dadas sus funciones eminentemente culturales, pasara a formar parte del Consejo. Esta es una oportunidad histórica para que el pueblo mexicano tenga el cine que se merece.⁸¹⁵

La Secretaría de Gobernación nada tenía que hacer ahí. En la Cineteca se presentaban los sucesos fílmicos más importantes: la Muestra de Cine Científico, auspiciada por CONACYT;⁸¹⁶ la Muestra Internacional de Cine, los ciclos de cine infantil, el Festival Internacional de Escuelas de cine, el Foro Internacional de Cine, etc.; de ahí la necesidad cambiar las cosas que en realidad se modificaron 10 años después cuando en 1997 la Cineteca fue oficialmente trasladada a la Secretaría de Educación Pública.

El acervo de la Cineteca, por su parte, ha sido enriquecido de diversos modos, uno de ellos fue un pacto entre la Asociación de Productores de Películas de Estados Unidos, que consistió en colaborar para acrecentar el patrimonio de la Institución. Algunas distribuidoras que hicieron importantes donaciones fueron: la Columbia Tri Star⁸¹⁷ y la Motion Pictures.⁸¹⁸

⁸¹⁵ Desplegado en *La Jornada*, México D.F., 13 de enero de 1989.

⁸¹⁶ Fernando Belmont, "CONACYT participa en la muestra de cine científico", en *Uno más Uno*, México D.F., 27 de septiembre de 1989.

⁸¹⁷ La empresa distribuidora de películas Columbia Tri-Star donó 8 cintas a la Cineteca Nacional para enriquecer su acervo fílmico. Las películas son: *La Bamba*, de Luis Valdez; *Gringo Viejo*, de Luis Puenzo; *Corazón satánico*, de Allan Parker; *Gaby*, del mexicano Luis Mandoki; *Leonardo* (Parte VI), de Paul Welland; *La esperanza y la*

Mercedes Certucha dirigió la Cineteca al inicio del sexenio. Algunas de las actividades que se desarrollaron durante su gestión fueron la creación de una revista trimestral, *Imágenes en movimiento*; y una serie de mesas redondas, conferencias y pláticas en coordinación con otras instituciones. Proyectos suspendidos con su renuncia en 1990, la cual causó vaguedad varios meses por la imprecisa situación que se presentó:⁸¹⁹ "El desinterés gubernamental en el quehacer cinematográfico se pone de manifiesto en que la Dirección de Cinematografía continúa acéfala, a pesar de que Mercedes Certucha renunció hace más de un año."⁸²⁰

Finalmente, en julio de 1991 designaron como directora a la maestra Guadalupe Ferrer, quien había desempeñado entre otras actividades relacionadas con el cine, la de coordinadora de la biblioteca del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), había participado en la elaboración de programas de televisión y de artículos periodísticos de la historia del cine y en el desarrollo del concurso de guiones de la Sociedad General de Escritores Mexicanos.

Las prioridades anunciadas en su plan de trabajo fueron retomar el proyecto de revisión de la ley cinematográfica y mantener la apertura en materia de supervisión cinematográfica.⁸²¹ La posición de la directora respecto al tiempo en pantalla era la siguiente: "No se cumple porque sería contraproducente para el exhibición exigir que se proyectarán productos mexicanos de escasa calidad".⁸²²

En el marco de la política internacionalista del gobierno, Guadalupe Ferrer hizo una serie de alianzas de mutua cooperación con países latinoamericanos, como Primer Taller Interamericano del archivo de la imagen realizado en Buenos Aires respecto a la creación de una red automatizada para el intercambio de archivos filmicos, que

gloria, de John de Boorman y *Jardines de piedra* de Francis F. Coppola. En *El Sol de México*, México D.F., 5 de mayo de 1990.

⁸¹⁸ *Naranja mecánica*, de Stanley Kubrick y *Relaciones peligrosas* de Stephen Frears. José Luis Gallegos, "La Motion Pictures Association donará copias de películas a la Cineteca Nacional", en *Excélsior*, México D.F., 31 de enero de 1990.

⁸¹⁹ Héctor Rivera, "Todo fue una confusión: aquí sigo: Mercedes Certucha, de Cinematografía", en el semanario *Proceso*, México D.F., 16 de julio de 1990.

⁸²⁰ Guillermo Fabela Quiñónez, "Sin política cinematográfica", en *El Universal*, México D.F., 28 de mayo de 1991.

⁸²¹ Macarena Quiroz Arroyo, "Fortalecer las actividades de la Cineteca Nacional y mantener la apertura en supervisión", en *Excélsior*, México D.F., 4 de julio de 1991.

⁸²² "La aportación de Luis Buñuel fue esencial para el cine mexicano: Guadalupe Ferrer", en *Excélsior*, México D.F., 8 de octubre de 1991.

desafortunadamente no llegó a consolidarse.⁸²³ En ese año, la Cineteca participó también en programas tipo *Solidaridad*, bandera del salinismo que tenía como fin apoyar a las clases necesitadas: lo hizo con el programa Escuela Digna que pretendía la construcción de una escuela con el apoyo de los distribuidores que cedieron los derechos de sus películas por una temporada.⁸²⁴

Otro aspecto importante en lo que se centró el interés de esta administración fue la creación de las bóvedas de la Cineteca que resguardarían el acervo nacional. Al parecer tantas declaraciones respecto al presupuesto de la Cineteca causaron grandes expectativas, porque, caso extraño, se registraron una serie de asaltos a las instalaciones en un corto periodo. Finalmente las bóvedas se inauguraron antes de concluir la administración de Guadalupe Ferrer con el siguiente material, según declaraciones a la prensa:

En 1988 Cineteca contaba con 3 mil 640 copias de diversas películas. Ahora cuenta con 7 mil 401, más mil 931 títulos que no han sido clasificados por completo y que suman en total 9 mil 332 copias. A esto hay que agregar 4 mil 684 copias en custodia y 37 mil 174 rollos de diversas colecciones compuestas principalmente de cortometrajes y noticieros.⁸²⁵

La administración de Guadalupe Ferrer participó en la reactivación de la Reseña de Cine de Acapulco, festival que al margen de las prioridades gubernamentales, puso a México en el contexto mundial.

Creo que México tiene que tomar ese liderazgo y ahora mostrar no sólo lo mejor de nuestra cinematografía que sin duda estará presente en la reseña, sino también dar la oportunidad de mostrar lo mejor de la cinematografía mundial. Tiene un efecto positivo que es doble, atrae el interés por nuestro país en lo que pueda ofrecer turísticamente hablando y también nos vuelve a poner en un festival que sin ser competitivo trae lo mejor de todos los festivales.⁸²⁶

Interpretado como símbolo de apertura en una administración que marcó el supuesto fin de la censura cinematográfica, la Cineteca

⁸²³ "Importantes acuerdos se lograron, durante el primer 'Taller interamericano del archivo de la imagen'", en *Excélsior*, México D.F., 20 de agosto de 1991.

⁸²⁴ Macarena Quiroz Arroyo, "133 millones de pesos se recaudaron en la 'Semana de Solidaridad', en la Cineteca Nacional", en *Excélsior*, México D.F., 3 de octubre de 1991.

⁸²⁵ Rosario Murrieta, "Hasta el próximo sexenio podría aprobarse la nueva Ley Filmica", en *Novedades*, México D.F., 22 de noviembre de 1994.

⁸²⁶ Ignacio Durán Loera. Macarena Quiroz Arroyo, "Dará el IMCINE todo su apoyo a la reanudación de la Reseña cinematográfica de Acapulco", *Excélsior*, México D.F., 3 de junio de 1993.

proyectó el ciclo: *Cintas prohibidas por la DEFA*. Se trataba de películas realizadas a mediados de los años 60 en la entonces República Democrática Alemana, que pudieron ser vistas por primera vez hasta 1990, después de la caída del muro en el Festival de Cine de Berlín.

¿Qué contenían esas cintas que las hacían peligrosas?: reflexiones sobre el ser humano: la honestidad, el amor como papel importante en los conflictos éticos; el problema de someterse a una situación o sufrir las consecuencias de decir lo que se cree; cómo construir un nuevo orden social y las alternativas que se han vivido y no dejan satisfechos.⁸²⁷

5.8. SOCIEDAD GENERAL DE ESCRITORES MEXICANOS. SOGEM

La SOGEM oficialmente se funda en 1976, pero en realidad es depositaria y heredera de otras sociedades de autores que fueron surgiendo a lo largo de este siglo. Nosotros vamos a cumplir el Primer centenario de las sociedades de las que fuimos herederos, que fue de la de teatro; vamos a cumplir 40 de la de cine; 25 de SOGEM y no sé cuantos de la de Radio. La SOGEM es una sociedad de sociedades. La ley dice que tiene que haber una por especialidad. Los escritores de radio, los escritores de cine, los escritores de TV y de literatura. Existían estas 5 sociedades, pero afortunadamente tuvieron la inteligencia de unirse en 1976 y hacer una sociedad general, lo cual les ha permitido resistir de mejor forma los embates del neoliberalismo que si hubieran estado separados. Tenemos oficialmente 25 años, históricamente 100 [...] Es una sociedad que defiende a la parte más débil en la industria cultural, que es el autor frente a la máquina de producción. Un productor como Televisa si no existiera la SOGEM podría imponer cualquier cantidad de despojos que ya la ley le permitía. Antes la ley mexicana tenía una tradición de protección al autor que la ennobleció desde principios de siglos hasta 1997. A partir del 97 hubo un cambio en la ley, otra vez te digo, cambios favorables dentro del TLC para las empresas norteamericanas y el gran capital nacional de poca visión. Las leyes anteriores de derechos de autor, protegían a los autores y para eso se inventaron los derechos de autores, desgraciadamente a partir del 97 la ley ya permite del despojo de la obra. Afortunadamente en el área nuestra, hay una sociedad fuerte que medio puede defender a los escritores de estas grandes presiones de las industrias culturales [...] Para eso sirve la SOGEM, para defender los derechos morales y patrimoniales de los derechos de los autores [...] Aquí

⁸²⁷ Raquel Peguero, "Presentarán en México seis cintas prohibidas por la DEFA" en *La Jornada*, México D.F., 3 de mayo de 1994.

tratamos de negociar. Si no negociamos de perdida nos convertimos en una corriente de opinión.⁸²⁸

En estas circunstancias se comprenden la postura de la SOGEM en esos días, había que defender varios frentes y la única forma era enfrentando a quienes tenían que ver con el habitual abuso a los escritores. En ese caso los de cine. Los golpes fueron los siguientes:

El Presidente de la SOGEM en 1989, José María Fernández Unsáin, inició sus reclamos a la nueva administración de IMCINE con la protesta por la venta de videos realizada durante la gestión anterior, de Enrique Soto Izquierdo a nombre de IMCINE. Como es de esperarse los autores no tuvieron alguna ganancia en la venta de esas películas.⁸²⁹ Fue hasta 1993 que la Secretaría de Educación Pública determinó que incluso, los videoclubs, debían pagar derechos autorales;⁸³⁰ igual que prometió hacerlo la Cineteca, al enterarse que los distribuidores no cumplían su parte al darle los derechos del material que la institución exhibía a la SOGEM.⁸³¹ Ese fue el origen de una de las disputas más importantes del momento, si el gobierno quería que los autores pagaran impuestos, ellos exigirían que el gobierno pagara regalías.

Antes de terminar el año la siguiente disputa fue más grande, se refirió al proyecto de Pedro Aspe sobre el pago de impuestos por parte de los autores; que en el caso de los cineastas no recibían ganancias por las cintas que la administración estatal comercializó en video. El proyecto de Pedro Aspe sobre el pago de impuestos incluyó a músicos, guionistas cinematográficos, pintores, escultores y dramaturgos: "las obras que no sean obras artísticas no estarán protegidas por el Derecho de Autor".⁸³² El cine y la música quedaron desprotegidos una corta temporada hasta que después de una serie de negociaciones con las autoridades se solucionó el problema dejándolos a todos exentos del gravamen a sus regalías.⁸³³

⁸²⁸ Entrevista con Víctor Ugalde, *op.cit.*, p.14

⁸²⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "El IMCINE tiene que responder por la venta de películas que se filmaron en videosasette. Durante la gestión de Enrique Soto Izquierdo", en *Excélsior*, México D.F., 10 de mayo de 1989.

⁸³⁰ Arturo Pacheco, "La SEP acaba con la polémica: los videoclubs deben pagar derechos autorales", en *El Heraldo de México*, México D.F., 22 de enero de 1993.

⁸³¹ "Aberrante, que recintos culturales no paguen regalías a los creadores: Ferrer", en *Uno más Uno*, México D.F., 5 de marzo de 1993.

⁸³² Guillermo Zambrano, "Llama SOGEM a combatir el proyecto de Aspe sobre impuestos a autores: 'hay elementos para impugnarlo'", en el semanario *Proceso*, México D.F., 27 de noviembre de 1989.

⁸³³ Macarena Quiroz Arroyo, "Hacienda no gravará las regalías de los autores: José María Fernández", en *Excélsior*, México D.F., 13 de diciembre de 1989.

Cinco meses después, en mayo de 1990, el problema resurgió; lo que llevó a los autores a ampararse contra las reformas fiscales que estipulaban que tenían que pagar un 35% de sus regalías;⁸³⁴ pero igual que la vez anterior, volvieron a salir airosos en las negociaciones representados por José María Fernández Unsain:

Vamos a tener un crédito por nueve salarios mínimos como base, exentos de impuesto; esto implica que sobre alrededor de 40 millones de ingresos del año, no pagaremos ningún impuesto. Pero además, se suprime el IVA totalmente y la retención que se va a ser no será del 20, sino del 10% después de los 40 millones.⁸³⁵

En un permanente estira y afloja entre el gobierno y los autores, aunque las cosas mejoraron, la situación continuó ambigua en varios aspectos, al grado que en 1994, 700 creadores se ampararon por ser excluidos de la exención fiscal.

Respecto a los proyectos de la SOGEM, uno de los más importantes fue la creación del Banco de Guiones. Por fin, el trabajo de los guionistas se vería estimulado una temporada; además de financiar la escritura del guión, los trabajos eran promovidos para su realización.⁸³⁶ En 1994, como parte de este proyecto se inauguró la Bienal de Guiones Cinematográficos en la que participaron la SOGEM, Televisión y la Federación de Cooperativas Cinematográficas y de Video.

La lucha por la piratería se considera otro de los asuntos centrales que tuvo cierto éxito al verse reducida gracias a la participación de distintos actores: el Comité Nacional contra la Piratería; la Procuraduría General de la República, que se encargó de donar los videos incautados al acervo de la SOGEM; y la Motion Picture, que invirtió una numerosa suma para combatir el problema.

⁸³⁴ Macarena Quiroz Arroyo, "Está en espera la SOGEM de la sentencia sobre el amparo en contra de la miscelánea fiscal", en *Excelsior*, México D.F., 24 de mayo de 1990.

⁸³⁵ Adriana Malvido, "Autores que perciban hasta 40 millones no pagarán el ISR", en *La Jornada*, México D.F., 16 de enero de 1991.

⁸³⁶ Macarena Quiroz Arroyo, "Ha sido definitivo el banco de guiones en el cambio que se ha suscitado en el cine nacional: Xavier Robles", en *Excelsior*, México D.F., 6 de agosto de 1991.

5.9. RECUENTO DE PUBLICACIONES

A continuación se presenta una muestra representativa de algunos títulos sobre cine que resaltaron en esos años con el fin de dar un panorama general que permita visualizar las tendencias y preocupaciones de la sociedad y de los estudiosos de la materia. La forma de seleccionarlos fue a partir de su presencia en la prensa, lo que da cuenta de los temas y enfoques que inquietaban el contexto social e intelectual de la ciudad de México.

El auge y la preocupación por escribir libros sobre cine en México data de los últimos cuarenta años; de los años veinte a los cincuenta, apenas se publicaron diecisiete según consigna Ángel Miquel en su investigación sobre el panorama bibliográfico del cine mexicano.⁸³⁷

A partir de los años sesenta, gracias al surgimiento de las escuelas de cine, a su revaloración como fuente histórica, al impulso de las revistas independientes, y a una importante generación de investigadores sobre cine, se terminaron de sentar las bases y se cubrieron los vacíos del conocimiento histórico cinematográfico que conocemos en la actualidad. En esa década se publicaron 15 libros, casi lo mismo que lo escrito desde su llegada a México. Los historiadores más importantes de este primer periodo son: Emilio García Riera (*El cine mexicano*, 1962), Jorge Ayala Blanco (*La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, 1968) y Aurelio de los Reyes (*Los orígenes del cine en México*, 1973).

Desde entonces la producción se ha diversificado y el incremento de publicaciones ha llegado de 9 libros al año en los años ochenta, a 15 libros anuales en la década de los noventa según el mismo estudio de Ángel Miquel. Esto significa la instauración de un universo en el que confluyen no solo distintos géneros en torno al cine, sino intereses y percepciones del mismo fenómeno por diferentes generaciones y desde distintas disciplinas. A continuación se encontrarán ejemplos de las publicaciones sobre cine que le dieron forma a esta diversidad durante la primera parte de la década de los noventa:

En 1989, dentro de la serie Textos de Humanidades, la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM publicó: *La Docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV Años del CUEC, 1963-1988*, cuya coordinación editorial estuvo a cargo de Marcela

⁸³⁷ Ángel Miquel, "Cine mexicano y sus regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)" en *Microhistorias del cine en México*, coord. Eduardo de la Vega Alfaro, México, 2000, U de Guadalajara, UNAM, IMCINE, Cineteca Nacional, Instituto Mora.

Fernández Violante. En esta obra se reunieron textos de Gabriel García Márquez, Marcela Fernández Violante, Manuel González Casanova, José Roviroso Macías, Jorge Ayala Blanco, Miti Valdez Salazar, Manuel López Monroy, Alfredo Joskowicz, Ramón Aupart Cisneros, Gustavo García, entre otros.⁸³⁸

El escritor y crítico Francisco Sánchez publicó dos obras en ese año: *Crónica Antisolemne del Cine Mexicano* y *Hermosillo: pasión por la libertad*. La primera, según palabras de su autor: "como su nombre lo dice, es una crónica antisolemne de lo que ha pasado en el cine mexicano a partir del surgimiento del sonoro, contada en tono ameno y criticando la historia, ideología y la política, editado por la Universidad Veracruzana".⁸³⁹

Respecto al texto sobre la obra de Hermosillo, Francisco Sánchez considera que es el cineasta que mejor ha "retratado los vicios privados y las virtudes públicas, prejuicios y frustraciones, sueños y pesadillas de la clase media citadina y provinciana".⁸⁴⁰

El año siguiente, en 1990, se presentó el libro póstumo *Cine, arte y sociedad* de Vicente Lombardo Toledano, fundador de la CTM y del Partido Popular Socialista. Contiene una serie de artículos sobre el cine de los 50's y 60's. En él, Lombardo Toledano hizo un estudio sobre la crisis del cine mexicano. Algunos de los artículos son: "Cantinflas no es símbolo de México", 4-III-61; "Falso Indigenismo", 13-VII-55; "Urge nacionalizar la Radio y la TV", 14-X-64.⁸⁴¹

El CIEC, a través de la Universidad de Guadalajara, publicó: *Raúl de Anda* de Eduardo de la Vega Alfaro, en la colección *Cineastas de México* y *Alfred Hitchcock* de Guillermo del Toro. Para esta fecha el CIEC había publicado, en coedición con diversas instituciones, 23 libros sobre cine.⁸⁴²

⁸³⁸ "La docencia y el fenómeno filmico", en *Excélsior*, México D.F., 25 de febrero de 1989.

⁸³⁹ Macarena Quiroz Arroyo, "Crónica antisolemne del cine mexicano, libro escrito por Francisco Sánchez", en *Excélsior*, México D.F., 12 de agosto de 1989.

⁸⁴⁰ Patricia Fernández, "A propósito de Hermosillo", en *El Día*, México D.F., 4 de noviembre de 1989.

⁸⁴¹ Juan Antonio Malagón Maya, "Cantinflas no es símbolo de México porque no interpreta el sentido revolucionario de masas: Lombardo Toledano", en *El Día*, México D.F., 10 de febrero de 1990.

⁸⁴² Patricia Vega, "Reeditarán la obra de Emilio García Riera", en *La Jornada*, México D.F., 4 de abril de 1990.

El Fondo de Cultura Económica, anunció el proyecto editorial: *Los Grandes Guiones del Cine Mexicano*. Fue una obra apoyada por Miguel de la Madrid y Enrique González Pedrero, en colaboración con Miguel Barbachano Ponce. Para el momento se tenían recopilados 16 guiones, entre los que estaban: **Una familia de Tantas** de Alejandro Galindo; **Macario** de Roberto Gavaldón, con argumento de Bruno Traven y guión de Emilio Carballido; **Salón México**, dirigida por Emilio Fernández y guión de Mauricio Magdaleno y Emilio *El Indio* Fernández; **Nazarín**, de Luis Buñuel, con argumento de Benito Pérez Galdós y Julio Alejandro; **La Perla** de Emilio Fernández, argumento de John Steinbeck; **Pedro Páramo** dirigida por Juan Rulfo y Carlos Velo con guión del propio Velo.⁸⁴³

Emilio García Riera publicó, a través de Cal y Arena editores, *El cine es mejor que la vida*:

Es una especie de collage, de recuerdos personales y de otros textos ya publicados. En realidad, surgió de unos textos que me publicó La Jornada, cuando Héctor Aguilar Camín estaba al frente del suplemento cultural: artículos humorísticos sobre mis experiencias y fantasías. Misteriosamente, esos artículos le gustaron mucho a Álvaro Mutis (autor del prólogo), y fue él quien me alentó a escribir el libro. Habla del cine de mi vida y de mis ideas políticas.⁸⁴⁴

En julio de 1990 el CUEC presentó sus publicaciones: *Miradas a la realidad* de José Rovirosa, y *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, compilación de las nueve ponencias presentadas en la mesa redonda que con tal título convocó el CUEC junto con la Dirección de Literatura de la propia Coordinación. Los textos fueron escritos por reconocidos guionistas, dramaturgos y novelistas directamente involucrados en el problema: Juan Tovar, Marco Julio Linares, Reyes Bercini, Tomás Pérez Turrent, David Martín del Campo, Luis Arturo Ramos, Joaquín Armando Chacón, José Ramón Obón. Sus respuestas analizan las características específicas del guión, si puede o no ser considerado literatura, así como los problemas del guionista en el proceso de producción cinematográficas.

Miradas a la realidad, reunió entrevistas con ocho documentalistas mexicanos. José Rovirosa tuvo tres objetivos cuando decidió reunir dichos testimonios: mostrar a los realizadores de cine documental en nuestro país; precisar la concepción de cada uno de ellos en torno a ese

⁸⁴³ José Luis Gallegos, "El Fondo de Cultura Económica editará los grandes guiones de la cinematografía mexicana", en *Excélsior*, México D.F., 6 de mayo de 1990.

⁸⁴⁴ Emilio García Riera. *La Jornada*, México D.F., 10 de julio de 1990.

género cinematográfico y sus distintas concepciones de la realidad. Así como testimoniar su preocupación sobre el cine documental. Los problemas mencionados en los que todas las opiniones confluyeron fueron: incumplimiento de la Ley de Exhibición; irregular o condicionada participación estatal; intentos cooperativistas; crisis económica y monopolización televisiva.⁸⁴⁵

Durante ese año aparecieron y reaparecieron varias revistas: se presentó el sexto número de la revista *Intolerancia* en su nueva época, cuyo equipo estuvo integrado por Gustavo García como director; José Felipe Coria, subdirector; y el comité de colaboración, Andrés de Luna, Raymundo Mier, Héctor Perea, Federico Dávalos Orozco y José María Espinosa. La revista buscaba ocuparse de la cultura cinematográfica en todas sus expresiones⁸⁴⁶. LA UNAM, por su parte, reeditó las revistas *Butaca* y *Pantalla*. Esta última surgió en mayo de 1985 y tras un lustro de interrupción, se puso en circulación con el onceavo de sus ejemplares. Se trató de una publicación trimestral con un tiraje de tres mil ejemplares; a partir de este número 11, el comité editorial estuvo integrado por Rafael Cordera Campos; José Ramón Enríquez; Rosa María Fernández, directora de TVUNAM; Alfredo Joskowicz, director del Centro de Estudios Cinematográficos; Hernán Lara Zavala, director de Literatura de la UNAM; Eduardo Monteverde y Carlos Narro:

Su propósito es que la publicación tenga regularidad y continúe con un ritmo ascendente la calidad de sus artículos. Así mismo, que las nuevas generaciones conozcan en sus páginas los géneros, corrientes, personalidades de la cinematografía mundial, y por supuesto, se brinde información sobre el cine de vanguardia.⁸⁴⁷

Sealtiel Alatríste, presentó en la Cineteca Nacional dos obras de la editorial Joaquín Mortiz: *Por vivir en quinto patio* -novela de costumbres, difundida en 1985-, y *Quien sepa de amores* -novela rosa-. Esta última, da testimonio del incendio de la Cineteca. El autor liga al cine con la literatura.⁸⁴⁸

Fuera de las fronteras del país, en Cuba apareció un libro muy importante de mencionar por la recopilación de información que significó

⁸⁴⁵ "Presentará el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos dos publicaciones sobre cine", en *Excelsior*, México D.F., 21 de julio de 1990.

⁸⁴⁶ "El cine es espejo de pesadillas y sueños; cuando acabe los perderemos", en *Uno más Uno*, México D.F., 23 de septiembre de 1990.

⁸⁴⁷ Mary Carmen Sánchez Ambríz, "Reaparece *Pantalla*, revista cinematográfica", en *El Nacional*, México D.F., 27 de septiembre de 1990.

⁸⁴⁸ Gerardo Ochoa Sandy, "El retrato de una generación", en el semanario *Proceso*, México D.F., 8 de octubre de 1990.

para el cine latinoamericano y que de algún modo da cuenta del papel que el cine mexicano ocupa en ese contexto: *10 Años de Cine Latinoamericano* de Teresa Toledo, especialista del cine latinoamericano en la cinemateca del ICAIC (Instituto de Cine Cubano), editado con el patrocinio del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) de Madrid; memoria del Festival de la Habana. Reúne toda la programación, los ciclos y los homenajes del Festival de Cine de La Habana desde su creación en 1979, hasta 1988.⁸⁴⁹

A principios de 1991, se habló de un proyecto de sumo interés para el conocimiento del estado real del cine: *La caída del cine y el ascenso del video* de Víctor Ugalde y Pedro Reygadas, realizado bajo los auspicios de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Dicha investigación muestra la forma en que decae la asistencia promedio a las salas cinematográficas en nuestro país al final de la década de los 80. Según el estudio las razones fundamentales fueron: pérdida del poder adquisitivo; nuevas formas de adquisición del esparcimiento a través del video; violencia en las calles y por último, la disminución de la técnica.⁸⁵⁰

El CIEC por su parte, continuó su proyecto editorial al publicar *Cine y realidad social en México (una lectura a la obra de Emilio Fernández)*, que reunió cinco ensayos de Alejandro Rozado. Es un trabajo de interpretación y de conocimiento de la cultura del México de los 40, a través del cine.⁸⁵¹

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes participó en la difusión de la cultura visual y escrita de diversos modos: editó la revista *Memoria de papel. Crónicas de la cultura en México*,⁸⁵² que buscó reflexionar sobre el hecho cultural como protagonista en el desarrollo de la sociedad dando a conocer nuevos títulos de la serie: *Las Grandes joyas de la cinematografía mundial en video*.

En el extranjero aparecieron libros que muestran el interés por interpretar a los latinos dentro de la sociedad global. En *Hispanic Hollywood: the Latins in Motion Picture* el autor, George Hadley García,

⁸⁴⁹ "Un libro-recuento del cine de AL editado en España llena un gran vacío", en *El Heraldo de México*, México D.F., 16 de diciembre de 1990.

⁸⁵⁰ Regnier Petatan, "Al final de los 80, la asistencia promedio a las salas de cine cayó hasta 3 veces al año", en *El Día*, México D.F., 18 de marzo de 1991.

⁸⁵¹ Patricia Vega, "Publica el CIEC el libro *Cine y realidad social en México*", en *La Jornada*, México D.F., 30 de marzo de 1991.

⁸⁵² José Luis Espinosa, "La cultura, soslayada en primeras planas de periódicos", en *Uno más Uno*, México D.F., 25 de abril de 1991.

hizo una serie de entrevistas sobre su experiencia en Hollywood a actores y actrices que desarrollaron allá su carrera. Dolores Del Río fue quien inspiró ese libro en 1979. Es editado por Citadel Press.⁸⁵³

En 1991 se presentaron varios libros que de uno u otro modo tuvieron que ver con el cine: Rafael García Gamboa, crítico y director cinematográfico, publicó *Ilusiones de cristal*⁸⁵⁴ y La autora Nedda G.de Anhalt, *Cine: la gran seducción*, considerado un clásico del género cinematográfico. Este último reunió comentarios y crónicas filmicas publicadas de 1985 a 1988 en un diario capitalino.⁸⁵⁵

Salió a la luz el número uno de la revista *Primer Plano*, dirigida por Julio J. Etienne y Eduardo Marin⁸⁵⁶. Se realizó el Primer Foro sobre revistas de cine en la Cineteca Nacional, en el que intervinieron los editores de las revistas *Dicine*, *Intolerancia*, *Nitrato de plata*, y *Butaca*. La primera de ellas, *Dicine* considerada independiente y autofinanciable, se dice que surgió a partir del estado depresivo profundo en el que se hallaban sus fundadores, particularmente, por el incendio de la Cineteca Nacional en 1982, así como por el fracaso de anteriores publicaciones especializadas en la materia:

Habíamos visto fracasar varios intentos de revistas porque se había terminado el subsidio, generalmente las revistas eran subvencionadas por instituciones y cuando éste terminaba moría la revista. Eso me pasó a mí con *Cine*, que editó primero la Cineteca y posteriormente el Instituto Politécnico Nacional, donde murió. Después con la revista *Imágenes* que editaba Emilio García Riera.⁸⁵⁷

Las publicaciones sobre la historia del cine mexicano mostraron diversas perspectivas. La editorial Joaquín Motriz, publicó el libro *La mirada circular: el cine norteamericano de la revolución mexicana, 1911-1917*, de Margarita Orellana, prologado por Friederich Katz. El texto es un ensayo histórico sobre la mentalidad norteamericana presente en las películas filmadas en México durante la revolución. Es también un

⁸⁵³ "Dolores Del Río, inspiradora y colaboradora de un libro sobre cine latino en Hollywood", en *El Heraldo de México*, México D.F., 19 de mayo de 1991.

⁸⁵⁴ Fermín Ramírez, "Rafael García Gamboa presentó su libro *Ilusiones de cristal*. Influencia mutua entre la literatura y el cine", en *Uno más Uno*, México D.F., 18 de junio de 1991.

⁸⁵⁵ Ricardo Camargo, "*Cine: la gran seducción*, un libro para recordar", en *El Nacional*, México D.F., 27 de agosto de 1991.

⁸⁵⁶ Patricia Velázquez Yebra, "Apareció *Primer Plano* una revista de cine", en *El Universal*, México D.F., 16 de julio de 1991.

⁸⁵⁷ Leonardo García Tsao. Salvador Torres, "*Dicine*, independiente y autofinanciable", en *Uno más Uno*, México D.F., 29 de septiembre de 1991.

recuento de las aventuras de los camarógrafos que acompañaron a las tropas.⁸⁵⁸

A fines del año se presentó el libro *Cine y cambio social en América Latina* de Julianne Burton, Editorial Diana. Reúne 21 entrevistas que la autora llevó a cabo con realizadores latinoamericanos y caribeños.⁸⁵⁹ En este esfuerzo de integración continental, el director de RTC, Jorge Medina Viedas informó que se publicaría un libro sobre el desarrollo político de América Latina. El convenio fue suscrito por la Dirección de RTC y el Centro de Estudios de América Latina (CEDEAL), con sede en Madrid, España, representado por Alfredo Arehuetes.⁸⁶⁰

Dentro de los intentos por reconstruir el cine contemporáneo, Jorge Ayala Blanco, da a conocer su libro: *La disolvencia del cine mexicano*, el cuarto ensayo en el que aborda el tema de la situación del cine nacional.⁸⁶¹

Es claro que está desapareciendo una generación de cineastas y sustituyéndose por otra. Se está disolviendo esta diferencia entre un cine culto y un cine popular y, por otra parte también, la que yo considero lo más importante: está desapareciendo toda una concepción del cine y toda una manera de concebir el éxito cinematográfico. Creo que la transformación se ha acelerado muchísimo en los últimos años; esto es algo de lo que planteo en la *Disolvencia del cine mexicano*, que revisa la producción de la segunda mitad de los ochentas.⁸⁶²

Para 1992 las publicaciones sobre cine tuvieron un considerable apoyo gubernamental. Arrancó la revista *Intermedios* de RTC, autofinanciable en un 85% y se editó el libro *Medios públicos y democracia*.⁸⁶³ El investigador Néstor García Canclini publicó el trabajo: *El público de cine en México, expectativas de la industria*.

⁸⁵⁸ "Hoy presentan *La mirada circular*, libro sobre cine norteamericano en México", en *La Jornada*, México D.F., 7 de octubre de 1991.

⁸⁵⁹ "*Cine y cambio social en América Latina*", en *El Nacional*, México D.F., 8 de octubre de 1991.

⁸⁶⁰ José Luis Gallegos, "Se publicará un libro sobre el desarrollo político de América Latina, informó el Director de RTC, Jorge Medina Viedas", en *Excelsior*, México D.F., 12 de noviembre de 1991.

⁸⁶¹ Los otros libros de Ayala Blanco son: *La aventura, la búsqueda, la condición, la disolvencia, la eficacia y la fugacidad del cine mexicano*.

⁸⁶² Mauricio Peña, "El cine estatal se hace con criterio y juicio dudoso de los funcionarios: Ayala Blanco", en *El Heraldo de México*, México D.F., 10 de diciembre de 1991.

⁸⁶³ Manuel Asai, "La larga marcha de la democracia", en *El Nacional*, México D.F., 26 de febrero de 1992.

En cuanto al ámbito internacional, el Festival de cine de Cannes conmemoró sus 45 años con un libro homenaje a sus celebridades.⁸⁶⁴ Al mismo tiempo que el Centro George Pompidou editó un libro especial sobre cine mexicano, que incluye textos de: Aurelio de los Reyes, Rafael Medina, Nelson Carro, Emilio García Riera, Leonardo García Tsao, Eduardo de la Vega, entre otros.

El CIEC de Guadalajara presentó su obra editorial. Las colecciones ya mencionadas, Cineastas de México, Grandes Cineastas y Testimonios del cine mexicano. Los trabajos que incluyen estas colecciones se refieren a los directores, Julio Bracho, Emilio Fernández, los Hermanos Soler, Juan Orol, Raúl de Anda, Gabriel Soria y Arcady Boytler. Respecto a los cineastas extranjeros se incluyen trabajos sobre: Orson Wells, Francois Truffaut, Andrei Tarkovski, Enrich von Stroheim, Howard Hawks, Max Ophüls, y Buster Keaton.⁸⁶⁵

Irma Serrano publicó *Una loca en la polaca*, sobre política, amenizado con chismes del ambiente artístico.⁸⁶⁶ Antes de acabar el año, los Estudios Churubusco iniciaron el proyecto de realizar un libro testimonial sobre sus 50 años.

El año de 1993 comenzó con el proyecto de hacer una guía cinematográfica cuyo objetivo era clarificar, a partir de diversas percepciones, el significado del Séptimo Arte: *Las cien mejores películas* de John Kobal. Para realizar ese libro el autor envió un cuestionario en torno al tema, a 22 críticos, directores e historiadores de cine de todo el mundo que tuvieran más de cincuenta años.⁸⁶⁷

El mes de marzo de 1993 fue muy fructífero para las publicaciones sobre cine: la Universidad de Texas editó una antología del cartel de la época de oro del cine mexicano realizada por Rogelio Agrasánchez jr.⁸⁶⁸; Angel Miquel publicó, a través de la Universidad de Guadalajara y el CIEC, *Los exaltados*; una antología sobre los anuncios, críticas, noticias y

⁸⁶⁴ Anne Marie Mergier, "El festival de cine de Cannes conmemora sus 45 años con un libro homenaje a sus celebridades", en el semanario *Proceso*, México D.F., 18 de mayo de 1992.

⁸⁶⁵ Raquel Peguero, "Presenta el CIEC 16 libros de análisis cinematográfico", en *La Jornada*, México D.F., 23 de septiembre de 1992.

⁸⁶⁶ "Irma Serrano afirma que su libro *Una loca en la polaca* es sobre la política tal y como es", en *El Heraldo de México*, México D.F., 11 de octubre de 1992.

⁸⁶⁷ Raquel Peguero, "Humanismo, base en la selección de *Las cien mejores películas*", en *La Jornada*, México D.F., 18 de febrero de 1993.

⁸⁶⁸ Rosario Murrieta, "Editará la Universidad de Texas una antología del cartel de la época de oro del cine mexicano", en *Novedades*, México D.F., 21 de marzo de 1993.

editoriales que aparecieron sobre cine en la ciudad de México de 1896 a 1929. Se reeditó el libro *Con Villa en México* de Aurelio de los Reyes, que da a conocer importantes documentos y fotografías referentes a la estadía de algunos camarógrafos estadounidenses en México durante la Revolución, al mismo tiempo que sugiere la riqueza de un tema digno de ser estudiado a fondo: el de la Revolución vista a través de los intereses cinematográficos estadounidenses.⁸⁶⁹ Se edita también el catálogo de la Segunda Bienal de Video.

En abril de ese año, la Filmoteca de la UNAM publicó el *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, del que su autor, Moisés Viñas dijo: "que es un trabajo con muchos errores debido a ciertas premuras para la edición [...]".⁸⁷⁰ Aún así, recupera una considerable cantidad de títulos de películas y su ficha técnica.

A mediados de ese año, fue presentado el libro *Cine mexicano*, por Jorge Alberto Lozoya, embajador y actual director de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores. La obra reunió 14 textos y 220 fotogramas del cine nacional cuya idea fue constituir una memoria iconográfica a partir de las imágenes que permanecen en el inconsciente colectivo. Se aprovecha la ocasión para publicar por primera vez una serie de dibujos porno de Serguei Eisenstein en 1930, cuando rodaba *¡Que viva México!*, legados al pintor Carlos Mérida.⁸⁷¹

Salvador Mendiola y Adela Hernández publicaron un *Manual de apreciación cinematográfica*, obra, que según los autores, "es breve pero muy completa, porque explica qué hay que saber para ver cine y pensar, para ver cine de verdad en forma inteligente".⁸⁷² Se presentaron dos directorios importantes, el *Directorio de actores de cine mexicano* y el de Producción, Cine y Video correspondiente a 1993 realizado por la Comisión de Filmaciones. Ambos con apoyo del Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano (Fecimex).⁸⁷³

Ediciones el Milagro, sacó a la luz los guiones de algunas películas: ***Sólo con tu pareja***, de Carlos Cuarón; ***La invención de Cronos***, escrita y dirigida por Guillermo del Toro; ***Sexo, pudor y lágrimas***, de Antonio

⁸⁶⁹ "Se reedita el libro *Con Villa en México*, un acercamiento a su papel en el cine", en *El Heraldo de México*, México D.F., 31 de marzo de 1993.

⁸⁷⁰ Raquel Peguero, "Publican *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*" en *La Jornada*, México D.F., 5 de abril de 1993.

⁸⁷¹ "El *Cine mexicano*, memoria iconográfica del inconsciente colectivo: José Alberto Lozoya", en *Uno más Uno*, México D.F., 2 de junio de 1993.

⁸⁷² José Luis Pedromo Orellana, "Nada de información para el público 'Tragapalomitas'", en el *Financiero*, México D.F., 1º de julio de 1993.

⁸⁷³ *Excelsior*, México D.F., 10 de julio de 1993.

Serrano; ***Mi querido Tom Mix***, de Consuelo Garrido; ***Ángel de fuego*** de Dana Rotberg y Omar A. Rodrigo, ***La mujer de Benjamín*** de Ignacio Ortiz y Carlos Carrera, entre otros.

Finalmente apareció el volumen II de *Cine y Sociedad de México (1896-1930)* titulado: *Bajo el cielo de México. 1920 a 1924* de Aurelio de los Reyes. Esta obra, dice el autor, parte de la historia del cine, columna vertebral del trabajo para entender el devenir de la sociedad mexicana del periodo posrevolucionario: "A partir del análisis de la producción fílmica es que se pueden entender muchos aspectos socio-históricos que ni la literatura ni los textos explicaron en su momento".⁸⁷⁴ Gracias a esta historia del cine es que se llegó a completar el vacío sobre el cine mudo en México, lo que dio luz a un proceso hasta el momento poco conocido.

En 1994 aparecieron una serie de libros que tuvieron como temática central el cine. Sealtiel Alatríste publicó una novela que narra el amor obsesivo de un hombre por un mito cinematográfico; además que apareció Chanoc, revitalizado y en edición coleccionable.⁸⁷⁵

En ese año se publicaron varios libros y videos que recuperaron la historia reciente del cine mexicano. El CIEC de Guadalajara editó *Felipe Cazals, habla de su cine* de Leonardo García Tsao. El Canal 22 produjo una serie de 13 programas realizados por Alejandro Pelayo titulado *Los que hicieron nuestro cine*, que abordan el acontecer cinematográfico nacional a partir de entrevistas. Por encargo del IMCINE, Alejandro Pelayo realizó también una serie de entrevistas a los protagonistas del cine mexicano, que cubre de los años 40 a los 70. El trabajo se conoce como *Memoria del cine mexicano*, y fue hecho en dos etapas, la primera estuvo coordinada por César Costa (César Roel) quien supervisó 62 entrevistas destinadas a cubrir los años cuarenta, con personajes como Roberto Cañedo, Ninón Sevilla, Meche Barba, Gregorio Wallerstein, Alfredo Ripstein, Manuel Barbachano. Posteriormente, Alejandro Pelayo realizó el resto de la serie, efectuando 90 entrevistas con personajes como Raúl de Anda, Evangelina Elizondo, María Elena Marquez, Gloria Schoemann, Jesús Sotomayor, René Ruiz Tun Tun, Wolf Rubinski, Joaquín Gutiérrez Heras, que cubrieron lo que faltaba de los años cuarenta hasta los 80. La idea de este trabajo fue crear una serie de testimonios para consulta. Se hicieron varios juegos de copias en video, entregados a la Cineteca Nacional, a la Filmoteca de la UNAM y al Centro

⁸⁷⁴ Volumen I: Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896-1920) Vivir de sueños*. México. 1996. UNAM. La primera edición se publicó en 1981.

⁸⁷⁵ Luis Enrique Ramírez, "El cine como forma estética nutre mi narrativa", en *La Jornada*, México D.F., 13 de marzo de 1994.

de Investigación y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara, el IMCINE conserva los masters y una copia.⁸⁷⁶

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes puso a la venta su acervo videográfico. La colección consta aproximadamente de 364 largometrajes y 237 videocassettes con 814 programas de 32 series nacionales de video cultura.⁸⁷⁷

La revista *Somos* de Editorial Televisa sacó una selección de las 100 mejores películas del cine nacional, realizada por 25 críticos cinematográficos entre los que destacan: Jorge Ayala Blanco, Gustavo García, Carlos Monsiváis, José Felipe Coria, Carlos Bonfil, Leonardo García Tsao, Nelson Carro, Juan Jiménez Patiño, Andrés de Luna, José Xavier Návar, David Ramón, Ariel Zúñiga, Naief Yehya, Tomás Pérez Turrent, entre otros.⁸⁷⁸

La revista *Nitrato de plata* editó el número 17 de su colección. Hasta ese momento era una de las pocas publicaciones alternativas sobre el quehacer cinematográfico, en donde se podían encontrar ensayos, artículos y entrevistas de las diversas corrientes del cine mundial. La publicación contó con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.⁸⁷⁹

Respecto a la cultura cinematográfica mundial, se publica la biografía de James Dean, titulada *El Boulevard de los sueños rotos*, en la que el autor habla abiertamente de la homosexualidad del actor, fallecido el 30 de septiembre de 1955 en un accidente automovilístico.⁸⁸⁰

IMCINE presentó el libro-tesis *Cine y Psicología*, ganador del Primer Concurso de Tesis Profesional sobre el quehacer Cinematográfico, convocado por el Instituto.⁸⁸¹

⁸⁷⁶ Héctor Rivera, "Las series *Memoria del cine mexicano* y *Los que hicieron nuestro cine* de Alejandro Pelayo, cientos de horas de entrevistas con los protagonistas de la pantalla nacional", en el semanario *Proceso*, México D.F., 11 de abril de 1994.

⁸⁷⁷ "Pondrá a la venta el CNCA su acervo videográfico de más de 300 títulos", en *Novedades*, México D.F., 13 de mayo de 1994.

⁸⁷⁸ "Las mejores cintas de nuestro cine, tema de la revista *Somos*", en *La Jornada*, México D.F., 10 de julio de 1994.

⁸⁷⁹ Lourdes Espinosa, "*Nitrato de Plata*, revista de cine alternativa", en *El Día*, México D.F., 31 de julio de 1994.

⁸⁸⁰ Roberto Ponce, "*El Boulevard de los sueños rotos*, de Paul Alexander: la nueva biografía que exhibe la homosexualidad de James Dean", en el semanario *Proceso*, México D.F., 3 de octubre de 1994.

⁸⁸¹ Rubén García Fernández, "Se interroga sobre cine y psicología", en *Reforma*, México D.F., 29 de octubre de 1994.

El año concluye con la publicación de una importante obra monumental editada en España que contiene la selección y el comentario de las obras más representativas de la historia del cine, por la editorial Planeta en su colección dedicada a Enciclopedias.⁸⁸²

⁸⁸² "Editó Planeta la filмотeca ideal", en *Excélsior*, México D.F., 31 de diciembre de 1994.



PELICULAS

CRÓNICA DE UN FRAUDE / Carlos Mendoza

La censura actuaba de diversas formas, el video *Crónica de un fraude/1988*, del realizador Carlos Mendoza, es una muestra de ello ya que durante varios años le fue negado su registro frente a RTC. La historia comienza desde los primeros meses de 1989 cuando, después de varios problemas en el Registro Público Cinematográfico, se pidió una cita con el encargado de la oficina Luis Cecilio Orozco: "Después de muchas vueltas, en el Registro Público Cinematográfico nos salieron con la novedad de que teníamos que llevar otra copia porque la que habíamos entregado se les había atorado en una máquina. Luego, ante nuestra insistencia, resultó que nos negaban el registro porque nos acusaban de piratas, ya que el videocasete se estaba vendiendo en Tepito. También se argumentó que en el video -imágenes de las manifestaciones y mítines de protesta- se insultaba a la persona del Presidente.[...] Dijimos que se trataba de un documental y que nosotros simplemente nos concretamos a filmar protestas que en realidad sucedieron. Orozco llegó a poner en duda la veracidad de las imágenes al afirmar que cabía la posibilidad de que nosotros hubiéramos hecho los carteles para ponerlos en manos de inocentes manifestantes que después serían filmados. Para acabar con la discusión solicitamos al funcionario que nos hiciera una lista de las tomas que tendrían que ser eliminadas para poder obtener el registro correspondiente -y no es que estuviéramos dispuestos a sustituir las tomas, pero sí en ver lo que ellos planteaban. Orozco también se negó a eso, dijo que no estaba ejerciendo censura, sino simplemente nos 'sugería' que quitáramos esas tomas para obtener el registro".⁸⁸³

Casi un año después, el realizador continuaba sacando desplegados en la prensa dada la negativa de las autoridades por permitir el registro del video film: "Respeto a la libertad de expresión. A la opinión pública. Hoy se cumple un año de iniciado el trámite de registro legal para el videofilm *Crónica de un fraude (1988)*. No obstante que la ley correspondiente establece un plazo de tres días hábiles para dictaminar, hasta esta fecha no ha habido respuesta oficial de los funcionarios responsables."⁸⁸⁴

⁸⁸³ Patricia Vega, "Niegan en RTC el registro al video *Crónica de un fraude*", en *La Jornada*, México D.F., 6 de enero de 1989.

⁸⁸⁴ Desplegado. *La Jornada*, México D.F., 2 de octubre de 1989.

Carlos Mendoza era para ese entonces profesor del CUEC. La solicitud de registro había sido ingresada a esa dirección desde octubre de 1988 con el fin de que pudiese ser reproducida, alquilada, distribuida y comercializada ampliamente. Junto con ese video había otro material en situación parecida: *La fuerza de la razón*, el cual aborda el movimiento estudiantil de 1986-1987 al que tampoco se le había dado el registro. A pesar de los problemas y obstáculos para su exhibición, declaraba a los diarios: Ha sido un bloqueo para el copiado masivo. Aún así, dijo, con una circulación irregular la han visto no menos de dos millones de personas.⁸⁸⁵ Así pasaron los años, para 1992 *Crónica de un fraude*, aún no contaba con autorización.

⁸⁸⁵ Angélica Abelleira, "A dos años de ingresar a RTC, *Crónica de un fraude* aún aguarda su autorización", en *La Jornada*, México D.F., 1º de noviembre de 1990.

DESIERTOS MARES / José Luis García Agraz

Producida por IMCINE, el FFCC, el gobierno de Sonora, Desiertos Films y la EFECCINE, fue filmada en Sonora en las localidades de Puerto Peñasco y Bahía la Choya. Se trata de una cinta autobiográfica que contó con la colaboración en el guión de Ignacio Ortiz. En ella, el director revive sus recuerdos en una entremezcla de realidad y fantasía: "imágenes y sensaciones aparentemente sin sentido, que poco a poco van perfilando esta historia ligada a mis más preciados sentimientos, después de una fuerte etapa depresiva", explica José Luis García Agraz.⁸⁸⁶

Con actuaciones de Arturo Ríos, Dolores Heredia, Lisa Owen, Juan Carlos Colombo, entre otros; fotografía de Carlos Marcovich; música de Alejandro Giacoman y Diego Herrera, integrantes de los Caifanes; la película tiene una visión intimista desarrollada en tres atmósferas.

Fue estrenada en la Muestra de la Cineteca Nacional, se interpretó como el primer melodrama masculino de los 90, "el calvario de un galán o ¿con quien andan nuestras novias?".⁸⁸⁷ La línea de la película, igual que sucedió con *Sólo con tu pareja*, se interpretó como un tipo de cine hecho "con el sólo propósito de no incomodar las buenas conciencias y no molestar, ni tantito, al gobierno".⁸⁸⁸

Los anteriores trabajos de García Agraz, al momento de filmar *Desiertos mares*, fueron numerosos cortos de carácter educativo-científicos, promocionales y series de televisión.

⁸⁸⁶ Eduardo Marín Conde, "Desiertos mares, lava la dignidad del cine", en *La Jornada*, México D.F., 25 de noviembre de 1993.

⁸⁸⁷ Carlos Bonfil, "Desiertos mares", en *La Jornada*, México D.F., 27 de noviembre de 1993.

⁸⁸⁸ Ezequiel Barriga Chávez, "Desiertos mares", en *Excelsior*, México D.F., 6 de diciembre de 1993.

HISTORIAS DE CIUDAD / Rafael Montero, María Novaro, Gerardo Lara y Ramón Cervantes.

La cinta inició en 1987 como un proyecto producido por la UNAM para hacer un filme integrado por cuatro historias cuya temática giraría alrededor de la ciudad de México. Dirigido por alumnos del CUEC, el título de la película sería: *Marginados*. Cada uno de los jóvenes directores hizo su debut con una historia diferente: *Viajeros*, de Rafael Montero trata sobre la llegada de un grupo de campesinos a la ciudad para realizar por segunda vez la fundación simbólica de Tenochtitlán; *Azul celeste* de María Novaro, narra la búsqueda de la protagonista, Gabriela Roel, por todo el Distrito Federal, del padre de su hijo; *Lili*, de Gerardo Lara, es la historia de una prostituta en decadencia que vive un thriller en la podredumbre citadina y *Alguien se acerca* de Ramón Cervantes: "Si algo tienen en común los cuatro largometrajes es el descubrimiento de una realidad a través del desplazamiento. Los personajes deambulan constantemente, reconocen en la calle la fatalidad, el único espacio doméstico propio."⁸⁸⁹

Anteriormente, en la primera mitad de la década de los ochenta, la UNAM produjo dos largometrajes, que pese a su mala distribución y exhibición tuvieron cierto reconocimiento público: la ya mencionada película *Nocturno amor que te vas/1986* de Marcela Fernández Violante y *Ora sí vamos a ganar* de Raúl Kamffer, que en 1982 fue premiada con el Ariel al mejor director.

Historias de ciudad se exhibió hasta 1990 en la sala Julio Bracho de la UNAM, "para evitar malos entendidos sobre censura o veto". La razón de su "censura" fue la falta de distribuidor y exhibidor, es decir, cuestiones administrativas y de organización: "Se dijo sobre la película que no estaba vetada ni enlatada sólo guardada hasta que un distribuidor se interesara en distribuirla".⁸⁹⁰ La empresa Películas Nacionales era la encargada de hacerlo, y al ser liquidada, la UNAM no pudo colocarla en otro lado.

⁸⁸⁹ Carlos Bonfil, "Historias de ciudad", en *La Jornada*, México D.F., 19 de mayo de 1990.

⁸⁹⁰ Tricia Becerril, "Después de cuatro años 'enlatada', al fin exhiben *Historias de ciudad*", en *El Sol de México*, México D.F., 5 de agosto de 1990.

MANCHA DE SANGRE / Adolfo Best Maugard

Dirigida por Adolfo Best Maugard en 1937 y producida por la Secretaría de Salubridad y Asistencia, fue rescatada por la Filmoteca de la UNAM en 1993. Se consideró un gran hallazgo ya que la cinta nunca fue estrenada dada la censura cinematográfica de la época. El rescate se hizo gracias a una donación de cintas de nitrato de celulosa que recibió la Filmoteca de una bóveda de almacenamiento que estaba a punto de ser demolida.

Algunos de los rollos se perdieron, sin embargo se restauró y pudo ser presentada en 1998 en el Festival Fílmico de Bolonia como una vieja película erótica mexicana.⁸⁹¹

Entre los actores que participaron en la cinta se encuentran José Casal y Stella Inda; el guión estuvo a cargo de Miguel Ruiz, reconocido por su trabajo en el *Prisionero 13* y Adolfo Best Maugard. En el momento de su realización, en 1938 causó gran expectativa por las interrupciones y la polémica de que fue objeto: "Se ha reanudado el proceso de filmación de *La mancha de sangre*. El caballeroso artista Adolfo Best Maugard tiene a su cargo la realización de este asunto, que esperamos con ansiedad para opinar sobre él."⁸⁹² Se trata de una cinta filmada en un ambiente de cabarets de barrio bajo estrenada en 1943 con importantes cortes de la censura.

Narra la historia del romance de la prostituta, Camelia, (Stella Inda) y Guillermo (José Casal), un joven que llega a la capital en busca de trabajo. En esta película el tratamiento a la prostituta no es el tradicional en donde la mayor parte de las veces es víctima de la sociedad. En ese caso, no se trata de disculparla, simplemente ejerce su trabajo. Se incluyen algunos desnudos, en los que aparecieron actores casi desconocidos en su tiempo. Es también una de las pocas películas eróticas del cine latinoamericano de la década de los 30.⁸⁹³ Esta cinta forma parte de últimos largometrajes producidos por la UNAM en esos años que nunca recuperaron su inversión dada la deficiente distribución y exhibición.

⁸⁹¹ Juan Solís, "Sobrevivió a la censura y al olvido", en *El Universal*, México D.F., 23 de mayo de 2002.

⁸⁹² *Filmográfico*, México D.F., febrero 1938.

⁸⁹³ "A 60 años de su rodaje, presentarán en Europa una vieja película erótica mexicana", *El Universal*, México D.F., 2 de julio de 1998.

MUJER DE BENJAMÍN, LA / Luis Carlos Carrera

Es el primer largometraje de ficción del cineasta Carlos Carrera, surge como un ejercicio de tesis elaborado en el taller de guión dirigido por Busy Cortés a mediados de 1989. Con este guión Carrera ganó concurso de Operas primas 1990 con la colaboración en el guión de Ignacio Ortiz, con quien trabajó el último tratamiento. La cinta marca también el debut del fotógrafo Javier Pérez Grobet. Con un elenco compuesto por Eduardo López Rojas, Arcelia Ramírez, Malena Doria, Eduardo Palomo, entre otros. *La mujer de Benjamín* representa un esfuerzo por involucrar a casi todo el alumnado del CCC así como a los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) para su realización.

Para ese momento los antecedentes de Carrera se referían a trabajos de asistente de dirección en el teatro y como ilustrador y dibujante en la prensa y en el cine. Es reconocido también por su corto de animación *Malayerba nunca muere* (1988) que obtuvo varios premios internacionales.

Se trata de una historia en la que "Carlos Carrera propone la recuperación de la dignidad de una especie de antihéroe pueblerino cuyo comportamiento aunque a veces raya en lo grotesco, también tiene detalles de ternura y humanidad que acaban por conquistar la simpatía de los espectadores."⁸⁹⁴

Estrenada durante la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara en 1991, obtuvo una respuesta muy favorable del público. Se dijo por ejemplo que: "*La mujer de Benjamín*, nunca nos dejó sentir la mano de un joven inexperto, muy por el contrario, convoca al espectador un sentimiento de recuperación que habla de tradición y calidad en un cine que parecía ido para siempre".⁸⁹⁵

Filmada totalmente en Juchitepec, ganó numerosos premios en el extranjero. La narración gira en torno a una historia amorosa entre Natividad, una joven de 17 años y Leandro, interpretado por Eduardo López Rojas.

⁸⁹⁴ Patricia Vega, "*La mujer de Benjamín*", *La Jornada*, México D.F., 22 de mayo de 1991.

⁸⁹⁵ Isabel Gracida, "*La mujer de Benjamín*", *El Universal*, México D.F., 12 de agosto de 1991.

OTRO CRÍMEN, EL / Carlos González Morantes

El tema de la película tiene que ver directamente con los sucesos ocurridos a mediados de los ochenta: el sismo de 85 y el problema de las costureras. Es una denuncia política y social sobre la explotación, realizada a fines de 1988. El reparto lo integra María Rojo, Mariana Pratts, Patricia Reyes Spíndola Jorge Rusek, Enrique Rocha, Elizabeth Aguilar, Claudio Obregón, entre otros.

A decir del actor Enrique Rocha, "La historia es buena, porque es buena la denuncia social de este tipo de fenómenos que se dan en nuestra sociedad"; en ella interpreta al dueño de una fábrica que explota a sus trabajadoras, y más tarde por razones personales se convierte en líder de ellas.⁸⁹⁶ Es también un *thriller* policiaco que hace referencia a las relaciones obrero-patronales.

El guión fue escrito por Tomás Pérez Turrent y el propio González Morantes. La posproducción se hizo en los talleres del CUEC y en los laboratorios de los Churubusco. Fue rodada en la ciudad de México y en Cuernavaca, Morelos.

Su estreno en la UNAM fue muy exitoso, "Con prolongada ovación las dos funciones de presentación de la película producida por la UNAM". La percepción sobre ella es que se trató de una "cinta que conjunta todos los elementos que permiten al espectador ser conducido a emociones y sentimientos íntimos, a los mismos recuerdos y vivencias sociales y políticas que afloraron a partir de los sismos de septiembre de 1985 para los que pocos cambios ha habido."⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ Víctor Hugo Sánchez, "Enrique Rocha regresa al cine en *El otro crimen*, producción de la UNAM", en *El Heraldo de México*, México D.F., 10 de noviembre de 1988.

⁸⁹⁷ José Luis Gallegos, "Magnífico recibimiento del público para la cinta, *El otro crimen*, que produjo la UNAM", en *Excelsior*, México D.F., 30 de agosto de 1989.

PONCHADA / Alejandra Moya (cortometraje)

La historia se desarrolla en un camino desolado en donde un hombre y una mujer se encuentran. La directora, la define como "la historia de amor que todos llevamos guardada en la cajuela del auto". Egresada del CUEC, PONCHADA es el sexto cortometraje de Alejandra Moya, cuenta con guión de Leonardo García Tsao, fotografía de Serguei Saldívar, música de Ariel Guzik y actuaciones de Lisa Owen y Jesús Ochoa en los papeles protagónicos.

Invitada al Festival de Cannes en 1994, "llenó la sala Jean Bory del palacio del festival festejando con largos y merecidos aplausos su gracia y elegancia."⁸⁹⁸ "Me interesaba jugar con el lado oscuro de las apariencias y divertir al público, es muy difícil lograrlo", dijo Alejandra Moya en entrevista.

⁸⁹⁸ Ernesto Pérez. *El Nacional*, México D.F., 16 de mayo de 1994.

ROJO AMANECER/ Jorge Fons

Esta cinta resulta sumamente interesante por haberse convertido en un estandarte de la política salinista y por haber logrado la unidad de varios sectores del medio cinematográfico. La historia de su autorización inició con la esperada demora por parte de RTC para su autorización⁸⁹⁹. *Rojo amanecer* (1989) aborda el tema del 2 de octubre de 1968, hasta entonces nuevo dentro de los largometrajes de ficción del cine mexicano.

No obstante la inicial dificultad en los trámites, la respuesta fue inmediata por todos lados; la SOGEM, quien había apoyado el guión al otorgar auspicio económico a Xavier Robles a través del Banco de Guiones⁹⁰⁰, logró el apoyo e intervención de sindicatos, empresarios y de forma espontánea, de toda la comunidad cinematográfica exigiendo el respeto a la libertad de expresión. Al poco tiempo de la movilización, el titular de RTC, Javier Nájera Torres otorgó personalmente la autorización escrita para la exhibición pública de la película: "José María Fernández Unsain, quien no oculta su júbilo, declara: 'Acaba de pasar algo que, en mi opinión personal, es de plena importancia para el cine mexicano. Es posible que a partir de hoy podamos hacer un cine mucho mejor, sabiendo que los grandes temas sí nos son asequibles, que los podemos plantear y exhibir, y así hacer del cine no sólo un hecho artístico sino un instrumento social.'"⁹⁰¹

Durante el estreno del film en la Cineteca Nacional, con sala llena hasta en los pasillos, las opiniones y comentarios de los participantes no se hacían esperar, la película despuntaba como la cinta del año, las salas se llenaron desde el inicio de su exhibición. Héctor Bonilla, coproductor y actor de *Rojo amanecer* (1989) comentaba: "la idea de realizarla fue buscar hasta las últimas consecuencias lo mejor que se pudiera hacer para difundirla; estábamos preparados para su mercado sólo en casetes y repartirlos en

⁸⁹⁹ El escritor fílmico Xavier Robles denuncia: "Hace tres meses solicitamos a la Dirección de Cinematografía la autorización para el estreno de la película *Rojo amanecer*, y hasta el momento no tenemos respuesta". En: Ricardo Camargo, "*Rojo amanecer*, sin autorización para exhibirse" en *El Nacional*, México D.F., 23 de junio de 1990.

⁹⁰⁰ En un principio la cinta se tituló *Bengalas en el cielo*.

⁹⁰¹ *La Jornada*, México D.F., octubre de 1990.

forma clandestina o tratar de conseguir exhibición normal". Al preguntarle sobre si la exhibición se permitió gracias al Presidente, contestó: "Yo considero que hay muchos factores. Por un lado la proposición del Presidente, quien dijo en el Palacio Nacional que el único límite para la libertad de expresión sería el talento de los realizadores."⁹⁰²

Mientras que cuando directamente se le cuestiona si: ¿se está dando realmente una apertura democrática para acabar con la censura en el cine mexicano o sólo se le quiere tapar el ojo al macho?, el periodista transcribe: "Ja-ja-ja -responde con franca carcajada Héctor Bonilla. Podemos suponer que sean las dos cosas; creo que siempre existe un juego entre el sistema establecido y los elementos de presión"⁹⁰³.

Como todo éxito, el de *Rojo amanecer* fue empañado cuando fue dada a conocer la demanda por plagio al guionista Xavier Robles, al productor Héctor Bonilla y a Cinematográfica del sol, que puso Eduardo Valle el Búho por considerar tomados sus textos sobre el 68. El monto de la demanda: un peso. Mismo que fue negado por los demandados quienes consideraron injusto pagar aunque fuese un peso a tal acusación. Explicaron que: "el ex dirigente del 68 no puede afirmar sin sonrojarse que le plagiamos el argumento. Realizar un guión cinematográfico es mucho más complicado de lo que él supone y rebasa la mera construcción de testimonios públicos y privados sobre tal o cual suceso de interés nacional". De cualquier forma consideran incluso injusto pagarle "hasta el peso por el que nos demanda, porque no le concedemos razón, ni autoría alguna".⁹⁰⁴

⁹⁰² José Luis Gallegos, "Héctor Bonilla habla sobre la película *Rojo amanecer*", en *Excelsior*, México D.F., 18 de octubre de 1990.

⁹⁰³ Ana María González, "El tema del movimiento del 68 no es extemporáneo: Héctor Bonilla", en *La Jornada*, México D.F., 27 de octubre de 1990.

⁹⁰⁴ Raquel Peguero, "*Rojo amanecer* no plagia a ningún autor: guionistas", en *La Jornada*, México D.F., 4 de diciembre de 1990.

SOMBRA DEL CAUDILLO, LA / Julio Bracho

Después de más de 30 años se autoriza para su exhibición comercial *La sombra del caudillo* (1960), basada en la novela de Martín Luis Guzmán, dirigida por Julio Bracho. RTC anuncia que sólo basta con que el productor o el distribuidor presenten la solicitud...⁹⁰⁵

Las autoridades, encabezadas por Fernando Gutiérrez Barrios en la Secretaría de Gobernación y Javier Gutiérrez Nájera en RTC, dijeron ofrecer esta significativa e histórica apertura cinematográfica lo cual significa mayor estímulo para la obtención de obras audiovisuales que reflejen nuestra realidad social, económica y política para atraer nuevamente, por calidad a nuestro público y el extranjero.⁹⁰⁶

La cinta se filmó hace 32 años, fue producida por los trabajadores del Sindicato de Técnicos y Manuales, respaldada por las 6 secciones del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica y también por los productores privados y demás organismos del medio. Desde que se exhibió una vez en el festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia en 1960 y fue vista por gente de todo el mundo, no volvió a ser proyectada. Cometió el pecado de abordar argucias y fraudes del sistema político.

Fue estrenada en octubre de 1990 en la sala de cine Gabriel Figueroa administrada por el Sindicato de Trabajadores de la Producción (STPC). Asistieron a la premier algunos actores que participaron en la película: Kity de Hoyos y Bárbara Gil; Cristina Pardiñas, viuda de Julio Bracho y Martín Luis Guzmán Ferrer, nieto del escritor de la novela Cinematográfica. La ovación con que se recibió fue un reconocimiento a tan magnífica obra y tan injusto tratamiento.

La historia cuenta que fue exhibida 3 días en el desaparecido Cine Regis, posteriormente los negativos y copias fueron secuestrados para impedir su libre circulación, situación que duró 5 sexenios. Aparentemente la razón del enlatamiento fue que se consideró, de último momento, que se denigraba la imagen del Ejército Mexicano. *La sombra del caudillo* contó

⁹⁰⁵ José Vera, "La sombra del caudillo podrá ser exhibida", en *El Nacional*, México D.F., 27 de septiembre de 1990.

⁹⁰⁶ José Luis Gallegos, "Después de estar enlatada durante 32 años, en México, se autorizó la exhibición de *La sombra del caudillo*", en *Excélsior*, México D.F., 5 de octubre de 1990.

con el apoyo del presidente Adolfo López Mateos (a través del Banco Cinematográfico), de la aprobación del guión por parte de la Secretaría de Gobernación y de la posterior autorización de exhibición número 30268, expedida el 29 de julio de 1960 por la Dirección de Cinematografía (a cargo en ese entonces de Jorge Ferretis), la víspera del estreno comercial-simultáneamente en los cines Roble, Latino, Chapultepec y Variedades-, tanto el material publicitario como las copias de la cinta fueron requisadas de las salas cinematográficas por órdenes de la Secretaría de Gobernación. Se dice que el secretario de la Defensa Nacional, general Agustín Olachea Avilés, pidió que se sacara de circulación por considerar que se "denigraba" al Ejército Mexicano. Al parecer los periódicos de la época reseñaban que la mejor solución es que la película "siguiese enlatada" para respeto de México y de los revolucionarios.⁹⁰⁷

En una entrevista otorgada al periodista Francisco Ortiz Pinchetti en 1977, Julio Bracho reveló que no fueron los militares sino los políticos con aspiraciones presidenciales los que se opusieron a la exhibición de la cinta. "Concretamente -dice- Gustavo Díaz Ordaz, quien era el secretario de Gobernación"; luego, los que lo sucedieron en la cartera; Luis Echeverría y Mario Moya Palencia: "El pretexto, siempre ha sido el mismo: que no aparece la copia - se hicieron seis, como es costumbre- se la entregó personalmente al presidente López Mateos, a quien "fascinó". Al dejar el poder éste, encomendó esa copia a la Universidad Nacional. Otra copia quedó en poder del Festival de Karlovy Vary y ha sido exhibida en muchos países socialistas [...] Las copias restantes están en poder de la Secretaría de Gobernación, asegura el cineasta."⁹⁰⁸

⁹⁰⁷ Patricia Vega, "¿De qué ha servido enlatar por 30 años la película *La sombra del caudillo*?", *La Jornada*, México D.F., 30 de diciembre de 1990.

⁹⁰⁸ Palabras de Julio Bracho. En el semanario *Proceso* núm. 50, México D.F., 17 de octubre de 1977.

TAREA, LA / Jaime Humberto Hermosillo

La sociedad mexicana tuvo su parte, no solo oponiéndose a cintas extranjeras que aparentemente violentaban sus creencias religiosas sino también se resistió a las creaciones mexicanas. En el estado de San Luis Potosí los panistas instaron al público a no asistir a la escenificación de la obra *La tarea* por considerarla indigna⁹⁰⁹. A pesar de que para el director y autor de la obra *La Tarea*, Jaime Humberto Hermosillo, las escenas eróticas en vivo son una forma de irle ganando terreno a la censura.

Lo mismo sucedió en Monterrey pero con más gravedad, los legisladores panistas Armando Jasso y Américo Ramírez, exigieron la destitución del secretario de Desarrollo Social, señor Mentor Tijerina Martínez, por transmitir películas pornográficas: No podemos permitir -acotó Américo Ramírez- que un canal de televisión propiedad del Estado transmita películas reñidas con la moral tradicional. Un miembro de la Comisión Especial contra la Pornografía, argumentó dicha postura: No es que sea un 'mocho', pero creo que las películas pornográficas alteran la conducta de los jóvenes.⁹¹⁰

⁹⁰⁹ Rosario Murrieta, "De ridícula califica María Rojo la prohibición de la obra *La tarea*", en *Novedades*, México D.F., 6 de noviembre de 1992.

⁹¹⁰ Carlos Bonfil, "La tarea del PAN: prohibir *La tarea*", en *La Jornada*, México D.F., 24 de julio de 1994.

VERANO DE LA SEÑORA FORBES, EL / Jaime Humberto Hermosillo

Forma parte de la serie *Amores difíciles* del escritor Gabriel García Márquez. Fue una coproducción de Francia, Televisión Española, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, una empresa panameña, con la colaboración de la Universidad de Guadalajara.

El proyecto para realizar esta serie contempló a 6 países y cineastas latinoamericanos distribuidos de la siguiente manera: *Cartas del parque*, por Tomás Gutiérrez Alea de Cuba, *La bella palomera* por Ruy Guerra de Brasil, *Un domingo difícil* por Olegario Barrera de Venezuela, *Milagros de Roma* de Lisandro Duque de Colombia, *Yo soy el que tú buscas* de Jaime Chavarrí de España, y *El verano de la señora Forbes* de Jaime Humberto Hermosillo de México.

La historia relata la relación de una institutriz alemana, la señora Forbes, y los niños para los que es contratada para cuidar durante seis semanas cuando sus padres deciden emprender un crucero de placer. La Sra. Forbes se revela como una mujer autoritaria y represiva.

Así, la cinta de Hermosillo, fue protagonizada por la alemana Hanna Schygulla, conocida por sus interpretaciones en *El matrimonio de María Braun* y *Lili Marleen* del cineasta Fassbinder. Por otro lado, el director de fotografía fue Rodrigo García, hijo del escritor Gabriel García Márquez.

A su estreno, los derechos de distribución fueron adquiridos por Televisión Española la cual en 1992 aún no había accedido a que la película fuese comercializada en México, por lo que tuvo que ser exhibida en la calidad de préstamo en la Cineteca Nacional para por lo menos ser dada a conocer.⁹¹¹

⁹¹¹ Rosario Murrieta, "Por única ocasión exhibirán *El verano de la señora Forbes*" *Novedades*, México D.F., 5 de marzo de 1992.




CONCLUSIONES

Considero imposible concluir sobre un tema que por fortuna estará siempre en proceso de construcción, si acaso apuntaré algunas tendencias que se hicieron evidentes en esta investigación.

El cine mexicano se ha transformado a la par de la sociedad, la economía y la política durante toda su historia; y como parte del proceso productivo en que está inmerso, las relaciones sociales, laborales e incluso las que tienen que ver con su esencia cultural y artística también han tenido cambios.

Así como en los años cuarenta fue parte del proyecto nacionalista del gobierno, cincuenta años después su función transitaba de simple mercancía, a sustento de la fantasía primer mundista de la administración salinista. Y respecto a su naturaleza artística, podemos ver que a fin de siglo depende en ocasiones de la relación que se lleva con los medios de comunicación y con las tendencias dominantes socialmente aceptadas. La historia del cine mexicano muestra que recurrir a fórmulas es el peor error en el que se puede caer en detrimento del cine, pero la mejor y más fácil solución a favor del dinero.

Este trabajo muestra el desarrollo del cine inserto en un proceso de transformación del capitalismo mundial dirigido a la expansión capitalista sin límites: "la economía mundial es un organismo único y ningún Estado, sea cual fuere su sistema social o posición económica, puede desarrollarse normalmente fuera de él."⁹¹² Dijo Mijail Gorbachov a la ONU en 1988, sin saber aún las consecuencias que dicha sentencia traería al mundo.

A diferencia de lo acontecido en algunas cinematografías latinoamericanas de ese mismo periodo, en México el cine fue parte de dos estrategias, una económica orientada a los cambios exigidos por el libre mercado y una política que llevó alrededor del planeta una imagen idílica de progreso y crecimiento, listo para ingresar a cuanto tratado económico fuese necesario.

⁹¹² Mijail Gorbachov, alocución a la ONU, 1988. Reimpreso en un suplemento especial de *Soviet life*, febrero de 1989, y Tarasulo, 1989, pág. 331. Citado por: Manuel Castells, *La era de la información, economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, vol. III, 3ª ed., México, Siglo XXI Editores, 2001

En los años noventa, el cine mexicano alcanzó diversas las formas culturales, sociales, políticas y económicas, acordes con el momento histórico que vivía el país y el mundo. Como ya se mencionó, la liquidación de la industria cinematográfica fue consecuencia de las transformaciones del capitalismo mundial de las que México no podía ni quería abstraerse. Recordemos que desde principios de los ochenta el país se encontraba en franca crisis económica y social y que si se pretendía recibir apoyo del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, había que seguir los lineamientos al pie de la letra; por lo tanto ni había margen de negociación, ni el estilo del grupo de tecnócratas del nuevo gobierno tenía el propósito de seguir otro camino.

El Tratado de Libre Comercio fue una herramienta clave en este proceso, no obstante que si revisamos la historia, el escenario no se presentó de la misma forma para los tres países que lo firmaron: cuando el sindicato de directores de cine canadienses pidió revisar las cláusulas que se referían a los derechos de autor, se negó a incluirlo como artículo meramente comercial sin tomar en cuenta su carácter cultural y artístico; en México se hizo caso omiso de esta preocupación, lo que, aunque tarde, nos habla de la posibilidad de recuperar lo perdido. Es claro que las "nefastas barreras al tratado" anunciadas por lo negociadores norteamericanos, están lejos de serlo. Son, por el contrario, una forma de supervivencia.

Al iniciar la década de los ochenta la calidad del cine mexicano, en efecto, dejaba mucho que desear, pero lo cierto es que existía una industria y que su objetivo primordial era recuperar los costos de producción, aún a costa de la decadencia del cine como producto cultural. Si tratamos de comprender la situación podemos concluir que la industria privada actuó de esa forma debido a que el Estado abandonó su papel como generador de cultura. En la década siguiente, la balanza, lejos de estabilizarse, se inclinó a poner fin a la industria cinematográfica dejando al cine completamente desprotegido.

La organización y cultura laboral también se reestructuró; con la liquidación del STIC, se permitieron contrataciones *flexibles* por hora y honorarios, a jóvenes y estudiantes que no generaran antigüedad. Resultó más sencillo y desde luego menos costoso liquidar a cientos de trabajadores que recontratarlos con todos los derechos que habían logrado. Hay que recordar que esta condiciones fueron propiciadas por el debilitamiento de los sindicatos y por los vicios que existían dentro de ellos, escenario que se presentó en la cultura sindical mundial:

Los sindicatos, el principal obstáculo para una estrategia de reestructuración unilateral, se vieron debilitados por su falta de adaptabilidad para representar a los nuevos tipos de trabajadores (mujeres, jóvenes, inmigrantes), para actuar en los nuevos lugares de trabajo (oficinas del sector privado, industrias de alta tecnología) y para funcionar en la nueva forma de organización.⁹¹³

La alianza presentada entre los sindicatos: STIC y STPC, históricamente rivales, se dio demasiado tarde, es claro que los trabajadores no negociaron adecuadamente, no querían verse desplazados, pero la modernidad es irreductible.

La Ley cinematográfica, modificada en ese periodo tampoco resolvió los problemas, el cine mexicano quedó a su suerte al quitarle los estatutos que lo protegían, por lo tanto la impugnación del gremio cinematográfico tampoco fue suficiente para asegurar la permanencia del empleo pero sobre todo de la infraestructura fílmica. Al "redimensionar" los estudios, se acabaron también las superproducciones, de lo que resultó la promoción de locaciones del paisaje mexicano. Que sumado a los bajos costos que representa producir en México, resulta un negocio sumamente atractivo para los productores extranjeros.

Al desaparecer la industria del cine, cambió también la forma de producir, en un país con tan larga tradición fílmica, su subsistencia aunque fuese a nivel representativo, tenía que asegurarse; de modo que rememorando la época del cooperativismo fílmico de los ochenta, esta vez no entre trabajadores sino entre empresarios, se siguió un modelo a partir de *riesgos compartidos*, en donde varias empresas y países invertían cierto capital. Y segundo, al no existir una infraestructura nacional, se contrataron empresas de servicios especializadas: comida, renta de equipo, laboratorios, etc. Lo que coincide de nueva cuenta con la reestructuración del capitalismo en el resto del mundo, en donde ha habido un descenso del empleo industrial para pasar a uno de servicios a la producción, esto es, de servicios estrictamente necesarios.

Todos estos aspectos han repercutido de diversas formas en el oficio del cineasta, del guionista, y de la película misma; en los primeros dos casos podemos pensar que al no haber un apoyo real al cine como arte y como producto cultural de un país, no existe una verdadera práctica de la profesión, un oficio de cineasta y por ello un crecimiento constante de la profesión. Con 4 o 5 películas filmadas en la vida, salvo casos

⁹¹³ Manuel Castells, *La era de la información, economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, vol. I, 3ª ed., México, 2001, Siglo XXI Editores, p. 308.

excepcionales, es imposible desarrollar un verdadero estilo cinematográfico.

En el caso de la película, las preocupaciones comerciales y de mercado de quienes están implicados en el medio, lleva a caer en fórmulas comprobadas, creando un cine superficial y complaciente basado en estereotipos. Lo que hace pensar en un cine al servicio de la industria, y no a una industria al servicio del cine, que si bien tienen que ir paralelos, ya que forman parte de un proceso productivo no se debe olvidar que el cine es la imagen de la sociedad que lo crea.

Las consecuencias de la liquidación de la industria y de las modificaciones de la política cinematográfica no se vieron en ese sexenio sino en los años posteriores. En ese momento se ganaban premios y el cine mexicano recorría el mundo. Ninguna de las dos cosas son puestas en tela de juicio, la calidad de la cultura fílmica mexicana es indudable. La cuestión y el reparo vienen de la innecesaria desaparición de los medios para hacerlo. Desde entonces se hacen de 10 a 12 películas anuales con una mínima participación estatal. Los productores privados quedaron marginados produciendo 1 o 2 películas al año en el mejor de los casos.

La necesidad de desmenuzar cada uno de los elementos que tiene que ver con el cine mexicano son causa de la necesidad de explicar los caóticos y contradictorios años noventa; mientras las empresas eran cerradas y los trabajadores se iban al desempleo, muchos de los cineastas apoyaban las decisiones del presidente Salinas, en medio de la crisis de poder intelectual que concluyó con el despido de Víctor Flores Olea, primer presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Por fortuna, una vez que se apagan las luces y que el espectador queda tan solo en la oscuridad de la sala, la pantalla se apropia del espíritu de la sociedad que lo fabrica dejando al desnudo sus preocupaciones e intenciones, conscientes e inconscientes; a partir de este momento, los fenómenos producidos por el film, se convierten en fuente de excitación, afectividades o repulsiones manejadas en un nivel subjetivo, y a pesar que la proyección pueda estar desvalorizada por su aparente labor de espectáculo, la realidad de las proyecciones fílmicas, son un expediente histórico y social, que a través de lo trivial y lo cotidiano muestran el devenir de una época.



A N E X O

**FILMOGRAFÍA:
CINE MEXICANO 1989-1994***

FECHA	TÍTULO	DIRECTOR	EMPRESA PRODUCTORA
9/01/89	<i>Lola</i>	María Novaro	Cooperativa José Revueltas / TV Española / Conacine 2 / Macondo cine video
9/01/89	<i>No me des las... gracias llorando</i>	Víctor Manuel "El Güero" Castro	Rosales Durán Producciones
23/01/89	<i>Bonampak, ciudad perdida</i>	Raúl Contla	Conacite 2
24/01/89	<i>Chantaje al desnudo</i>	Marcelino Aupart	Conacine/ Cine Films
06/03/89	<i>Metiche y encajoso 2 (superchile)</i>	Alejandro Todd	Producciones Zyanya
13/03/89	<i>Dos camioneros con suerte</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Cinematográfica Calderón
13/03/89	<i>Dos judiciales en aprietos</i>	José Nieto	Alianza Cinematográfica/ Producciones Esme
13/03/89	<i>Los hijos del criminal</i>	Alfredo B. Crevenna	Víctor Films
13/03/89	<i>Me llaman violencia</i>	Ramón Obón	Perumex
13/03/89	<i>Mi compadre capulina</i>	Víctor Ugalde	Televisine
13/03/89	<i>Trampa infernal</i>	Pedro Galindo III	Producciones Galubi
27/03/89	<i>Las calenturas de Juan Camaney 2</i>	Alejandro Todd	Producciones Zyanya
10/04/89	<i>Juan nadie</i>	Alfredo B. Crevenna	Perumex
10/04/89	<i>Profanadores de sepulcros</i>	Rubén Galindo Jr.	Producciones Galubi
10/04/89	<i>Rosa de dos aromas</i>	Gilberto Gazcón	Gazcón Films
10/04/89	<i>Sombra de muerte</i>	José Nieto	Alianza Cinematográfica/ Producciones Esme
17/04/89	<i>Alto poder</i>	José Luis Urquieta	Producciones Latinas de Arte Cinematográfico
17/04/89	<i>Crimen por secuestro</i>	Enrique Gómez Badillo	Acuaris Producciones
17/04/89	<i>Pancho Cachucas</i>	Damián Acosta	Producciones Tonatiuh Rodríguez
24/04/89	<i>Deuda saldada</i>	Fernando Durán	Producciones Hermanos Tamez
24/04/89	<i>Las esmeraldas son sangre (Aventuras que matan)</i>	Gilberto de Anda	Producciones Potosí
24/04/89	<i>Polvo de muerte</i>	Juan N. López	Diafragma Films/ Estrella Films
24/04/89	<i>Un corazón para dos</i>	Sergio Vejar	Cinematográfica Tabasco
02/05/89	<i>Fin de semana en Garibaldi</i>	Julio Ruiz Llaneza	Filmo Séneca

* La filmografía que se presenta a continuación tiene como objetivo dar una idea general del tipo de cine que se filmó en ese periodo, para obtener la ficha completa y precisiones de las películas, ver la base de datos de la Filmoteca de la UNAM: *Filmografía mexicana*, que se puede revisar por internet.

08/05/89	<i>El Caguamo (Que buena onda)</i>	Jesús Fragoso	Cinematográfica Filmex
08/05/89	<i>Ráfaga de sangre (Nacido para morir)</i>	Rene Cardona III	Buenavista Films (Frank Cinelli)
15/05/89	<i>La camioneta gris</i>	José Luis Urqueta	Cinematográfica Tamaulipas / S.T.P.C.
18/05/89	<i>El vampiro teporocho</i>	Rafael Villaseñor Kuri,	Galáctica Films
18/05/89	<i>Fiesta de sangre</i>	Juan N. Flores	Producciones Fílmicas Diafragma
19/05/89	<i>Viva la risa</i>	Rene Cardona Jr.	Televisine
22/05/89	<i>Apuesta contra la muerte</i>	Ismael Rodríguez Jr.	Cine producciones Irvsa
22/05/89	<i>Dios te lo pague</i>	Raúl Araiza	Televisine
22/05/89	<i>Rojo amanecer</i>	Jorge Fons	Cinematográfica Sol / Sogem
26/05/89	<i>Pasándola bien</i>	Jesús Fragoso	Cinematográfica Filmex
29/05/89	<i>El mil abusos</i>	Alfredo B. Crevenna	Víctor Films
05/06/89	<i>Intimidación</i>	Dana Rotberg (debut)	Metrópolis Films
05/06/89	<i>Los aboneros del amor</i>	Fernando Durán	Producciones Gallo
05/06/89	<i>Narco satánicos diabólicos</i>	José Juan Munquía	Frontera Films
12/06/89	<i>Arriba el telón (Los carperos)</i>	Benito Alazraki	Productora Metropolitana
15/06/89	<i>Violencia a domicilio (El jardín de la paz)</i>	Fernando Pérez Gavilán	Cinematográfica Filmex
19/06/89	<i>Entre cornudos te veas</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Producciones Esme
19/06/89	<i>Si mi cama hablara</i>	Miguel M. Delgado	Producciones Tolloccan
26/06/89	<i>La mafia tiembla II</i>	Rene Cardona III	Cinematográfica Virgo
03/07/89	<i>Testigo silencioso</i>	Luis Quintanilla	Producciones Latinas Americanas
10/07/89	<i>El homicida</i>	Alfonso Rosas Priego,	Producciones Rosas Priego
17/07/89	<i>Lo apuros de un mafioso</i>	Julio Ruiz Llaneza	Filmo Séneca
17/07/89	<i>Mi venganza</i>	Damián Acosta	Producciones Hermanos Tamez
24/07/89	<i>Pesadilla sin fin</i>	Carlos Durán Arteaga	Pemoc (Pedro Moreno)
25/07/89	<i>Mansión satánica</i>	Alfredo B. Crevenna	Víctor Films
31/07/89	<i>El mil hijos</i>	Rene Cardona III	Filmadora Dal
31/07/89	<i>Un macho en el hotel</i>	Alberto Rojas	Alianza Cinematográfica / Producciones Esme
31/07/89	<i>Verano peligroso</i>	Rene Cardona Jr.	Televisine
07/08/89	<i>El teatro del horror</i>	Pedro Galindo III	Producciones Galubi
16/08/89	<i>No me vuelvo a enamorar de ti</i>	Sergio Olhovich	Marco Musical
17/08/89	<i>La diosa del puerto</i>	Luis Quintanilla	Producciones Latinas Americanas, S. A.
21/08/89	<i>Escape en el D.F.</i>	Jorge Manrique	Producciones Tonatiuh Rodríguez / Producciones Ega / Gazcón Films
21/08/89	<i>Pánico</i>	Juan Garrido	Producciones Zyanya
28/08/89	<i>Intimidades en un cuarto de baño</i>	Jaime Humberto Hermsillo	Cooperativa José Revueltas

28/08/89	<i>La leyenda del ángel enmascarado</i>	José Buil	Conacine
04/09/89	<i>Compadres a la mexicana</i>	Francisco Guerrero	Dual Producciones
04/09/89	<i>El chile</i>	Alfredo B. Crevenna	Producciones G.M.
04/09/89	<i>No hay quinto malo</i>	Jesús Fragoso	Diafragma Films
04/09/89	<i>Policía rural</i>	José Loza	Producciones Barlo (Ramón Barba Loza)
11/09/89	<i>Flaco, flaco pero no para tu taco</i>	Roberto G. Rivera	Pemoc (Pedro Moreno)
11/09/89	<i>Keiko en peligro</i>	Rene Cardona III	Producciones Rashes
11/09/89	<i>Los lavaderos 3 (La muerte del portero)</i>	Gustavo Bravo Ahuja	Productora Mazateca
14/09/89	<i>De este lado de la ciudad</i>	Damián Acosta	Cinematográfica Hidalgo
18/09/89	<i>Cruda realidad</i>	Mario Hernández	Cinematográfica Sol
18/09/89	<i>Un macho en el planeta de mujeres</i>	Alberto Rojas	Producciones Esme
09/10/89	<i>Amor vagabundo</i>	Hugo Carvana	Conacite 2/ Brasil
09/10/89	<i>Dos gallos alborotados</i>	Francisco Guerrero	Producciones Eco Films
09/10/89	<i>Los tres gallos</i>	José Luis Urquieta	Cinematográfica Tamaulipas/ S.T.P.C. / Tigres del norte
10/10/89	<i>La gallera</i>	Juan José Pérez Padilla	Faro Films
16/10/89	<i>La mas rápida del oeste</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Producciones Metropolitana/ Latin American Films
16/10/89	<i>Las siete fugas del capitán fantasma</i>	Gilberto de Anda	Cinelite
23/10/89	<i>Cazador de brujas</i>	Pedro Galindo III	Producciones Casa Blanca
23/10/89	<i>Entre juego y contrabando</i>	Víctor Herrera	Diafragma Films
23/10/89	<i>Investigador privado... muy privado</i>	Jesús Fragoso	Cinematográfica Filmex
23/10/89	<i>La zona del silencio</i>	Rodolfo de Anda	Televisine / Producciones Rodas
23/10/89	<i>Papito querido</i>	Alberto Rojas "El Caballo"	Producciones Tollocan / Atlantic Films
28/10/89	<i>El fugitivo de Sonora</i>	Luis Quintanilla	Producciones Latinas Americanas
30/10/89	<i>Infierno en la frontera</i>	Mario Cid	Cinelite
30/10/89	<i>Yo soy la ley</i>	Damián Acosta	Producciones Latinas Americanas
06/11/89	<i>El rayo</i>	Ángel Flores Marini	Flores Rosiel Senyal y Asociados
09/11/89	<i>La risa en vacaciones</i>	Rene Cardona	Televisine
13/11/89	<i>La noche de los insepultos</i>	Abraham Cherem	Hermes Films
13/11/89	<i>La sombra del ciprés es alargada (4 postes)</i>	Luis Alcoriza	IMCINE / T.V. Española
13/11/89	<i>Los pelotones de Juan Camaney</i>	Oscar Fertanés	Producciones Zyanya
13/11/89	<i>Tenqo que matarlos</i>	Hernando Name	Producciones Tollocan / Atlantic Films

14/11/89	<i>La soplona</i>	Jesús Fragoso	Diaragma Films
16/11/89	<i>Cuerno de chivo</i>	Juan Manuel Herrera	Víctor Films
18/11/89	<i>El loco bronco</i>	Alberto Mariscal	Faro Films
20/11/89	<i>Caminos de sangre</i>	Alfredo Gurrola	Productora Metropolitana / Producciones Cine 2
21/11/89	<i>Lola la trailera III</i>	Raúl Fernández	Televisine / Cinematográfica Fernández
27/11/89	<i>Había una vez una estrella</i>	Sergio Vejar	Cinematográfica Tabasco
04/12/89	<i>Al filo del terror</i>	Alfredo B. Crevenna	Producciones Latinas Americanas
04/12/89	<i>El enviado del señor</i>	Arturo Martínez Jr.	Producciones Potosí
04/12/89	<i>Trafico de niños</i>	Ismael Rodríguez Jr.	Películas Rodríguez
25/12/89	<i>El tiro por la culata</i>	Miguel Marte	Miguel Ángel Martínez
1989	<i>Morir en el Golfo</i>	Alejandro Pelayo	IMCINE [otros]
01/01/90	<i>Lucrecia</i>	Bosco Orochi	Cooperativa Kinam / Opalo Films
02/01/90	<i>El Chicano vengador</i>	Rafael Pérez Grovas	Cinematográfica RA
08/01/90	<i>La chica del alacrán de oro</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Cinematográfica Calderón
08/01/90	<i>La muerte de monqol</i>	Miguel Marte	Miguel Ángel Martínez
08/01/90	<i>Pueblo de madera</i>	Juan Antonio de la Riva	IMCINE / F.F.C.C. / Conacite 2 / T.V. Española
15/01/90	<i>Triste recuerdo</i>	Mario Hernández	Producciones Águila
15/01/90	<i>Encajosa pero cariñosa</i>	Eduardo de la Peña	Diafragma Films / De la Peña Barajas Producciones
22/01/90	<i>La pandilla diabólica</i>	Luis Quintanilla	Cinematográfica Rodríguez
22/01/90	<i>Palabras tristes (Las baileras)</i>	José Loza	Producciones del Rey
25/01/90	<i>Mi mujer tiene un amante</i>	Víctor Manuel Ugalde	Hermes Films
29/01/90	<i>Corrupción encadenada</i>	Fernando Durán	Producciones Eco Films
29/01/90	<i>Crimen imposible</i>		Felcan Films
29/01/90	<i>USI :Comando policíaco</i>	Miguel Marte	Miguel Martínez Jr.
02/02/90	<i>El dandy y sus mujeres</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Producciones Latinoamericanas
05/02/90	<i>Comando marino</i>	Rene Cardona III	Producciones Bal
10/02/90	<i>Judicial o criminal</i>	Rafael Villaseñor	Galáctica Films
12/02/90	<i>El reto</i>	Francisco Guerrero	MII producciones y representaciones
12/02/90	<i>Guerra a las drogas</i>	José Romay	
12/02/90	<i>Los tequileros</i>	José Loza	Producciones del Rey
12/02/90	<i>Los verduleros III</i>	Adolfo Martínez	Frontera Films
12/02/90	<i>Narco secta satánica</i>	Román Hernández	Cine producciones IRVSA
13/02/90	<i>El chivo</i>	Mario Hernández	Producciones Águila
13/02/90	<i>La risa en vacaciones II</i>	Rene Cardona III	Televisine
15/02/90	<i>Los demonios del desierto</i>	Luis Quintanilla	Cinematográfica Rodríguez
19/02/90	<i>Ángeles de la muerte (misión)</i>	Fernando Durán	Producciones Hermanos Tamez

19/02/90	<i>Especialista en señoras</i>	Jorge Ortiz de Pinedo	Televisine / Carlos Amador
19/02/90	<i>Tiburones del asfalto</i>	Antonio de Anda	Productora EGA / Producciones Raúl de Anda
23/02/90	<i>El maletín de la muerte</i>	Roberto Castillo	Producciones Lasser
26/02/90	<i>Catalepsia</i>	Alberto Mariscal	Cine producciones D.M.A.
26/02/90	<i>Cazafantasmas a la mexicana</i>	Abraham Cherem	Hermes Films
26/02/90	<i>Sor Batalla</i>	Jesús Fregoso	Cinematográfica Filmex
26/02/90	<i>Yo soy la ley</i>	Damián Acosta	Producciones Latinas Americanas
05/03/90	<i>Flor de mafia</i>	Juan Manuel Herrera	Víctor Films
05/03/90	<i>Primavera sangrienta</i>	Arturo Velasco	Edadka y Agua
12/03/90	<i>De tal palo tal astilla</i>	Rene Cardona III	Grupo Galindo
15/03/90	<i>Por tu maldito amor</i>	Rafael Villaseñor Kuri	Cumbre Films
19/03/90	<i>Amor entre balas</i>	Sergio Vejar	Películas y Videos Internacionales
19/03/90	<i>Destinos encadenados</i>	Julio Ruiz Llaneza	Cinematográfica del Prado / Alianza Cinematográfica
19/03/90	<i>El hijo de Lamberto Quintero</i>	Mario Hernández	Producciones Águila
26/03/90	<i>Calles sangrientas</i>	Damián Acosta	Cinematográfica Hidalgo
31/03/90	<i>La caída de general Noriega</i>	Jorge Alberto Cano	Jorge Alberto Cano Jr.
02/04/90	<i>Gata por liebre</i>	Rene Cardona III	Grupo Galindo
09/04/90	<i>El Asesino de metro</i>	José Luis Urquieta	Producciones Latinas Americanas
16/04/90	<i>El Extensionista</i>	Fernando Pérez Gavilán	Cinematográfica Filmex / F.F.C.C.
19/04/90	<i>El ninja mexicano</i>	Jesús Fragoso	Cinematográfica Filmex
23/04/90	<i>Los hojalateros</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Filmadora Éxito
30/04/90	<i>Comandos rurales</i>	Román Hernández	Producciones Potosí
30/04/90	<i>El reportero</i>	Alberto Mariscal	Éxitos Cinematográficos
30/04/90	<i>La emboscada</i>	Hernando Name	Alianza Cinematográfica
03/05/90	<i>Papaya beach</i>	Jorge Senyal	Cine por acto
07/05/90	<i>Cándido de día y Pérez de noche</i>	Jorge Ortiz de Pinedo	Televisine / Carlos Amador
14/05/90	<i>El detective</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Hermes Films / Internacional F. / Alianza Cinematográfica
15/05/90	<i>Cabeza de vaca</i>	Nicolás Echevarría	IMCINE / F.F.C.C. / Producciones Iguana-Cooperativa José Revueltas
02/06/90	<i>La tarea</i>	Jaime Humberto Hermsillo	Clasa Films Mundiales
04/06/90	<i>Ansiedad letal</i>	Jesús Fregoso	Diafragma Films
05/06/90	<i>Burbujas de amor</i>	Felipe Cazals	Cinematográfica del Prado / Alianza Cinematográfica / Producciones Panzacola
05/06/90	<i>Desvestidas y alborotadas</i>	Felipe Cazals	Cinematográfica del Prado/ Alianza Cinematográfica / Producciones Panzacola

11/06/90	<i>Fotógrafo de modelos</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Cinematográfica del Prado/ Alianza Cinematográfica / Hermes Films
11/06/90	<i>Inmunidad diplomática</i>	Sturla Gunnarson	Gobierno Canadiense / México
18/06/90	<i>Contagio de amor</i>	Sergio Vejar	Cinematográfica Tamaulipas Y T Y M
23/06/90	<i>Hembras de tierra caliente</i>	Luis Quintanilla	Producciones Torreón
28/06/90	<i>Pedro Infante vive</i>	Juan Andrés Bueno	Producciones Interesantes
09/07/90	<i>Bandidos</i>	Luis Estrada	IMCINE / F.F.C.C. / Bandidos Films / T.V. Española
09/07/90	<i>Caminante si hay camino</i>	Rodolfo López Real	Galáctica Films/ Producciones Luna
09/07/90	<i>Hembra o macho</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Cinematográfica Calderón
16/07/90	<i>La metiche</i>	Fernando Gou	Producciones Maréeme
16/07/90	<i>Venganza en el barrio</i>	Antonio López Sánchez	Éxitos Cinematográficos
23/07/90	<i>Atrapados en la coca</i>	Rene Cardona III	Filmadora Dalsa
25/07/90	<i>El super mandilón</i>	Javier Durán	Tijuana Films
06/08/90	<i>Danzón</i>	Maria Novaro	IMCINE / F.F.C.C. / T.V. Española / Macondo cine video
13/08/90	<i>Picoso pero sabroso (Las angustias de un millonario)</i>	Oscar Fentanes	Producciones Zyanya
07/09/90	<i>Lambiscón verde</i>	Oscar Fentanes	Producciones Zyanya
10/09/90	<i>La mujer de Benjamín</i>	Luis Carlos Carrera	IMCINE / F.F.C.C. / Centro de Capacitación Cinematográfica
17/09/90	<i>El Ganador</i>	Sergio Vejar	Cinematográfica Tabasco
17/09/90	<i>Transplante a la mexicana</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Cinematográfica del Prado/ Hermes F.
01/10/90	<i>Hacer el amor con otro</i>	José Nieto Ramírez	Nvo. Cinema Producciones/ Cineastas Realizaciones
10/10/90	<i>Federal de narcóticos D. Cobra</i>	Juan Garrido	Producciones Zyanya
15/10/90	<i>Oficio: golfa</i>	Francisco Sánchez	Producciones Tijuana Films
16/10/90	<i>Colmillo</i>	Rene Cardona III	Producciones Galubi
22/10/90	<i>La mujer del puerto</i>	Arturo Ripstein	Hugo Scherer
12/11/90	<i>Comando Bronco</i>	José Luis Urquieta	Cinematográfica Marapo
12/11/90	<i>El tigre de la frontera</i>	Ismael Rodríguez Jr.	Películas Rodríguez/ Gazcón Films/ Producciones Ega
12/11/90	<i>Sólo con tu pareja</i>	Alfonso Cuarón	IMCINE / Alnic Filmadora / F.F.C.C.
14/11/90	<i>Mi querido Tom Mix</i>	Carlos García Agraz	IMCINE / F.F.C.C. / Producciones Amaranta
26/11/90	<i>Las Ignacias</i>	Alfredo Zacarías	Panorama Films
08/12/90	<i>El fiscal de hierro III</i>	Damián Acosta	Cinematografía Hidalgo
10/12/90	<i>Cómodas mensualidades</i>	Julián Pastor	IMCINE / F.F.C.C / Producciones C.
19/12/90	<i>Ciudad de ciegos</i>	Alberto Cortez	IMCINE / Cinematográfica Bataclan / Tabasco Films
26/12/90	<i>Estrella negra</i>	Hernando Name	Producciones Latinas

1990	<i>Más allá del horizonte</i>	Antonio Orellana	Faro Films
1990	<i>Desafiando la muerte (Agentes federales)</i>	Hernando Name	Producciones Latinas
1990	<i>Secuestrado</i>	Hernando Name	Producciones Latinas
1990	<i>Palenque 1 y 2</i>	Luis Ávalos	Argamedón Films
1990	<i>La guerrera vengadora II</i>	Raúl Fernández Jr.	Televisine / Cinematográfica Fernández
1990	<i>Venganza de un policía</i>	Rodolfo de Anda	Producciones Rodolfo de Anda
1990	<i>Gertrudis Bocanegra</i>	Ernesto Medina	IMCINE
07/01/91	<i>Noches de ronda</i>	Víctor Manuel "Güero" Castro	Cinematográfica Calderón
18/02/91	<i>Como agua para chocolate</i>	Alfonso Arau	IMCINE / F.F.C.C. / Arau Films
11/03/91	<i>Playa Azul</i>	Alfredo Joscowickz	IMCINE / F.F.C.C. / Noos Films
06/05/91	<i>Gertrudis Bocanegra</i>	Ernesto Medina	IMCINE / F.F.C.C. / Cinematográfica Medina
20/05/91	<i>Golpe de suerte</i>	Marcela Fernández Violante	S.T.P.C. / F.F.C.C. / Riat Asesores
20/05/91	<i>La risa en vacaciones 3</i>	Rene Cardona Jr.	Televisine / Filmica Real
25/05/91	<i>Sucursal del infierno</i>	Fernando Durán Rojas	Cinematográfica Tamez / Producciones Roma
27/05/91	<i>Tierra de sangre, el corrido de los</i>	Hernando Name	Cinematográfica Tamaulipas
03/06/91	<i>El patrullero</i>	Alex Cox	Ultra Films / Cable Hogue Co.
10/06/91	<i>Los años de Greta (Polvo de oro de la vida)</i>	Alberto Bojorquez	IMCINE / S.T.P.C. / Almavisión
10/06/91	<i>Octagón y Atlantis la revancha</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine - Cinematográfica del sur,
10/06/91	<i>Soy Libre</i>	Juan Antonio de la Riva	Televisine / P.C.A.
01/07/91	<i>Pelo suelto</i>	Pedro Galindo III	Televisine / P.C.A. / Grupo Galindo
02/07/91	<i>Mi querido viejo</i>	Rafael Villaseñor Kuri	Cumbre Films
02/07/91	<i>Nocturno a Rosario</i>	Matilde Landeta	IMCINE / F.F.C.C./ S.T.P.C. / D.D.F.
09/07/91	<i>Encuentro inesperado</i>	Jaime Humberto Hermsillo	Clasa Films / S.T.P.C. / F.F.C.C. / Conaculta
15/07/91	<i>El Hombre de blanco</i>	Rene Cardona Jr.	Televisine / Filmica Real
21/07/91	<i>Anoche soñé contigo</i>	Marisa Sistach	Producciones Tragaluz / Clasa Films
19/08/91	<i>El Bulto</i>	Gabriel Retes	S.T.P.C./ F.F.C.C. / Cooperativa Río Mixcoac
02/09/91	<i>Modelo antiguo</i>	Raul Araiza	IMCINE / F.F.C.C. / S.T.P.C.
02/09/91	<i>Serpientes y escaleras</i>	Busi Cortez	IMCINE / F.F.C.C. / Producciones Romelia / Universidad Iberoamericana
09/09/91	<i>Tequila</i>	Rubén Gamez	Producciones Gamez Contreras
21/10/91	<i>Ángel de fuego</i>	Dana Rotberg	IMCINE / F.F.C.C. / Otra productora más / Producciones Metrópolis
28/10/91	<i>Padre Kino</i>	Felipe Cazals	IMCINE / F.F.C.C. / Gob. de Sonora / Casablanca Films
18/11/91	<i>Marea suave</i>	Juan González	F.F.C.C. / Ariane Pellicer / Cooperativa pesquera Benito Juárez

27/11/91	<i>Lolo</i>	Francisco Athie	IMCINE / C.C.C.
30/11/91	<i>Mas que alcanzar una estrella</i>	Juan Antonio de la Riva	Televisine
02/12/91	<i>Justicia de nadie</i>	Rafael Montero	Enrique Gómez Vadillo / Gina Terán
09/12/91	<i>Star Fighters (Luchadores de las estrellas</i>	Rodolfo López Real	Arena Films (Ramón Cerro -Gloria Mayo)
09/12/91	<i>Tierra de malditos</i>		Coproducción Orlando Mendoza / Jorge Reynoso
12/12/91	<i>El secuestro de un periodista</i>	Valentín Trujillo	Televisine / Cinematográfica Dirsol
1991	<i>El puente II</i>	José Luis Urqueta	Mex Cinema / Leonel González
13/01/92	<i>Adán o Eva / La libélula</i>	Raúl Araiza	Televisine
13/01/92	<i>Miroslava</i>	Alejandro Pelayo	IMCINE / F.F.C.C. / Aries Films
27/01/92	<i>Dos fantasmas sinvergüenzas</i>	Rafael Villaseñor Kuri	Galáctica Films/ Cine Transport
02/02/92	<i>¡Aquí espantan!</i>	Rafael Montero	Televisine / Rebeca Jones, Alejandro Camacho
03/02/92	<i>Frontera sur</i>	Hugo Stiglitz / Ernesto Cabral	Hugo Stiglitz / Protele / Million Dollar Corporation
10/02/92	<i>Cronos</i>	Guillermo de Toro	IMCINE / F.F.C.C. / Producciones Iguana / Universidad de Guadalajara
17/02/92	<i>La sangre de un valiente (El hombre de hierro)</i>	Mario Hernández	Producciones Talileo
20/02/92	<i>No jalen que descubijan</i>	Alfredo B. Crevenna	Producciones Tollocan
23/02/92	<i>Mi hermana, mi amor</i>		Film Core
15/03/92	<i>Jesús Cadena y La güera Chavela</i>	Mario Hernández	Producciones Talileo
16/03/92	<i>"Se equivocó la cigüeña"</i>	Maria Elena Velasco	Televisine / Producciones Vlady
06/04/92	<i>¡Soy hombre y que!</i>	Jorge Manríquez	Televisine
06/04/92	<i>Amor que mata</i>	Valentín Trujillo	Televisine / Cinematográfica Dirsol
06/04/92	<i>La muerte y la brújula</i>	Alex Cox	B.B.C. de Londres / Ultra Films
08/04/92	<i>¿Dónde quedó la bolita?</i>	Rene Cardona	Televisine / Carlos Amador
09/04/92	<i>El rapto salvaje</i>	Orlando Mendoza	Producciones Chicago - Escorpion
10/04/92	<i>La tragedia en los arenales (Muerte en los cañaverales)</i>	Fernando Durán Escalona	Producciones Monte
20/04/92	<i>Extraños caminos</i>	Alfonso Corona Alvarado	Triana Films
01/06/92	<i>Cambiando el destino</i>	Gilberto de Anda	Televisine
01/06/92	<i>La tarea prohibida</i>	Jaime Humberto Hermosillo	Clasa Films / INBA
05/06/92	<i>Ramiro Sierra</i>	Rafael Pérez Grovas	Cinematográfica Ra
07/06/92	<i>Pesadilla</i>	Andrés García	Tintorera Producciones
15/06/92	<i>Novia que te vea</i>	Guita Schyfter	IMCINE / F.F.C.C. / Arte Nuevo
19/06/92	<i>Imperio Blanco</i>	Miguel Ángel Rodríguez	Miguel Ángel Rodríguez/ Paola Gaer
22/06/92	<i>Octagón y Mascara sagrada, lucha a muerte</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine / Producciones del Sur

08/07/92	<i>Zapatos viejos</i>	Sergio Andrade	Televisine / P.C.A. / Grupo Galindo
22/07/92	<i>Matricida u obsesión de matar</i>	Ismael Rodríguez Jr.	Películas Rodríguez
08/08/92	<i>¿Me permites que te mate?</i>	Víctor Ugalde	Televisine
11/08/92	<i>Un instante para morir</i>	Cristian González	Milenia Films (Abraham Cherem)
13/08/92	<i>La hiena humana</i>	Ismael Rodríguez Jr.	Películas Rodríguez
24/08/92	<i>El arma secreta</i>		Goyri y Asociados
24/08/92	<i>La vida conyugal</i>	Luis Carlos Carrera	IMCINE / F.F.C.C./ Vida Films/ Universidad de Guadalajara / Tabasco Films
31/08/92	<i>Bartolomé de las Casas (La leyenda negra)</i>	Sergio Olhovich	Cooperativa José Revueltas / F.F.C.C / Cine video / Productores Rosas Priego
21/09/92	<i>Dama de noche</i>	Eva López Sánchez	IMCINE / C.C.C. / Estudios Churubusco
21/09/92	<i>Juana la cubana</i>	Raúl Fernández Jr.	Televisine / Cinematográfica Fernández
05/10/92	<i>El Santo, la leyenda del enmascarado</i>	Gilberto de Anda	Televisine
05/10/92	<i>En medio de la nada</i>	Hugo Rodríguez	IMCINE / Productora ladrón de besos
09/10/92	<i>Vampiro el guerrero de la noche</i>	José Nieto Ramírez	Arena Films
12/10/92	<i>Amor a la medida</i>	Raúl Araiza	Televisine / Grupo Los tigres del norte
26/10/92	<i>Un año perdido</i>	Gerardo Lara Escovedo	IMCINE / Producciones Rancho Grande
03/11/92	<i>Los vuelcos del corazón</i>	Mitl Valdez	IMCINE / F.F.C.C. / Productora Carlos Salgado / Gecisa internacional
09/11/92	<i>Ámbar</i>	Luis Estrada	IMCINE / Bandidos Films
16/11/92	<i>Desiertos mares</i>	José Luis García Agraz	IMCINE / F.F.C.C. / Gob. de Sonora
19/11/92	<i>Hielo mortal (Deadly ice)</i>	William Tanned	Arena Films / Ramón Cerro / Sonny Gibson
18/01/93	<i>El asunto Lucona</i>		Tele- Munchen
28/01/93	<i>Vagabunda</i>	Alfonso Rosas Priego	IMCINE / F.F.C.C. / Producciones Rosas Priego / A. Giacomo
08/02/93	<i>La lotería</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine / Cinematográfica Filmex
08/02/93	<i>Principio y fin</i>	Arturo Ripstein	IMCINE / F.F.C.C. / Alameda Films
15/02/93	<i>Salario de la muerte</i>	Sergio Vejar	Producciones Tollocan
22/02/93	<i>El alimento del miedo</i>	Juan López Moctezuma	Alfil Films
22/02/93	<i>Yo hice a Roque III</i>	Benito Alazraki	Televisine
01/03/93	<i>Caminos cruzados (Guerrero Negro)</i>	Raul Araiza	Televisine
01/03/93	<i>La última batalla</i>	Juan Antonio de la Riva	Televisine
03/03/93	<i>Fresa y chocolate</i>	Tomas Gutiérrez Alea	(México) IMCINE / Cuba / España
08/03/93	<i>Misa de cuerpo presente</i>	Hernando Name	Cinematográfica Oaxaca
11/03/93	<i>La pura</i>	Miguel Rico	Cinematográfica Camargo / Televisine
20/03/93	<i>Mambo</i>	Paul Leduc	Programa Doble / Canal 4 T.V. Británica / Tabasco Films

20/03/93	<i>Yo el vampiro</i>	Juan López Moctezuma	Alfil Films
22/03/93	<i>Resort to Kill (Viaje para matar)</i>	Dan Neira	México / EUA / Japón
05/04/93	<i>El chicle</i>	Rafael Montero	Televisine
19/04/93	<i>A ritmo de salsa</i>	Ramón Obón	Televisine
22/04/93	<i>Pasiones desordenadas</i>	Julián Pastor	Televisine
26/04/93	<i>Muralla de tinieblas</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine / Cinematográfica Filmex
13/05/93	<i>El encuentro final</i>	Rene Cardona	Cinematográfica Roca,
18/05/93	<i>Una maestra con ángel</i>	Juan Antonio de la Riva	Televisine
19/05/93	<i>Donde quedo el muerto</i>	Luis Quintanilla	Televisine/ Alianza Films
19/05/93	<i>Hoy no circula</i>	Rafael Montero - Víctor Ugalde	Televisine / Cooperativa Hollín Yotl
18/06/93	<i>Algunas nubes</i>	Carlos García Agraz	Televisine
21/06/93	<i>Amorosos fantasmas</i>	Carlos García Agraz	Televisine
21/06/93	<i>La señorita</i>	Mario Hernández	Televisine
21/06/93	<i>Las mujeres infieles</i>	Adolfo Martínez Solares	Frontera Films
21/06/93	<i>Tragedia en el monte Carmelo</i>	Fernando Durán Escalona	Eco Films
28/06/93	<i>Un ángel para dos diablillos</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine / Cinematográfica Filmex
19/07/93	<i>La ley de las mujeres</i>	Bill Arellano - Ricardo Padilla	Cooperativa Conexión / Cooperativa Río Mixcoac
29/07/93	<i>Cisco Kid</i>	Luis Valdez	Moctezuma Esparza / Bob Kaes
29/07/93	<i>El tesoro de Clotilde</i>	Julián Pastor	Televisine
09/08/93	<i>Una buena forma de morir</i>	Rafael Montero - Gabriela Obregón	Televisine
23/08/93	<i>El jardín del edén</i>	Maria Novaro	IMCINE / Macondo cine video / Les Productions
23/08/93	<i>Los hermanos buena onda</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine / Cinematográfica Calderón
23/08/93	<i>Mujeres sin destino (Mujeres sin mañana)</i>	Raul Araiza	Televisine
23/08/93	<i>Perfume efecto inmediato</i>	Alejandro Gamboa	Televisine / Diseño Fílmico
06/09/93	<i>En el aire</i>	Juan Carlos de Llaca	IMCINE / C Producciones
06/09/93	<i>Obsesión</i>	Antonio López	Cinematográfica Fama
20/09/93	<i>Julio y su ángel</i>	Jorge Cervera	Producciones Bulldog
27/09/93	<i>Dos crímenes</i>	Roberto Sneider	IMCINE / F.F.C.C. / Cuevano Films
27/09/93	<i>Hasta morir</i>	Fernando Sariñana	IMCINE / F.F.C.C. / Vida Films
27/09/93	<i>Bienvenido- Welcome</i>	Gabriel Retes	Cooperativa Río Mixcoac / Universidad de Guadalajara
04/10/93	<i>Tratamiento de choque</i>	Benito Alazraki	Televisine
18/10/93	<i>Una luz en la escalera</i>	Alfredo V. Crevenna	Televisine / Luis Quintanilla
25/10/93	<i>La reina de la noche</i>	Arturo Ripstein	IMCINE / Ultra F. / Ministerio de cultura de Francia

08/11/93	<i>La orilla de la tierra</i>	Ignacio Ortiz	IMCINE / C.C.C. / Estudios Churubusco / Gobierno de Oaxaca
09/11/93	<i>En el paraíso no existe el dolor</i>	Victor Saca	IMCINE / Producciones Estambul
12/11/93	<i>Arrebato de mujer</i>	Mario Hernández	Televisine
29/11/93	<i>Enterrado por error</i>	Rafael Montero	Televisine
06/12/93	<i>Días de combate</i>	Carlos García Agraz	Televisine
1993	<i>Por un salvaje amor</i>	Christian González	
01/02/94	<i>Pánico en el paraíso</i>	Sergio Goyri	Televisine / Sergio Goyri
02/02/94	<i>Las esclavas del sadismo</i>	Cristian González	Jorge Aguirre
07/02/94	<i>Mujeres insumisas</i>	Alberto Isaac	Televisine / Claudio Producciones / Universidad de Colima
14/02/94	<i>Salto al vacío</i>	José Luis Urquieta	Televisine
07/03/94	<i>El Mexicano universal</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine / Cinematográfica Filmex
10/03/94	<i>Historia de un amor casual</i>	Jorge Amezcuita Reyes	Cooperativa Felipe Carrillo Puerto / FONCA
14/03/94	<i>Jonás y la ballena rosada</i>	Juan Carlos Valdivia	IMCINE / P.A.T. (México-Bolivia)
20/03/94	<i>Morena</i>	Jorge Ramírez	Televisine / Diseño Fílmico
21/03/94	<i>Sucesos distantes</i>	Guita Schyfter	IMCINE / Arte Nuevo Producciones
04/04/94	<i>Dulces compañías</i>	Oscar Blancarte	Cooperativa Séptimo Arte / JRC
07/04/94	<i>Secuestro</i>	Sergio Goyri	Televisine- Sergio Goyri
25/04/94	<i>Luces de la noche</i>	Sergio Muñoz	IMCINE / FFCC / Bandido Films
03/05/94	<i>La risa en vacaciones V</i>	Rene Cardona Jr.	Televisine
03/05/94	<i>La risa en vacaciones VI</i>		Televisine
09/05/94	<i>Tres minutos de silencio</i>	Pablo Ortega Sáenz	Televisine
20/05/94	<i>Me tengo que casar (Papá soltero)</i>	Manuel García	Televisine
23/05/94	<i>El callejón de los milagros</i>	Jorge Fons	IMCINE / Alameda Films
23/05/94	<i>Nada que ver</i>	Alejandro Gamboa	Televisine / Diseño fílmico
06/06/94	<i>El galeón</i>	Hugo Stiglitz	Televisine
06/06/94	<i>Hilito de sangre</i>	Erwin Neumaier	IMCINE / C.C.C.
15/06/94	<i>El Justiciero</i>	José Medina	Cinematográfica Figma
21/06/94	<i>La Chilindrina en apuros</i>	Juan Antonio de la Riva	Televisine
01/07/94	<i>Visión absuelta</i>	Salvador Carrasco	Carrasco Films / Arturo Domingo / Tabasco Films / FONCA / Fondo de Asistencia y Desarrollo
18/07/94	<i>La silla de ruedas IV (Duelo Final)</i>	Fernando Durán	Orlando Mendoza
18/07/94	<i>Una luz en la oscuridad (Despierta mis alas)</i>	Roberto Palazuelos	Frontera Films / Roberto Palazuelos
25/07/94	<i>El amor de tu vida, S.A.</i>	Leticia Venzor	Televisine / Diseño fílmico
26/07/94	<i>Cosa fácil</i>	Carlos García Agraz	Televisine

01/08/94	<i>Tu vida y mi vida</i>	Ricardo Canto	Producción independiente
09/08/94	<i>Cómplices del infierno</i>	Fernando Pérez Gavilán	Televisine- Cinematográfica Filmex
18/08/94	<i>A oscuras me da risa</i>	Manuel García	Producciones Carlos Amador
22/08/94	<i>Carta de amor (sin remitente)</i>	Luis Carlos Carrera	Televisine
22/08/94	<i>Katuwira (La flecha)</i>	Iñigo Vallejo	Tecuac Films (Mexico)/ Kimera Films (España)
12/09/94	<i>Embrujo de rock</i>	Rafael Montero	Televisine
22/09/94	<i>El orificio de enfrente</i>	Ramiro Meléndez	
22/09/94	<i>Nacidos para triunfar</i>	Francisco Camarena	Televisine / Cinematográfica Sol
26/10/94	<i>Bonita</i>	Raul Araiza	Televisine
30/10/94	<i>Le pegaron al gordo (La lotería II)</i>	Fernando Pérez Gavilán	Cinematográfica Filmex
30/10/94	<i>Suerte en la vida (La lotería III)</i>	Fernando Pérez Gavilán	Cinematográfica Filmex
07/11/94	<i>Bésame en la boca</i>	Abraham Sherem	Televisine / Diseño fílmico
07/11/94	<i>El anzuelo</i>	Ernesto Rimoch	Casa Artífice Producciones (Fco. Athie) / Eres Films
07/11/94	<i>Tiempo de muerte</i>		Cinematográfica Sol
14/11/94	<i>Dos gallos de oro</i>		Producciones Reyes
14/11/94	<i>Entre Villa y una mujer desnuda</i>	Sabina Berman	Televisine
21/11/94	<i>Salón México</i>	Arturo Ripstein	
06/12/94	<i>Trade Winds</i>		Milenia Films
15/12/94	<i>Fuera Ropa</i>		Producciones Galubi
22/12/94	<i>Dinastía de los Pérez</i>	Hernando Name	Cine Falcón Producciones
1994	<i>En cualquier parte del mundo</i>	Alicia Violante Pérez	IMCINE
1994	<i>Reyna y rey</i>	Julio García Espinoza	IMCINE / Cuba

Fuente: Base de datos de la
Cámara Nacional de Cinematografía
(CANACINE). México D.F., 1997

ARCHIVOS:

Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. CNACINE
Cineteca Nacional.
Instituto Mexicano de Cinematografía. IMCINE

ENTREVISTAS CON:

Eduardo dela Vega Alfaro. CIEC-UDG
Eduardo Echeverría. 20th Century Fox
Fernando Pérez Gavilán. Cinematográfica Filmex
Marcela Fernández Violante. Sindicato de Trabajadores de la Producción
Cinematográfica. STPC
Sergio Olhovich. Federación de Cooperativas de Cine y Video
Victor Ugalde. Sociedad General de Escritores Mexicanos. SOGEM

HEMEROGRAFÍA. 1989 - 1994

Periódicos de la ciudad de México:

Día, El
Excélsior
Financiero, El
Heraldo de México, El
Jornada, La
Nacional, El
Novedades
Ovaciones
Reforma
Sol de México, El
Universal, El
Uno más Uno

Revistas de la ciudad de México:

Cine mundial
Diario Oficial de la Federación
Este País
Proceso

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Acevedo Alvear, Ortega Venzor, *TLC Marco histórico para una negociación*, México, Editorial Jus, 1991.

Ai Camp, Roderic, *Cruce de espadas. Política y religión en México*, México, Siglo XXI Editores, 1998.

Allen, Robert C; Gomery Douglas, *Teoría y práctica de la Historia del cine*, Buenos Aires, Paidós Comunicación Cine, (Nº 70), 1995.

Almoína, Fidalgo Helena, *Hacia una bibliografía en castellano del cine*, México, SEP-INBA-UNAM, 1988.

Así de simple 1 y 2, Encuentros sobre cine. Serie taller de cine dirigida por Gabriel García Márquez, La Habana, Editorial voluntad, 1995, (Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños).

Ayala Blanco, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Editorial Océano, 2001.

Bazin, André. *¿What is Cinema?*, Los Angeles, UCLA, 1972, 2 vols.

Berg, Charles Ramírez, *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican film, 1967-1983*, Austin. University of Texas Press, 1992.

Burton, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986.

Ciuk Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000.

Caparros-Lera, José María, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, (El Libro de bolsillo 1825).

Concheiro Bórquez, Elvira, *El Gran acuerdo. Gobierno y empresarios en la modernización salinista*, México, Instituto de Investigaciones Económicas - UNAM - Editorial Era, 1996.

Costa, Paola, *La `apertura´ cinematográfica. México 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

De la Garza, Toledo Enrique. *Reestructuración productiva y respuesta sindical en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

De la Vega, Eduardo (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, U de Guadalajara, UNAM, Instituto Mora, IMCINE, Cineteca Nacional. 2000.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad en México (1896-1930)*, México, UNAM, 1996.

-----, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, FCE-SEP, 1984, (Lecturas Mexicanas 61).

Duby, George; Aries Philippe, *Historia de la vida privada. Siglo XX. La vida privada en el siglo XX*, Madrid, Taurus Ediciones, 1991, (Tomo 9).

Duby, George; Aries Philippe, *Historia de la vida privada. Siglo XX. Diversidades culturales*, Madrid, Taurus Ediciones, 1991, (Tomo 10).

Duby, George; Perrot, Michelle (Dir), *Historia de las mujeres. Siglo XX. La nueva mujer*, Madrid, Taurus Ediciones, 1993, (Tomo 10).

Duffey, Patrick J., *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, UNAM, 1996.

Durán, Ignacio; Iván Trujillo; Mónica Vera (coord.), *México Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, México, IMCINE-Filmoteca UNAM-CISAN, 1996.

Eisenstein, Sergei M., *El sentido del cine*, México, Siglo XXI Editores, 1994.

Elena, Alberto, *Los cines periféricos*, Barcelona, Paidós Studio, 1999.

Fernández Violante Marcela (coord.), *La Docencia y el fenómeno fílmico, Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*. México, Textos de Humanidades, UNAM. 1988.

Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, (Col. Punto y línea).

Garcíadiego Javier [et.al], *El TLC día a día, crónica de una negociación*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1994.

García Espinosa, Julio, *Una imagen recorre el mundo*, México, Filmoteca UNAM, 1982, (col. Documentos de Filmoteca N° 4).

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, IMCINE, Ediciones Mapa, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998.

-----, *Historia documental del cine mexicano*, México, IMCINE, CONACULTA, Universidad de Guadalajara, 1991.

Getino, Octavio, *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, México, Editorial Trillas, 1990.

Gombrich, E.H., *La Historia del Arte*, Madrid, Editorial Debate, 1997

Gubern Román, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Barcelona, 1996, Anagrama.

Hobsbawm, Eric, *Sobre la Historia*, Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.

-----, *Historia del Siglo XX*. Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1996.

Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Buenos Aires, Paidós Comunicación Cine, 1989, (N° 81).

Maciel David, *El Norte: the U.S. Mexican Border in Contemporary Cinema*, San Diego, Calif.: Institute for Regional Studies of the Californias San Diego State University, 1990.

Mast, Gerald; Marshall, Cohen; Braudy, Leo (Eds), *Film Theory and Criticism*, New York Oxford, Oxford University Press, 1992.

Memoria del simposio: *Los que no somos Hollywood*, México, Cámara de Diputados, LVII Legislatura, Comisión de cultura, 1998.

Mercy Paolo, *La sociedad contemporánea. Una introducción histórica*, Barcelona, Ariel Historia, 1997.

Méndez Berrueta, Luis H. y José Otón Quiroz. *Modernización estatal y respuesta obrera: historia de una derrota*. México, UAM-Azcapozalco, 1994.

Meyer, Eugenia (coord.) "Testimonios para la historia del cine mexicano", *Cuadernos de la Cineteca Nacional 1-7*. México. Secretaría de Gobernación, Cineteca Nacional, 1976.

Miquel, Ángel, *Los Exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México (1896-1929)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, (col. Ensayos 2).

Miquel, Ángel, *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, (col. Ensayos 3).

Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Refletions of a Society*, Berkeley: University of California Press, 1989.

Noriega, Chon A. and Steven Ricci (ed), *The Mexican Cinema Project*, Los Angeles, CA. UCLA Film and Television Archive, 1994.

Novelo Urdanivia, Federico, *Hacia la evaluación del TLC*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco - Miguel Ángel Porrúa. Colección Las ciencias sociales, 2002.

-----, *El TLC de Norteamérica y la persistente incertidumbre*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Colección Libros de texto, 1993.

Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of World Cinema*, New York Oxford, Oxford University Press, 1996.

Parkinson, David, *Historia del cine*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

Peredo Castro, Francisco Martín, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica. 1940-1952*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Coordinación de Historia, 2000, Tesis doctoral.

Pick, Zuzana, *The New Latin American Cinema. A continental project*, Austin, University of Texas Press, 1993, (Texas Film Studies Series).

Ramírez , Berg Charles, *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, Austin, University of Texas Press, 1992, (Texas Film Studies Series).

Revueltas Peralta, Andrea, *Las Transformaciones del Estado en México: un neoliberalismo "a la mexicana"*. México, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, 1996.

Reyes Nevares, Beatriz, *The Mexican Cinema: Interviews With Thirteen Directors*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976.

Romaguera, I. Ramio Joaquim; Alsina, Thevenet Homero (Eds), *Textos y manifiestos del cine*, 2ª ed., Madrid, Catedra Signo e Imagen, 1993, (Nº 17).

Soberón, Torchia Édgar, *Un siglo de cine*, México. Cine memoria, 1995.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1977.

Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

CD ROM:

100 años de cine mexicano. México, IMCINE – Universidad de Colima, 1999.

Análisis de la producción institucional 1983-2000. México, CONACULTA – IMCINE, 2000.

Banco de información hemerográfica. (BINFHER). 1990-1993. México, UNAM, 1994.

De los Reyes, Aurelio: *Dolores Del Rio: un mito del cine mexicano*, México, Editec, 1997.

Este País. Tendencias y opiniones. Abril 1991- Diciembre 1994, México, Universidad de Colima, 1995.

La Jornada, 1996. México, Universidad de Colima, 1997.

El Universal, 1916-1996. México, Universidad de Colima, 1996.

Páginas web:

Cine-club latinoamericano. University of Wisconsin-Madison.
<http://www.sit.wisc.edu/~cineclub/>

Cinemateca Uruguaya.
http://www.cinemateca.org.uy/sitio_nuevo/index.htm

Mexican, Caribbean, and Latin American Cinema: A Bibliography of Materials in the UC Berkeley Library.
<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/LatinAmFilmBib.html>

Filmoteca UNAM. <http://www.unam.mx/filmoteca/>

The Internet Movie Database. <http://uk.imdb.com/>

Revista de la Asamblea Legislativa del D.F. [sin fecha]
<http://www.asambleadf.gob.mx/princip/informac/revista/Num19/Entre.HTM>

